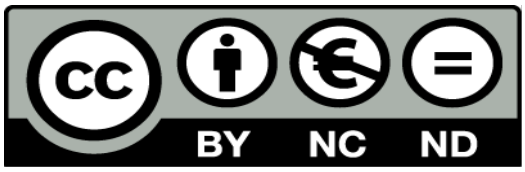
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
El "híbrido narrativo" en la novela de Antonio Muñoz Molina
Autor/es
Mª de las Nieves Ibáñez Ibáñez
Director/es
Miguel Angel Muro Munilla
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásicas
Curso Académico
2013-2014



El "híbrido narrativo" en la novela de Antonio Muñoz Molina, tesis doctoral de Mª de las Nieves Ibáñez Ibáñez, dirigida por Miguel Angel Muro Munilla (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Facultad de Letras y de la Educación
Departamento de Filología Hispánica y Clásicas

EL «HIBRIDO NARRATIVO» EN LA NOVELA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Mª de las Nieves Ibáñez Ibáñez

Tesis doctoral dirigida por el doctor **Miguel Ángel Muro Munilla**
2014

VºBº

El director de la tesis

El Doctorando

A mis padres, porque les debo todo lo que soy. A mi marido, por sus ánimos y paciencia a lo largo de la dilatada andadura de esta Tesis doctoral. A Miguel Ángel Muro, por darme orientación intelectual, ánimos y afecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

CAPÍTULO UNO

1. LA NOVELA ESPAÑOLA Y EL POSMODERNISMO 11

1.1. POSMODERNISMO O POSMODERNISMOS 12

1.2. LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA SE INCORPORA AL POSMODERNISMO 20

2. PROBLEMÁTICA DEL TÉRMINO GÉNERO 30

3. EL HÍBRIDO, LA SOCIEDAD Y EL POSMODERNISMO 38

CAPÍTULO DOS

4. GÉNEROS Y SUBGÉNEROS NARRATIVOS 53

4.1. LA MUERTE DE LA NOVELA O NUEVOS CAMINOS PARA LA NOVELA 54

4.2 PRIMEROS CONATOS DE DEFINICIÓN DEL HÍBRIDO: «HIPERNOVELA» (ITALO CALVINO), «POLIFONÍA» (MIJAIL BAJTIN, MILAN KUNDERA) 75

5. ¿QUÉ ES UN HÍBRIDO NARRATIVO? 80

5.1. HÍBRIDOS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN: AUTOFICCIÓN Y *FACTION*

5.1.1. FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA O AUTOFICCIÓN: ¿UN HÍBRIDO ENTRE LA NOVELA Y LA AUTOBIOGRAFÍA? 93

5.1.2. *FACTION*: UN HÍBRIDO ENTRE LA REALIDAD DOCUMENTADA Y LA FICCIÓN 110

5.2. NOVELA-ENSAYO 131

5.3. NOVELA FUSIÓN 134

5.4. REACOMODACIÓN DE LA NOVELA POLICIACA 140

6. INTERTEXTUALIDAD E HIBRIDEZ

6.1. LA INTERTEXTUALIDAD 159

6.1.1. INTERTEXTUALIDAD INTERNA 165

6.1.2. INTERTEXTUALIDAD EXTERNA 179

6.2. INTERDISCURSIVIDAD 186

CAPÍTULO TRES

7. HÍBRIDOS NARRATIVOS EN LAS NOVELAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA 201

7.1. ***BEATUS ILLE*** (1986): HÍBRIDO DE METANOVELA, DOS NOVELAS DE AMOR, NOVELA POLICIACA E HISTÓRICA 212

7.2. ***EL INVIERNO EN LISBOA*** (1987): ¿NOVELA POLICIACA?, ¿NOVELA DE AMOR?, ¿NOVELA ARTÍSTICA?, ¿METANOVELA? 229

7.3. ***BELTENEBROS*** (1989*)*: HÍBRIDO DE NOVELA Y CINE NEGROS, DE ESPÍAS, HISTÓRICA Y DOS NOVELAS DE AMOR PARALELAS. 248

7.4. ***EL JINETE POLACO*** (1991): NOVELA DE AMOR, AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y NOVELA HISTÓRICA. 262

7.5. ***LOS MISTERIOS DE MADRID*** (1992): HÍBRIDO DE FOLLETÍN Y LA NOVELA POLICIACA 285

7.6. ***EL DUEÑO DEL SECRETO*** (1994): HÍBRIDO DE AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y CRÓNICA 295

7.7. ***ARDOR GUERRERO*** (1995): HÍBRIDO DE MEMORIA, 309

CRÓNICA Y *BILDUNGSROMAN*

7.8. ***PLENILUNIO*** (1997): HÍBRIDO DE NOVELA POLICIACA Y NOVELA DE AMOR 331

7.9. ***CARLOTA FAINBERG*** (1999): HÍBRIDO DE NOVELA DE CAMPUS Y NOVELA DE FANTASMAS 345

7.10. ***EN AUSENCIA DE BLANCA*** (1999): HÍBRIDO DE NOVELA DE AMOR Y NOVELA DE FANTASMA 357

7.11. **SEFARAD** (2001): HÍIBRIDO DE *FACTION*, AUTOFICCIÓN Y ENSAYO 368

7.12. ***EL VIENTO DE LA LUNA*** (2006): HÍBRIDO DE AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y CRÓNICA 401

7.13. ***LA NOCHE DE LOS TIEMPOS*** (2009): HÍBRIDO DE NOVELA DE AMOR Y NOVELA HISTÓRICA 418

CONCLUSIONES 437

BIBLIOGRAFÍA 449

INTRODUCCIÓN

En la presente Tesis doctoral me propongo continuar con la labor iniciada en el Trabajo de Investigación titulado *Los híbridos narrativos en la novela posmoderna española* donde trataba, a grandes rasgos, la problemática de la novela española a partir de 1975 y su pertenencia a la estética del posmodernismo (entendido –tras explicar y definir los términos y tendencias fundamentales barajados al respecto– desde postulados cercanos a Umberto Eco, Linda Hutcheon, John Barth y Brian McHale, entre otros), para centrarme después en los «híbridos narrativos» y estructuras de género, su definición teórica y ejemplificación en un amplio abanico de novelas españolas desde 1975 hasta principios del siglo XXI.

Tras una visión panorámica y primer acercamiento a lo que ha sido la narrativa de estas últimas décadas, en este trabajo abordaré la conceptualización del híbrido, en concreto el híbrido narrativo (desatendido por los críticos con alguna frecuencia), y desde esta noción teórica acometeré el análisis de la novelística del escritor Antonio Muñoz Molina –de su primera novela *Beatus Ille* (1986) a *La noche de los tiempos* (2009)–, subrayando qué géneros y subgéneros se mezclan y cómo lo hacen, respaldándome, por supuesto, en sus opiniones, ensayos literarios y producción periodística, sin olvidar la bibliografía general sobre la novela, la filosofía, el arte, durante este período, ni los estudios realizados en torno al propio escritor.

La hipótesis que defiendo en esta Tesis doctoral es precisamente que la hibridez caracteriza la obra narrativa de Muñoz Molina sin singularizarla, no obstante, puesto que no es caso aislado en la novela posmoderna a nivel español ni mundial, más bien se ha ido constituyendo en uno de sus rasgos más definitorios. La practican en España narradores, de distintas generaciones, como Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Andrés Trapiello, Javier Marías, Belén Gopegui, Juan Manuel de Prada, Elia Barceló, Marta Sanz, Rafael Reig, Javier Azpeitia, Antonio Orejudo, Agustín Fernández Mallo, y un largo etcétera.

Como escritor integrado en la estética posmodernista española y mundial, su obra comparte los aspectos fundamentales de dicho movimiento, incluida la hibridez –si es que

esta no es la más importante de todas ellas–, que, en su aspiración de complejidad, es capaz de expresar la multiplicidad y dispersión de un mundo fraccionado, el mundo como resultado del fin de las fábulas maestras y verdades absolutas, de la disolución de una identidad personal y social unitarias en una miríada de posibles reflejos (el espejo stendhaliano quebrado en miles de esquirlas). Esa es la razón de ser de la actual hibridez y de que Antonio Muñoz Molina haya escogido este tipo de narrativa mixta: un reflejo, en toda su complejidad y ambigüedad, del trasfondo filosófico, ontológico, epistemológico del hombre y la sociedad inmersos en una larga crisis, aun a principios del siglo XXI.

No obstante, otros recursos coadyuvan a acentuar esta concepción del mundo, y algunos además se ponen al servicio de la hibridez, por ejemplo: la heterogeneidad de los contenidos y procedencia de los mismos, y por extensión la actual oposición dual entre ficción-realidad que deviene, de hecho, en material propicio para la hibridez; una pródiga intertextualidad que tiende puentes y establece conexiones con otras fuentes textuales (posibilitando distintos niveles de lectura, pese a las críticas furibundas contra la comercialización, mediatización y vulgarización de la literatura para hacerla más accesible a un público amplio), y en la que subyace, al igual que en la interdiscursividad, un afán por amalgamar la novela (objeto de mi estudio) con otros textos, o discursos de otros medios de expresión como puedan ser la música, la pintura, la fotografía, el cine…; la metaficción, que se erige en subgénero novelesco (tan próximo al ensayo y querido por la vanguardia), cuando el objeto de la ficción es cómo se escribe una novela o, de no ser este el caso, en omnipresente herramienta que, al dejar al descubierto los procedimientos y tramoya narrativos y convertirse en objeto de referencia, impide toda mímesis realista y contrarresta los efectos de la recuperada narratividad y, por tanto de la figuración, ya superada en su sentido tradicional y mimético. Habría que señalar, además, la ironía[1] desmitificadora –no menos trascendental–, en la revisitación del pasado, carente de ingenuidad, el antihéroe, la narratividad y revalorización del placer de la lectura, la importancia del lector como colaborador del texto, los mundos fantásticos… Sin embargo,

[1] El posmodernismo debe reconocer la existencia del pasado, que la vanguardia inútilmente trató de finiquitar, pero acercarse a él desde un planteamiento irónico, carente de ingenuidad.

la novedad de estos recursos residiría (en individual forman parte de la historia de la literatura) en la nueva conceptualización y reutilización de los mismos.

Antes de entrar en la cuestión de lo que podemos denominar «híbridos narrativos» e «hibridez genérica» o «mestizaje genérico» en la narrativa de Antonio Muñoz Molina (aunque yo haya elegido el primero de los nombres en esta Tesis doctoral), aludiré brevemente a la polémica en torno al estatus actual de la novela, incluso a su posible muerte como género, que se vincula, a mi parecer, con la problemática en torno al híbrido, pues muchas novelas, al participar de varios géneros y subgéneros, no se acomodan bien dentro de uno exclusivamente, dificultando su adscripción. Los críticos, en general, se hacen eco de este malestar: señalan, con frecuencia de forma peyorativa, la existencia de mestizaje, o también –desde una postura similar–, el uso de estructuras narrativas de género (Bértolo, Cadenas), o «el auge arrasador de una serie de subgéneros» (Sanz Villanueva), pero sin llegar a dar relieve a la mezcla o hibridez genérica como aspecto significativo de la narrativa de las últimas décadas. Y me pregunto, no obstante, por la incongruencia de tal actitud con la inequívoca aceptación y alabanza del caso de Eduardo Mendoza, sobre todo su novela *La verdad sobre el caso Savolta* y la posterior serie policiaca que inaugura *El misterio de la cripta embrujada*, evidencia palmaria de la irrupción de una nueva narrativa en el panorama español, que se decanta, y cada vez más, hacia la hibridez.

También abordaré, en función de mis necesidades, la problemática teórica que siguen suscitando hoy los términos género, subgénero y las subdivisiones de estos, procurando así evitar (al menos en mis páginas) más confusiones definitorias, ya que precisamente voy a exponer una evolución más de la novela –el híbrido como una «variante» que propicia la época–, caracterizada esta vez por el mestizaje genérico: una novela híbrida en la que se combinan ciertos géneros y subgéneros ya existentes y que, por carecer de un marbete o calificativo aglutinador y suficientemente explicativo, obliga a largas definiciones en el mejor de los casos y, en el peor, al resultar innegable, a un tratamiento despectivo del mestizaje. Por otra parte, la hibridez de géneros y subgéneros no es una novedad radical de la posmodernidad o de Antonio Muñoz Molina, admito la

carencia de novedad, la existencia de mestizajes anteriores, de los que el mejor ejemplo puede ser el mismo *Quijote* o *Tristam Shandy*, novela en la que, según Vila-Matas, se encuentra algo en lo que:

> algunos críticos franceses reparan en estos días como si se tratara de un descubrimiento. En un momento en que tanto se habla de narraciones ensambladas con el ensayo y esas combinaciones y novelas híbridas se presentan a veces como novedad absoluta, se ve ahora que el libro de Sterne fue seguramente la primera novela-ensayo de la historia. Así que la cosa viene de lejos. (Vila-Matas, 2008:102).

Existían y existen la metanovela, la novela policiaca, histórica, el ensayo, la autobiografía, el diario, el *bildungsroman*, el folletín…, pero en la actualidad nos encontramos con una novela que conscientemente reivindica en su seno la simultaneidad de varios de estos géneros, cuya heterogeneidad se articula a partir de una estructuración más o menos rígida. Tal evidencia hace sospechar a ciertos escritores –Vila-Matas, Cercas, Marías, por ejemplo– que sus novelas no son exactamente «novelas» –se refiere el primero a *Bartleby y compañía*– pues «la anécdota inicial, que al desarrollarse se convierte en trama, es sólo parte de la trama global: una parte que no ocupa excesivo espacio; la parte ficcional es más bien mínima y convive, entre otras, con la ensayística y la documental». (Vila-Matas, 2008: 75).

Planteo, asimismo, la consciencia, la falta de ingenuidad, con la que en la actualidad se está practicando dicha hibridez genérica en una novela en la que no solo caben y conviven géneros y subgéneros literarios y otros (el ensayo, la autobiografía, el reportaje, el diario, la crónica, la memoria) que, según Kurt Spang y otros estudiosos, no lo son, sino que se persigue abiertamente tal mestizaje, con el fin, como ya he comentado, de captar la complejidad y dispersión del mundo en el que les ha tocado vivir; y si hay un porqué, pienso que tendría que ver con el compromiso del creador por volver un poco más inteligible la universal complejidad de la que hemos hablado.

Tanto escritores como críticos dudan a la hora de calificar o nominar este tipo de novelas: *faction*, «multiquerencia genérica», «plurinovela», «novela a noticia», «multiplicidad», «polifonía». Por mi parte, sin embargo, considero que presenciamos el

nacimiento de nuevo subgénero: un nuevo tipo de novela con características específicas y distintivas como podría ser la hibridez que las identifica –Milan Kundera, Umberto Eco, Italo Calvino– no solo a nivel español: el «híbrido narrativo».

Además, si la definición de género, según Kurt Spang, va a depender en parte del concepto de literatura que se aplique, considero que la problemática que se debate actualmente abarca tanto el concepto de lo que entra dentro de la literatura (y, por tanto, el concepto de literatura mismo), como la definición de género, pues resulta innegable que se está produciendo un trasvase, una mixtura entre lo literario y lo no literario: una mezcla evidente y liberal entre los géneros desde un concepto amplio. Darío Villanueva dice al respecto que:

> La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que se cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela. (Villanueva: 1989: 9-10).

Es algo similar a lo que diría Austin Warren al aducir que el género no existe, por lo menos, como un «edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas». (Spang, 1993: 23).

Para analizar la novelística de Antonio Muñoz Molina –y de otros muchos escritores– no me vale, sin embargo, como marco teórico limitarme a aducir que la novela es casi imposible de definir (que probablemente lo sea) o afirmar que en ella cabe todo (como afirmó Baroja en su «Prólogo cuasi doctrinal» a *La nave de los locos*), o conformarme con comentar el evidente mestizaje o la hibridez en algunas de ellas (cada vez son más las voces y los escritores que intentan explicar con estos conceptos la realidad de sus novelas) o, simplemente, evitar todo conflicto, negar su existencia. Por mi parte, prefiero designar estas novelas con el término de «híbridos narrativos» y considerarlas una nueva modalidad de novela o subgénero narrativo, conformado como tal, aunque con el transcurrir del tiempo y la apertura, tanto del concepto de género como del de literatura,

pasen simplemente a ser novelas y el actual calificativo de unos u otros quede en mera anécdota.

Por ello, en esta investigación trataré de analizar las novelas de Antonio Muñoz Molina desde la perspectiva del movimiento posmodernista, centrándome después en una de sus características más definitorias: «el híbrido narrativo». Trataré de estudiar cada una de las novelas desde este punto de vista, señalando sus componentes y la relación que se entabla entre ellos y el mayor o menor acierto en su ensamblaje, entendiendo –como bien planteó el estructuralismo– que el todo que es el híbrido es más y distinto que la suma de sus partes.

CAPÍTULO UNO

1. LA NOVELA ESPAÑOLA Y EL POSMODERNISMO

Superado por más de una década el apoteósico y agorero inicio del tercer milenio, por lo menos en lo que a las negras previsiones sobre la novela respecta, observamos sucesivos desplazamientos en cuanto a la problemática abordada por la crítica. Del enconado debate sobre el posmodernismo –sus distintas definiciones, vertientes, datación– y su pertinencia en el caso de la narrativa española –contábamos o no con una novela posmodernista– pasamos a un posmodernismo omnipresente. Actualmente verificamos, sin embargo, otro de esos desplazamientos: la delegación del posmodernismo, ya mejor o peor instalados en el concepto, a favor de uno de sus aspectos fundamentales: la hibridez. Lo que en su momento se interpretó como síntoma de la crisis en la que se debatía la novela – la asimilación de otros géneros y subgéneros, arrumbada con breves y desdeñosos comentarios sobre la existencia de mezclas, es hoy, según parte de la crítica, una vía para su pervivencia y desarrollo.

La novela reivindica actualmente sus orígenes, o por los menos su ideal inicial: su condición híbrida y carácter agenérico, ese saco donde todo cabe. De ahí que, en relación con los híbridos narrativos, estemos ante realizaciones fácticas de las posibilidades a las que *ab ovo* se abre la novela, más que en un nivel secundario respecto a la hibridez básica de la novela.

La resistencia, incruenta pero tenaz, ante la actual novela híbrida que pone en entredicho, no la novela como género proteico, sino las manifestaciones pragmáticas monogenéricas que han sido más frecuentes y la lastraban, manteniéndola en unos límites bien definidos, ha determinado, en parte, la falta de estudios teóricos rigurosos sobre la hibridez, con excepciones notables: Italo Calvino, Kundera, Claudio Guillén, José-Carlos Mainer o José María Guelbenzu, entre otros. Tampoco ayuda en el debate la complejidad de un tema ya de por sí espinoso; y las conclusiones a las que llegan, los unos y los otros, los pocos que arriesgan una teoría o una posible definición, o son demasiado generales o

aplicaciones concretas a ciertas novelas híbridas, o discrepan en el corpus de obras representativas de este fenómeno.

Así, inmersa en plena problemática, y con la falta de perspectiva que inevitablemente ello conlleva, procuraré que mi teoría del híbrido no adolezca de las mismas objeciones que observo, pese a ser consciente de que no es ni mucho menos incuestionable.

Para establecer la actual situación del híbrido narrativo, y dado que lo entiendo en el seno del posmodernismo, como uno de sus aspectos más significativos, trataré, primero, de desbrozar las distintas acepciones que de este se barajan a nivel internacional y, en segundo lugar, su concreción en la narrativa española a partir de 1975 ya que, a mi juicio, la novela que se está escribiendo ahora, no toda, es, con mínimas variaciones, una continuación de la que se inauguró entonces. Incluida la narrativa de Antonio Muñoz Molina.

1.1. POSMODERNISMO O POSMODERNISMOS

Como es bien sabido, en los años ochenta y noventa se barajan fundamentalmente dos vertientes del posmodernismo. Una es la defendida por nombres como Jean François Lyotard, Fredric Jameson e Ihab Hassan. Este último, en los años ochenta, concibe el posmodernismo «como una amplia reacción y una alternativa a los postulados de la modernidad cultural, un posmodernismo evidente en gran parte del arte y de la literatura antirracionalista del siglo XX.» (Holloway, 1999: 42). Incluiría elementos propios de la vanguardia histórica, tanto del *ready-made* de Marcel Duchamp como del surrealismo, el dadaísmo… En general, para Ihab Hassan, el posmodernismo se resiste a cualquier definición y periodicidad (plantea la contradicción existente entre el uso del término posmodernismo como un término diacrónico y su uso para señalar un período posterior al modernismo occidental, pero no la resuelve) y se asocia a lo anárquico y lo inconcebible. Implicaría, asimismo, una extensión de tendencias propias del modernismo occidental: el urbanismo, la tecnología, la deshumanización, el erotismo y la ausencia progresiva de

compromiso político. Hace hincapié en las estrategias irracionales de la contestación posmodernista, pues «no es que una cortina de hierro o una muralla china separe el modernismo del posmodernismo, porque la historia es un palimpsesto y la cultura permeable al tiempo pasado, tiempo presente y tiempo futuro.» (Hassan, 1980:120-121).

Jean François Lyotard también identifica como sinónimos vanguardismo y modernismo occidental, y al igual que Hassan, entiende el posmodernismo –aunque establezca dos fases principales– como diacrónico, anárquico, irracional, una reacción subversiva frente a la sociedad occidental moderna nacida del capitalismo. De hecho, una resistencia a las *fábulas maestras*[2] de la modernidad, la ideología de la cultura de masas como realidad fundamental. Para ambos críticos, la clave del posmodernismo se asentaría en la incredulidad de las *fábulas maestras*, la heterogeneidad, la innovación, la alienación, la deshumanización, y la presencia de lo sublime.

Fredric Jameson lo ve, sin embargo, como un *zeitgeist* que incluye el período posterior al modernismo occidental, y que se haría evidente a partir de los años sesenta; pero, evaluándolo como tendencia esencialmente negativa, antiutópica y antihistórica, lo tacha de *pastiche*, donde se deslíe la frontera entre lo culto y elitista del modernismo y la cultura de masas, y triunfa lo apócrifo y superficial en menoscabo de la conciencia histórica, pues ni la intertextualidad ni la fragmentación se asientan en motivos sociales o históricos críticos, reduciéndose a tan solo una crisis en la representación, producto del mercantilismo reinante y carente de todo proyecto colectivo.

La otra acepción del posmodernismo que barajamos se ciñe más a la propia historia literaria. Teóricos como John Barth, Umberto Eco, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale postulan una visión más restringida de este movimiento que, frente a reacción contra la modernidad en general, supone una respuesta, además de una alternativa, al modernismo occidental, y sería inherente a las tendencias artísticas, literarias y arquitectónicas de los años sesenta en adelante.

[2] Este término, *master narratives*, empleado por Michel Foucault y Jean François Lyotard, se refiere a los valores ideológicos del poder que circulan en ciertas creencias y pueden expresarse como iteraciones narrativas. La unidad del sujeto humano, la evolución social hacia un estado más utópico, la primacía de la razón, la eficacia y objetividad de las ciencias, la utilidad del progreso tecnológico, la justicia ilustrada de la gobernación democrática, todas estas ideas son para ellos «fábulas maestras». (Holloway, 1999:38).

En dos de sus ensayos John Barth arroja luz sobre la polémica en torno al posmodernismo. En «The Literature of Exhaustion» (1967) aduce que el experimentalismo del modernismo occidental ha llegado a sus últimas consecuencias: el silencio total, la nada (con la insistencia en lo absurdo durante los años sesenta, el *Happening* y las innovaciones en los montajes teatrales o las nuevas vueltas de tuerca a la importancia tanto del autor como del lector, en clara beligerancia con el realismo y sus formas comunicativas), y considera que Borges (en el laberinto borgiano no se nos ofrece el silencio total sino un movimiento constante) es el único escritor que evita esas últimas consecuencias negativas, pues reconoce el punto final al que ha llegado la experimentación irracional sin instalarse en él, valiéndose de la autorreferencialidad de un mundo ficticio propio, que, en su concepción, partiría de una revisión profundamente irónica del pasado. Tras ver en Borges una excepción en cuanto a la superación y asimilación del realismo y del modernismo[3], en 1980, en un segundo artículo[4], constata un aumento de las tendencias posmodernistas.

Los comentarios acerca del posmodernismo de Umberto Eco no difieren fundamentalmente de los planteados por Barth. En el capitulo «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno», de *Apostillas a El nombre de la rosa*, Eco afirma:

> Desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero. (Eco, 1985:71-72).

Desde su punto de vista, la vanguardia destruye el pasado:

[3]Barth, en el artículo de 1980 «Literature of Replenishment» plantea, en oposición al paradigma diacrónico y anárquico de Hassan, el carácter periódico y literario del posmodernismo; asimismo, su superación tanto del realismo como el modernismo: «Si bien los modernistas, portadores de la antorcha del romanticismo, nos han enseñado que la linealidad, el raciocinio, la conciencia, las causas y los efectos, la mimesis ingenua, el discurso transparente, la anécdota inocente y las convenciones morales de la clase media no son suficientes, entonces, desde la perspectiva de estas décadas finales de nuestro siglo, podemos apreciar que tampoco bastan sus contrarios. No son adecuados en sí las disyuntivas, la simultaneidad, lo irracional, la antimimesis, la autorreferencia, la expresión textual como mensaje, una postura política olímpica y un pluralismo moral que se acerca a la entropía». (Holloway, 1999: 49).

[4] «The Literature of Replenishment» (1980).

> La vanguardia histórica […] intenta ajustar las cuentas con el pasado. La divisa futurista «abajo el claro de luna» es un programa típico de toda vanguardia, basta con reemplazar el claro de luna por lo que corresponda. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: *Les demoiselles d'Avignon* constituyen un gesto típico de la vanguardia; después la vanguardia va más allá, una vez que ha destruido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura será la expresión mínima del *curtain wall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs, hasta el silencio o la página en blanco; en música, el paso del atonalismo al ruido, al silencio absoluto. (Eco, 1985:73-74).

Pero como no puede ser destruido (pues esto abocaría al silencio total, a la nada, al lienzo en blanco, a los escritores ágrafos), el posmodernismo debe reconocer la existencia de este, desde, no obstante, un planteamiento irónico, carente de ingenuidad. A la vanguardia elitista y hermética opone el retorno a la anécdota, al texto accesible para un público más amplio, sin que esto signifique, como afirma Jameson, la abdicación de oposición social vanguardista, pues, según Eco, el retorno metaficticio al pasado literario e histórico es subversivo cuando se realiza irónicamente: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.» (Eco, 1985: 74).

Todo lo que hay que decir sobre el posmodernismo se ha dicho desde el comienzo, comenta Eco, y dedica especial atención a los comentarios de John Barth.

> «Mi escritor posmoderno ideal no imita ni repudia a sus padres del siglo XX ni a sus abuelos del XIX. Ha digerido el modernismo, pero no lo lleva sobre los hombros como un peso... Quizás ese escritor no pueda abrigar la esperanza de alcanzar o conmover a los cultores de James Michener e Irving Wallace, para no hablar de los analfabetos lobotomizados por los medios de comunicación de masas, pero sí, en cambio, la de alcanzar y divertir, al menos en ocasiones, a un público más amplio que el círculo de los que Thomas Mann llamaba los primeros cristianos, los devotos del arte... La novela posmoderna ideal debería superar las diatribas entre realismo e irrealismo, formalismo y «contenidismo», literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas... La analogía que prefiero es más bien la que podría hacerse entre [la actitud posmoderna] y el buen jazz o la música clásica: cuando volvemos a escuchar y a analizar la partitura, descubrimos muchas cosas que la

> primera vez no habíamos percibido, pero la primera vez tiene que ser capaz de atraparnos como para que deseemos volver a escucharla, tanto si somos especialistas como si no lo somos.» Así hablaba Barth en 1980, volviendo sobre el tema pero, en esa ocasión, con el título de «La literatura de la plenitud.» (Eco, 1985:76-77).

Glosando los comentarios de Barth y la polémica que Leslie Fiedler mantuvo con otros autores por su defensa a ultranza de la narrativa de aventuras, el *gothic*, los libros del montón despreciados por los críticos, que han sabido crear mitos y poblar la imaginación de más de una generación, Eco precisa que

> Lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Intuye que alcanzar un público amplio y popular significa hoy, quizá, ser vanguardista, y también nos permite afirmar que poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos. Puede significar obsesionarlos. (Eco, 1985:77).

Por último añade que los teóricos norteamericanos del posmodernismo han sabido recuperar «no solo la intriga sino también la amenidad». Se refiere con estas palabras a que desde 1965 hasta hoy «han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas» (Eco, 1985:71), y se pregunta si puede existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena.

¿Cuál es el paso siguiente, una vez que se ha negado todo?, se pregunta en «La edad de las novelas» el propio Antonio Muñoz Molina en similar dinámica: del cubismo de Picasso se llega al negro sobre negro de Mark Rothko –una revolución en su momento– o a una novela, «que se había emancipado de la referencias del mundo»[5] (Muñoz Molina, 2001: 8), y por tanto, dejado atrás las historias claras y los personajes definidos. Pero en última instancia, si forzamos demasiado el lenguaje, que es social y compartido, ajustado a normas gramaticales, se llega a la insignificancia, a la pura esterilidad sin sentido. Piensa que la única alternativa es una recuperación de la figuración (tan denostada entonces), de la historia, de los personajes y de la narratividad en la novela, al igual que Picasso, tras el

[5] Pone como ejemplo dos novelas de Juan Goytisolo: *Reivindicación del conde don Julián*, y sobre todo, *Juan sin tierra*, que termina con una negación radical de todo conformismo literario o moral y con unas frases en árabe.

cubismo, y De Kooning, tras el expresionismo abstracto, volverían a cierta forma de representación figurativa.

Charles Jencks distingue siete etapas dentro del posmodernismo, desde la prehistoria del término hasta el quinto período calificado de «clasicismo posmoderno» que abarcaría desde 1979 hasta los años noventa, y cuyo rasgo principal es el empleo de un código múltiple dentro de un lenguaje público, ya en la arquitectura, ya en el arte, ya en la literatura. En su sexta etapa alude a cierta reacción contra el posmodernismo, y en la séptima, a una estabilización del término a partir de 1988. Insiste, por otra parte, en que el pluralismo, es decir, la heterogeneidad, es el fundamento del paradigma posmoderno, con adláteres como puedan ser la intertextualidad, la socavación de la frontera entre la vigilia y el sueño, la mezcla de géneros, de lo popular y lo culto, la metaficción y la ironía.

En coincidencia con Jencks, Barth y Eco, Linda Hutcheon afirma que el posmodernismo «no consiste en la expresión del modernismo exagerado hasta el punto de desbancar las normas genéricas de la novela popular y realista, sino en un movimiento pluralista, asimilador.» (Holloway, 1999: 52-53), de cuestionamiento, que pone en entredicho y desvaloriza los absolutos ideológicos: la contradicción inherente radicaría, no obstante, en que requiere de los mismos términos[6] que luego son cuestionados. En su libro *Postmodernist Fiction*, Brian McHale se centra en los aspectos literarios del postmodernismo, y trata de establecer la diferenciación entre el modernismo occidental y el posmodernismo. Al igual que los antedichos, defiende que es un movimiento subsiguiente al modernismo occidental y alude a un período concreto de tiempo, subrayando, a su vez, un distanciamiento de la experimentación, del hermetismo y la recuperación del placer por contar sin, por otra parte, dejar de cuestionar los valores de la narración, de la historia externa, del sujeto humano.

[6] Introduce, al respecto, el concepto de «metaficción historiográfica», en relación con la novela que se refiere a la historia. Primero plantea un discurso accesible al gran público para cuestionarlo después por el método autorreferencial de la metaficción (afirma que la metaficción es un elemento predominante en la narrativa desde 1965): en suma, relativiza irónicamente los valores sociales, artísticos, políticos y literarios expuestos inicialmente. El doble código implícito en la metaficción historiográfica no descarta la legitimidad del contenido ni de las formas; lo que realmente pretende es concienciar al lector de que dicha validez está condicionada por la textualidad y el discurso, inscritos ambos en unas circunstancias históricas dadas.

Estos conatos por fijar la periodización y definición del posmodernismo no son ni mucho menos los únicos. Investigadores como Huyssen (1984), Bertens (1986) y McCaffery (1986), en los que se basa Vibeke Grubbe para su trabajo «Posmodernismo y novela española» (2002), no aportan novedades esenciales a la cuestión, circunscritos, en general, a la conceptualización del movimiento esgrimida por teóricos como John Barth, Umberto Eco, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale.

Bertens se limita a distinguir en literatura un modo referencial de otro que no lo es. McCaffery, aun estableciendo como el anterior dos fases principales del posmodernismo, fecha la primera desde la segunda mitad de los 50 hasta mediados de los 70, y la otra desde entonces hasta ahora: en cada una de ellas, sostiene, se perfilan dos modalidades del posmodernismo: sucesivas en la primera y parcialmente coincidentes en la segunda Apreciación similar defiende Huyssen, si bien desde una praxis cultural más amplia.

Así pues, los años cincuenta hasta mediados de los 70[7] se corresponderían con la primera modalidad: el tardomodernismo «vanguardista», originado en los Estados Unidos a mediados de los años 50 con la *generación beat* y encumbrado en el primer lustro de los 60. Este movimiento fue calificado de posmodernista por ciertos críticos norteamericanos como Fiedler y Susan Sontang, y se vive en función de la rebelión contra el modernismo institucional. En Europa se percibe más bien como una continuación de la vertiente vanguardista del modernismo occidental con el que comparte su perspectiva iconoclasta y utópica. En la segunda modalidad de esta fase, denominada por Vibeke Grubbe, tardomodernismo «deconstruccionista», se advierte la influencia del postestructuralismo francés y el deconstruccionismo norteamericano. No se conforma con denunciar la falacia ideológica puesta de manifiesto por el marxismo como hizo el tardomodernismo «vanguardista», asume, además, que la realidad, la historia, el yo... son construcciones textuales manejables a voluntad, de ahí que la narrativa que se inscribe en esta modalidad

[7] Sigue abierta la discusión de si las dos modalidades de este primer período son manifestaciones tardías del modernismo: teoría que, por el carácter hermético, elitista y experimentalista de sus manifestaciones, también defiende Vance R. Holloway, yendo este todavía más allá, pues suscribe dentro de la tendencia del modernismo occidental tardío las obras producidas por los novísimos hasta finales de los años setenta. Huyssen, sin embargo, no emplea el término de *tardomodernismo*, propuesto, entre otros, por Charles Jencks en 1980 y criticado por falta de consistencia.

lleve a cabo «un desmantelamiento cada vez más despiadado del tejido narrativo, conceptual e incluso idiomático de los textos narrativos para poner al desnudo su carácter artificial» (Grubbe: 2002). Su preocupación fundamental es, pues, la problemática textual en sí misma. Durante las décadas de los 70 y los 80, el concepto de posmodernismo se ha identificado en el ámbito universitario especialmente con esta modalidad, aun cuando el propio Huyssen la asocie al postestructuralismo dentro del modernismo, haciéndola equivalente a un nuevo «arte por el arte», o simplemente como manifestaciones del modernismo occidental.

A mediados de los 70 entraríamos en la segunda fase y tercera variante «reconstruccionista» del posmodernismo, que esta vez sí implica un distanciamiento del paradigma del modernismo. Se sustituyen las grandes propuestas utópicas de este último por una ética más práctica y modesta, y los ojos se vuelven al pasado, tanto por la necesidad de encontrar las raíces del propio presente como un contexto en el que reconocerse, lo que deriva en la recuperación de las estructuras narrativas tradicionales, convenciones realistas –cierto realismo renovador, de contenido, frente a las innovaciones formales–, poniendo de manifiesto, no obstante, la ficcionalidad de lo narrado para evitar caer en trampas ontológicas ya insostenibles. Por último, como variante de este mismo posmodernismo «reconstruccionista» y simultáneo en el tiempo, observamos que el posmodernismo «ecléctico» se sirve de una estética diferente. La base teórica la pone Charles Jencks en *The Language of Posmodern Architecture* (1977), y la arquitectura abanderará la recuperación, no exenta de ironía, de las señas de identidad, empleando profusamente ornamentos del legado histórico plural y ecléctico, los tipismos o la iconografía popular.

De plena actualidad en la primera mitad de los años 80 con el lema de «todo vale», encarna la estética del neo-Kitch por excelencia, y con esta misma estética identifica la gente de a pie el posmodernismo. Hasta el punto de que muchas de las apreciaciones peyorativas que se granjea provienen de su asociación con esta variante, tachada por los

críticos de puro comercialismo –moda pasajera finiquitada con los años 80–, incluso por el mismo Huyssen[8], portaestandarte del posmodernismo «reconstruccionista».

Vibeke Grubbe y Vance R. Holloway defienden esencialmente una misma acepción del posmodernismo, pues la primera, si bien lo enmarca en las dos fases y cuatro modalidades ya señaladas, considera que las dos primeras son exponentes del llamado modernismo occidental, y que el posmodernismo propiamente dicho se inicia a mediados de los años 70 con el posmodernismo «reconstruccionista» para el que reserva, sin más, la nomenclatura de posmodernismo. Difieren, no obstante, de forma sustancial en la narrativa que aglutinan dentro de esta tendencia. Holloway excluye la mayor parte de la narrativa española posterior a 1975.

En este trabajo de investigación, me sumo a la segunda de las definiciones del posmodernismo por las razones que argumentaré en el siguiente capítulo, una vez desbrozados el estado de la cuestión de la novela a partir de 1975 y el posmodernismo.

1.2. LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA SE INCORPORA AL POSMODERNISMO

Observamos en la crítica la predisposición a aglutinar la narrativa española desde los años sesenta en adelante en lo que se califica de distintas tendencias: hablan del ucase, hasta bien entrada la década de los ochenta, de una novela barroca, experimental, vanguardista y deshumanizada (Durán, 1986; Gil Casado, 1990 y 1991). Spires (1984) alude a la importancia de la metaficción, y Sobejano (1988, 1989), a una «antinovela» o novela vanguardista y «neonovela» o novela poética orientada hacia la fantasía. Rico generaliza el término «vanguardia» para todo el periodo, subdividiéndolo después en una

[8] Huyssen critica la Séptima Documenta de Kassel, del año 1982, pues encarna este modelo posmodernista, por ser «un simulacro estético perfecto: eclecticismo superficial combinado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado que parece estar ganando terreno en la era de Köhl-Thatcher-Reagan». (Huyssen,1984: 192).

etapa de literatura social y otra de experimentalismo. Martínez Cachero (1986) marca tres direcciones en la narrativa cultivada a partir de los años setenta: el experimentalismo, la renovación y el tradicionalismo, y vincula el pluralismo estético a la libertad política recién inaugurada tras el fin del franquismo. Pluralismo evidente también en la clasificación de María Dolores Asís Garrote (1992) que distingue la novela fantástica, la novela histórica, la de intriga y aventuras, la poemática, la metaficción, la autobiográfica o de memorias y la novela de testimonio o crónica o reportaje.

Otros estudios sostienen, al contrario, que la narrativa española ha abandonado progresivamente el experimentalismo a favor de las convenciones realistas (Alonso, 1985, 1989; Amell, 1987). Sanz Villanueva, pese a incluir las manifestaciones de este periodo en novela social, renovación y experimentación, acentúa el gusto por la fábula bien contada. A una novela histórica, de intriga, documental, metanovela y romance nos remite Darío Villanueva (1987), y al igual que los susodichos, atestigua una evidente mengua de las novelas que priorizan la innovación formal por encima del contenido y el creciente protagonismo de un realismo renovador.

En la vigencia de un movimiento posmodernista español que aglutina la narrativa de las tres últimas décadas del siglo XX coinciden Malcolm Alan Compitello (1987), Adolfo Marín Minguillón (1990,1991), Kristen Ann Thorne (1992), Ken Benson[9] (1994), José F. Colmeiro (1992), Kathleen Glenn (1990), Gonzalo Navajas[10] (1987, 1991), Randolph D. Pope[11] (1992), José María Rodríguez-García[12] (1992-93), Robert C. Spires

[9] Defiende que los escritores nacidos de los años cuarenta en adelante –una sola generación en su tratamiento– son los responsables de una «nueva narrativa española (que) ha encontrado una poética creativa que se ajusta a los cánones de la cosmovisión posmoderna de la cultura occidental». (Benson, 1994: 18).

[10] Para Gonzalo Navajas (1987) la novela española posmodernista se identifica principalmente con la etapa deconstruccionista de los 70, representada sobre todo por autores de la generación del 50 como Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet, y otros, aunque, en su opinión, se puede hablar de posmodernismo a partir de *Tiempos de silencio*, de Luis Martín Santos (1962); más tarde, en un artículo titulado «Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española» (1991), refiriéndose a los escritores más jóvenes de los años 80 y noventa, alude a una orientación «post» posmodernista en unos términos que recuerdan lo que para muchos es el mismo posmodernismo: el papel fundamental de la ironía, la falta de compromiso con las grandes causas ideológicas y la disminución del texto esencialmente autorreferencial, discursivo y autónomo dentro de un «antiesencialismo», es decir, un relativismo, constante.

[11] Sostiene que los historiadores del futuro «advertirán (…) que el presente de la novela española presenta una constelación de características nuevas que muestran con claridad que España ha ingresado plenamente para bien o para mal, al posmodernismo internacional.» (Pope, 1992: 119).

(1988), Mario J. Valdés[13] (1994), José María Izquierdo, Vibeke Grubbe[14] (2002), Vance R, Holoway (1999), María Teresa Ibáñez Ehrlich (2000), Marta Sanz[15] (2007) y Hans-Jörg Neuschäfer (1994), entre otros. Discrepan, sin embargo, del concepto de posmodernismo generalizado, y de hecho, alguno aplica simultáneamente ambas concepciones –a veces en una amalgama insostenible por las contradicciones que conlleva.

Mas, a grandes rasgos, desde la segunda década de los 80 –siguiendo la tendencia dominante en la crítica internacional–, el posmodernismo en España se ha visto como un movimiento irracional, anárquico, refractario a toda definición, íntimamente relacionado con el experimentalismo vanguardista y diacrónico, palpable en un sector importante del arte y de la literatura antirracionalistas del siglo XX, y desde esta perspectiva acometen los críticos sus análisis. Ilustrativos y sintomáticos son, pues, los casos de Gonzalo Navajas en *Teoría y práctica de la novela posmoderna*[16] (1987), de Pablo Gil Casado en su libro *La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española*[17] (1975-1990) y de Robert C. Spires[18], en el artículo «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón» (1988). Siguiendo esta lógica los escritores más comentados de los años setenta –

[12] La vitalidad del posmodernismo como una forma de expresión claramente española en los años noventa se nota a partir del título de su estudio: *Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel*.

[13] En su artículo «The Invention of Reality: Hispanic Posmodernism» afirma que en 1993 la literatura posmoderna abarca el mundo entero.

[14] Vibeke Grubbe discute los «(Mis-) Uses of the Post-Modern» en relación con la novela de los 60, basándose fundamentalmente en autores como Juan Goytisolo, Juan Benet, entre otros, y arguye que en el ámbito hispánico se encuentra una dimensión subversiva primordial tanto en el modernismo como en el pretendido posmodernismo, por lo que estima inexistente la supuesta ruptura entre los dos.

[15] Parafraseando a Constantino Bértolo, confirma la implantación del posmodernismo en España en la Nueva Narrativa española, inaugurada con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), como yo misma, sostengo, pero hace suya la diversidad de tendencias de Bértolo, en su opinión mera distinción temática.

[16] Glosa el concepto posmodernista de Hassan y defiende que «la característica más comprensiva del posmodernismo es su oposición al sistema analítico-referencial», por ende el «modelo ideal [d]el texto posmodernista debería ser impermeable a la clausura estética que acompaña a la razón analítica.» (Holloway, 1999: 56).

[17] Defiende que el posmodernismo puede definir los fundamentos de la narrativa española entre 1975 y 1990: una literatura hermética, anárquica, en la que «todo vale», experimental, en la que prima el lenguaje y las posibilidades expresivas por encima de las convenciones realistas. En suma, en su opinión, la pérdida de coherencia posmodernista aboca a una gama de microprosas deshumanizadas, próximas tal vez al agotamiento de las fábulas maestras del que habla Lyotard.

[18] Relaciona el posmodernismo con el experimentalismo y hermetismo de Benet y ve en Pisón a uno de sus continuadores.

Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaite, Gonzalo Torrente Ballester y Esther Tusquets– también son considerados posmodernistas.

Existen otras posturas en torno al posmodernismo de más difícil clasificación, al no encajar cabalmente en las dos principales tendencias que se barajan o nutrirse de ambas, por ejemplo, la que sostiene María Rodríguez-García[19]. Una síntesis de ambas lleva a cabo Mario J. Valdés[20], y otra síntesis más complicada aborda Francisco Rico[21] en el artículo «De hoy para mañana: la literatura de la libertad». En opinión de este crítico, tendríamos que hablar más de posmodernidad que de posmodernismo:

> La palabra y la noción de *posmodernidad* suscitan cierta duda sólo mientras *postmodernism* se calca, pero no se traduce al castellano. El *modernism* de norteamericanos e ingleses es simplemente el espíritu que alentó a las *vanguardias*, a los *ismos*, coletazos postreros del romanticismo para renovar a toda costa la literatura y las artes con el propósito de agredir a la sociedad burguesa. Por definición, pues, la *posmodernidad* es el rechazo de los dogmas de las vanguardias, sin la propuesta de otros equivalentes. (Por eso, *posmodernidad* parece designación preferible a

[19] Rodríguez-García se nutre de ambas tendencias sin apreciar contradicción alguna: Por una parte, señala la aproximación de Mendoza al posmodernismo como es concebido por John Barth, haciendo notar que es «un intento de llegar a un público más numeroso que el de los modernistas» lo que supone «un cuidado sumo del lenguaje, (y) la inclusión de la ironía como elemento fundamental en la obra». Pero, por otra, focaliza su comentario en el *pastiche* que ve en *La verdad del caso Savolta*, y afirma su semejanza con *Juan sin tierra*, de Juan Goytisolo. (Holloway, 1999:60). Considera, pues, este último texto plenamente posmoderno aun siendo más anticonvencional y vanguardista que la novela de Mendoza. El mismo Barth, probablemente, tomaría *Juan sin tierra* como una manifestación del modernismo tardío y no del posmodernismo.

[20] Insiste en «el carácter esencialmente antiabsoluto, relativista y destructor de las fábulas maestras del posmodernismo, lo asocia con la deconstrucción y el postestructuralismo, lo cual sugiere una concepción radical y vanguardista del posmodernismo que recuerda la de Lyotard y Hassan» (Holloway, 1999: 60), pero sostiene, así mismo, que es un término periódico que arranca de los años sesenta, y los ejemplos que aporta –el pre-posmodernismo de Unamuno en *Niebla, Amor y pedagogía y Cómo se hace una novela; La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes; *Rayuela* de Cortazar– se identifican más con la metaficción historiográfica planteada por Barth, Eco, Hutcheon. Alegando, igual que los susodichos, que el posmodernismo pone en entredicho la autoridad artística y social, en contraposición a la aglomeración de imágenes sin sentido, desprovistas de significado histórico que Jameson ve en este movimiento.

[21] Francisco Rico, en la *Historia y crítica de la literatura española, Los Nuevos Nombres 1975-1990*, siguiendo la línea de Lyotard, afirma que el posmodernismo rechaza los dogmas y se resiste a cualquier definición. En sus palabras, en la narrativa del período señalado reina «la ausencia de normas estéticas dominantes (y se) entroniza ahora el patrón individual como única medida en la creación y en la recepción». (Rico, 2003: 89-90). La posmodernidad, precisa, surge tras la desaparición de la censura en España, y está en relación con la subsiguiente agonía de la literatura comprometida y el compromiso del escritor, que se cultivaron en tanto ilusión de «resistencia» y «se prolongaron anormalmente entre nosotros como penúltima etapa de la vanguardia» (Rico, 2003: 87): un experimentalismo de laboratorio, aduce, puro *ismo* sin horizonte…

> *posmodernismo*, cuyo regusto normativo lo convierte en un ismo más, en otra fase de las vanguardias. Posmodernidad describe; se diría que posmodernismo prescribe. Sólo al segundo hay que temerle.) (Rico: 2003: 87).

Sin replantearse los términos pero sí la falta de compromiso social del posmodernismo, Sanz Villanueva afirma:

> la posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo. Y ha optado por un relato escasamente perturbador, ligero, ensimismado y leve; un relato *light*, de brumosos perfiles geográficos, temporales y morales y, acorde con esta época superficial y llena de prisas, de muy breve extensión. (Sanz Villanueva, 1996: 3-4).

Para Rafael Conte, el posmodernismo también sería postexperimental, pero en el eclecticismo narrativo aprecia tanto más secuelas del caos vanguardista, carencia de seriedad y compromiso social, cuanto «cierta ligereza y un predominio de la diversión» (Conte, 1985: 1). Las dos vertientes del posmodernismo son para Ken Benson pasos consecutivos: asocia la primera con las novelas experimentales, por ejemplo, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo (1966), y la segunda con la novela de la generación de escritores nacidos en la posguerra y con la década de los noventa: nombra el caso de *El Jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina.

Vance R. Holloway opina, y estoy de acuerdo con ello, que embutir en el posmodernismo toda la narrativa posfranquista supondría una reducción aun aplicándole la acepción predominante de la metaficción historiográfica, pues muchas de esas novelas tratan de la crisis del individuo y de la sociedad integrada por los mismos, y no comparten rasgos suficientes con ninguna de las dos acepciones del posmodernismo, ni se asocian a las antinovelas del modernismo tardío ni tampoco suponen un retorno a la narratividad condicionado por un destacado relativismo respecto a cualquier valor o verdad estable. Es más: sostiene que «el posmodernismo no es el paradigma dominante en ninguno de los dos períodos, pese a que algunos estudios críticos sostienen lo contrario». (Holoway, 1999: 35), por ejemplo, Hans-Jörg Neuschäfer (1994), que incluye, en general, la narrativa española a partir de 1975 en el posmodernismo: los autores españoles no se embarcan sin

resistencia en el gran proyecto de la posmodernidad, pero, aun con todo, son patentes las huellas que la impronta de la posmodernidad ha dejado en ellos, por ejemplo: la pérdida de inocencia narrativa, amalgama de planos temporales y textuales, juego intertextual. Significativo, considera, que no sigan los dictados de la moda, superada mediante el humor.

A pesar de que se podrían aportar numerosos ejemplos al respecto, es decir, la coincidencia crítica española en los años ochenta a la hora de conceptualizar el posmodernismo en este país según los criterios de Lyotard, o en batiburrillos diversos entre las dos conceptualizaciones principales, no se puede ignorar que actualmente, finales del siglo XX y principios del XXI, existe una tendencia general a favor de aplicar a la novela actual la segunda acepción del posmodernismo; es decir, el postmodernismo concebido como algo periódico, posterior al modernismo occidental, y que retoma las convenciones y fórmulas populares y accesibles sin dejar de cuestionar el carácter ficcional de la novela.

Y en esta misma tónica, analizan Malcolm Alan Compitello (1987) y Adolfo Minguillón (1990) el posmodernismo en la novela policiaca de Eduardo Mendoza. Lo menciona igualmente Kristen Anne Thorne (1992), incluyendo en su estudio a José María Guelbenzu y a Juan José Millás. A este último lo cita también Gonzalo Sobejano. José F. Colmeiro vuelve sobre el tema en su artículo «Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca» (1992). Otros críticos tratan el carácter posmodernista de la obra de Marina Mayoral, y Germán Gullón aplica el término posmodernismo a José María Guelbenzu y a la inestabilidad de la identidad y multitud de perspectivas relativas planteadas por José María Merino.

También la obra del Antonio Muñoz Molina se ha insertado habitualmente en el marco del posmodernismo. Desde esta estética la analizan Randolph Pope, en «Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina» (1992); Joan Oleza, en «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo» (1993); Ken Benson, en «Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*» (1994); Justo Serna, en *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina* (2004), y Natalia Corbellini, en su Tesis

doctoral *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina* (2010). Mª Dolores de Asís se pregunta: «¿Muñoz Molina posmodernista?», aduciendo, de hecho, que:

> con *El invierno en Lisboa* Muñoz Molina ha conseguido lo que John Barth señala como ideal de la novela posmodernista: ser capaz de superar las contradicciones entre realismo e idealismo, formalismo y «contenidismo», literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas, abrirse a un público amplio, salvar la distancia entre la crítica académica y la periodística. (Asís Garrote, 1996: 415).

José Manuel Begines Hormigo, en su Tesis doctoral *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina* (2006), secundando a Gonzalo Navajas, propone una tercera fase del posmodernismo, o un «post» postmodernismo, donde se reformula o cancela su indeterminación ética y estética, e incluye la obra de Muñoz Molina en la misma. Javier Echarri califica *Ardor Guerrero* de «memoria posmoderna crítica de la posmodernidad» (2003: 66), en «Interrupciones en *Ardor guerrero* de Antonio Muñoz Molina: globalización, posmodernidad y militarismo» (2003). Estas son, entre otras, algunas muestras del elenco de críticos y especialistas que abordan la novelística de Muñoz Molina desde la noción de la posmodernidad.

Ya he explicado que, en lo fundamental, se barajan dos conceptos de posmodernismo, añadiré que, en mi opinión, el defendido por Lyotard y Hassan –una amplia reacción y alternativa a los postulados de la modernidad cultural, con elementos propios de vanguardismo al que, de hecho, equipara Lyotard con el modernismo occidental– no puede definir la narrativa española a partir de 1975, primeramente porque la visión diacrónica de este término contradice su aplicación a un período concreto, es decir, la narrativa posfranquista española: algo que señala Hassan sin llegar a una reconciliación entre ambas posturas. Asimismo, la llamada reacción frente a la modernidad cultural remite a teorías que postulan la alternancia cíclica existente en el arte y en la cultura entre un período clásico y otro manierista; y si esto, cuestionable o no, se aplica en amplios rasgos a la historia de la literatura española por facilitar su comprensión, es impensable ya desde el siglo XIX. Qué decir pues del XX y del XXI, donde se produce una evidente

aceleración y complejidad de las tendencias, y sin duda de las modas, lo que implicaría, de hecho, en nuestro caso concreto equiparar literaturas tan distintas como la experimental de la promoción de los 50, el barroquismo de Benet y de la primera fase de los novísimos con la nueva narrativa que estos inauguran en un segundo periodo a mitad de los años setenta y que supone, en boca de dichos escritores[22], una vuelta a la narratividad (ya sea por causas comerciales, por la necesidad de interesar a un público más amplio, o por puro cansancio y reacción a la narrativa experimental precedente), la recuperación de un universo ficcional coherente basado en una mimesis realista en sentido amplio, ya que las fronteras de la realidad se han ampliado y abarcan realidades psíquicas y culturales como puedan ser la ensoñación y el mito o la fantasía, y una ligereza temática en desquite del compromiso político de la etapa anterior. Por otra parte, el concepto del posmodernismo que estos autores aventuran se aproxima al paradigma de la vanguardia histórica –Rico nos recuerda que el *modernism* de norteamericanos e ingleses es simplemente el espíritu que alentó a las vanguardias–, características finalmente más acordes con el experimentalismo español a principios de los 70 que, en consonancia con el postestructuralismo francés, lleva a cabo una deconstrucción cada vez más atrevida de la textura literaria tradicional.

No obstante, todo esto, más el hecho de que a partir de 1975 el *pastiche*, la ironía, la heterogeneidad y fragmentación, la metaficción, la hibridez genérica, etc. continúen siendo rasgos atributivos de la nueva literatura, fomenta y justifica la confusión, llevando a algunos críticos a refrendar la continuidad del barroquismo y de la experimentación hasta finales de los ochenta, incluso de los noventa, o a clasificar de posmoderna esta literatura en términos que recuerdan a los de Lyotard o de Hassan. Afirman, igualmente, que se resiste a toda periodicidad, a toda definición –como ya hemos señalado–, cuando supone *de facto* una evolución, donde primero se atestigua:

[22] Manuel Vázquez Montalbán comentaba, constatando el fracaso de la literatura experimentalista, que «si se insiste en la existencia de una operación 'comercial' de novela policiaca masificada y masificadora, es porque se quiere ocultar el fracaso de la propia apuesta, el reconocimiento del camino sin retorno al que había llevado el empeño de desnovelar la novela, acercándola a la condición de prontuarios para ejercicios prácticos de novelar, muy idóneos para la Universidad a Distancia...» (Vázquez Montalbán, 1989: 9). Esta opinión la ha dado Vázquez Montalbán en varias ocasiones y de diferentes maneras: «A principios de los setenta vivíamos en una dictadura literaria: o escribías como Juan Benet o no eras nadie. A los jóvenes se les exigía que escribieran el *Ulises*. El resto eran subliteraturas.» (Blanco Chivite, 1992: 139).

> Un alejamiento del discurso experimental y hermético y altamente autorreferencial del modernismo y se ajusta después a un retorno del placer de la historia bien contada sin dejar de desubicar los valores de la narración, la historia externa y el sujeto humano representado. (Holloway, 1999: 55).

De ahí que, por los motivos ya expuestos y los subsiguientes, considere que la concepción del posmodernismo tanto de Hassan como de Lyotard, y de un sinnúmero de especialistas españoles, está poderosamente influida por los orígenes del término, concebido en principio por los críticos americanos Fiedler y Susan Sontag como un ataque frontal contra un tipo institucionalizado del modernismo predominante en los EEUU[23] y en Europa: una continuación de la vertiente vanguardista del modernismo con la que comparte ciertos rasgos. Tampoco ayuda a la comprensión y desbroce la falta de perspectiva existente en el momento, porque en la década de los 70, cuando se realizan las primeras valoraciones del posmodernismo, siguen demasiado presentes las obras postestructuralistas francesas y el deconstructivismo americano, y en España se están publicando novelas altamente experimentales como *Volverás a Región* (1970) de Benet y la obra de los novísimos (pertenecientes en su mayoría a la generación de los 70)[24], y esto lleva a algunos teóricos a plantear conclusiones erróneas[25]. Primero, al tratar de definir los fundamentos del posmodernismo, al que confunden con las manifestaciones tardías del modernismo occidental, y por tanto con un fuerte experimentalismo, con lo irracional y vanguardista en

[23] No hay que olvidar que el *minimal art, el hapening, optical art, body art...*, son continuaciones en los EE.UU. de la vanguardia histórica exportada a Europa.

[24] Teniendo en cuenta lo dicho en relación con el concepto del posmodernismo aplicado a la literatura española, se puede afirmar que las dos acepciones de dicho término más aceptadas actualmente al nivel de crítica vienen a coincidir con las dos fases de la «Generación de los Setenta» –precisión que comparto, basándome en lo ya explicado sobre la tendencia existente en los años 80 a calificar de posmodernismo, sea cual sea el marbete que se le estampe, a lo que, en realidad, son manifestaciones tardías del modernismo occidental–. La primera, la patrocinada por Lyotard y Hassan (tardomodernismo «decontruccionista» en la terminología de Vibeke Grubbe), se aplicaría al experimentalismo de los Novísimos, aproximadamente entre 1967 y 1975, y el posmodernismo entendido como metaficción historiográfica en la que se impone una recuperación de la narratividad que, junto a la metaficción y la ironía, el pastiche, la fragmentación ponen en entredicho el sistema de representación, bien de la historia bien del sujeto humano, defendida por Eco, Hutcheon, Barth y Jencks, englobaría la segunda fase de la «Generación de los Setenta»–posmodernismo «reconstruccionista»-, a partir de 1975, y al que calificaré sin más de posmodernismo.

[25] En la década de los ochenta, o se omite por sistema, o se aplica casi de forma generalizada el ideario posmodernista de Hassan y de Lyotard en el ambiente académico español.

general**,** y después, al incluir una propensión manifiesta hacia la recuperación de una nueva narratividad a partir de 1975 en esta misma definición del posmodernismo, con lo cual no habríamos abandonado el experimentalismo ni cierto carácter vanguardista.

Para concluir, he de señalar que me decanto por la definición del posmodernismo de teóricos como Barth, Jencks, Umberto Eco y Linda Hutcheon, y de algunos críticos españoles en su estela, pues defienden la periodicidad del movimiento, visto, además, como una asimilación del realismo y del modernismo, lo que implica un distanciamiento del discurso experimental en pro de una recuperación del gusto por la historia bien contada que no excluye el cuestionamiento de la misma por medio de los recursos que aporta la metaficción y la ironía. Otro de sus rasgos más significativos es la supresión de las fronteras entre lo culto y lo popular, entre los distintos géneros, de ahí la mezcla de géneros y subgéneros en la novela, a lo que esta Tesis doctoral llamamos híbridos narrativos.

Estas son, sin obviar las ausencias, algunas de las tentativas más señaladas de la crítica, entre las décadas de los ochenta y los noventa, por diseccionar la novela española, en especial a partir de 1975, fecha señera del inicio de la llamada nueva narrativa con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza. Sobre la pertinencia de incluir muchas de las novelas (no todas) que se escriben en España a partir de 1975 en la estética del posmodernismo, el tiempo parece reforzar mis intereses investigadores, pues el concepto, de hecho, está tan plenamente asimilado en la actualidad que la controversia en torno a la novela discurre en estos momentos por otros derroteros como puedan ser la hibridez o la mezcla de géneros.

Junto a los esfuerzos taxonómicos enunciados, también se elevan casi contemporáneas voces sobre los males que aquejan a la novela (Vicente Verdú, 2001; Santos Sanz Villanueva, 1996; Bértolo Cadenas, 2004; Luis Goytisolo, 1995; Eduardo Mendoza, 1998) y otras mayoritarias –vista la problemática con mayor perspectiva a medida que nos adentrábamos en el tercer milenio– de quienes, frente a la discutible decadencia del género, ven en estas disonancias: el empleo de estructuras de género y ya el casi omnipresente híbrido, síntomas de cambios trascendentes en la novela como género, ¿producto de un malestar con los modelos existentes y reacción a estos?: sea como fuere;

en realidad, un buen número de creadores y no pocos críticos creen advertir en la fagocitación por parte de la novela de otros géneros y de otras formas de expresión, en la reutilización de subgéneros fuertemente codificados, un posible futuro para la novela, y se esfuerzan, primero, por hacerse eco del fenómeno, para después aventurar una teoría y buscar, más tarde, un marbete "descriptivo". Es decir: una vez testimoniada, en general, la actual hibridez en la novela (innegable ya dada la propagación del fenómeno en nuestros lares y en la cultura occidental), adelantan una posible teoría que aborda, para empezar, las especificidades y diferencias que validan de por sí la hipótesis y posterior argumentación de que nos encontramos ante un nuevo tipo de novela en cuya génesis participan diferentes géneros y subgéneros, mezclados en mayor o menor grado, y a continuación, ejemplifican casos (desde novelas como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) hasta otras escritas en pleno tercer milenio) que corroboran su tesis, y aventuran, ¡importante!, cómo se estructura o se aplica la hibridez en la praxis: Italo Calvino, 1985[26]; Milan Kundera, 1986; Vila-Matas, 2000, 2008, 2010; Alfred Sargatal, 2001; Luis Goytisolo, 2000; José María Guelbenzu, 2001; José-Carlos Mainer, 2002; Claudio Gillén, 2003; Juan Joaquín Penalva, 2004; Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez, 2008; Teresa Gómez Trueba, 2006, 2007, 2009; Cercas, 2001; Manuel Alberca, 2007; Irene Andrés-Suárez, 1998; Gonzajo Navajas, 1998; Fernando Valls, 1998; Manuel Fernández, 1998, y Cécile Vilas, 1998, entre otros.

2. PROBLEMÁTICA DEL TÉRMINO GÉNERO

Antes de entrar en la cuestión –conceptualización, definiciones, tipos– de lo que vengo calificando de «híbridos narrativos» o «hibridez genérica», y a veces de «mestizaje genérico», en la narrativa posmoderna (algunos críticos y escritores emplean una nomenclatura similar como aclararé más adelante), sin olvidar un paradigma de hibridez

[26] Fecha de la conferencia, no de la publicación del libro.

que trasciende el concepto de género y se adentra en el campo de otras artes: el cine, la música, la fotografía, por ejemplo, paso a reseñar brevemente la irresuelta problemática que de por sí suscita el término género, solo a efectos de lo necesario para aportar claridad a mi investigación.

No existe unanimidad en cuanto a qué es un género literario y los límites a los que se circunscribe; de ahí la indecisión definitoria al respecto. El problema esencial al que se enfrentan los estudiosos de los géneros, debido en parte a la vaguedad de los criterios metodológicos, sería la falta de precisión terminológica (un sinnúmero de géneros, subgéneros y subdivisiones de estos, y no menos importante, la diversidad de designaciones para un mismo fenómeno), la falta de concreción del punto de abstracción y el tipo de enfoque que va a adoptarse (histórico, sociológico, pragmático, estructural, lógico y comparativo). No hay que olvidar, por otra parte, que la definición de género va a depender en gran medida del concepto de literatura y de la naturaleza del texto en general.

Kurt Spang en su libro *Géneros literarios* establece, en un intento clasificador, distintos niveles de abstracción y observación del *corpus*. De lo general a lo más concreto, plantea: las manifestaciones verbales en general, la literatura en su totalidad, la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte, denominado «formas básicas de presentación literaria», o sea, narrativa (épica), lírica y dramática; el posible grupo al que pertenece (por ejemplo la novela); y, por último, la obra literaria individual.

Una de las cuestiones más controvertidas en la teoría de los géneros literarios, nos dice Jordi Llovet, es precisamente la de los niveles de abstracción que se han de considerar para, primero, distinguirlos y después evitar posibles confusiones entre ellos. Muchos autores solventan la problemática estableciendo, a partir de Todorov, una división entre «géneros teóricos» (o naturales) y «géneros históricos». El primer término aludiría a categorías abstractas y universales que podrían corresponder a una característica antropológica, mientras el segundo se utiliza para hacer referencia a las manifestaciones históricas, empíricas, que podrían entenderse como manifestaciones de esas abstracciones iniciales; es decir, los géneros históricos serían actualizaciones históricas o concreciones

coyunturales de los géneros teóricos. Genette, al igual que otros críticos[27], no parece aceptar, sin embargo, la existencia de unos géneros naturales o puramente teóricos (lo que llama «tipos fundamentales»), porque:

> no habría, en su opinión, ningún nivel genérico del que pueda afirmarse que es más teórico, o que pueda ser alcanzado por un método más deductivo que el resto: todas las clases, todos los subgéneros, géneros o supergéneros son categorías empíricas, establecidas por la observación de un legado histórico. (Genette, 1988: 229).

El uso del marbete «género» tanto para los fenómenos que se observan en las «formas básicas[28] de presentación literaria» –narrativa, lírica y dramática–, como para las posibles subdivisiones de estas formas –la novela, la comedia, la elegía–, e incluso, añadiéndoles un especificativo, para las subdivisiones de estas últimas –novela policiaca, soneto amoroso, comedia de capa y espada–, o distinciones genéricas conforme a la procedencia social –novela cortesana, bucólica, drama burgués y un largo etcétera–, deviene en molestas confusiones y ambigüedades terminológicas. En este trabajo de investigación yo no pretendo profundizar ni mucho menos en la ya muy larga e irresuelta, y no menos compleja, disquisición sobre el concepto de género, pero, por evitar complicaciones definitorias añadidas, y dado que los mismos escritores y un buen número de generólogos aplican el marbete «género» a la novela y «subgénero» a las subdivisiones de esta –novela policiaca, folletín, fantástica, autobiográfica–, me haré eco de esta misma nomenclatura. Por otra parte, es obligatoria cierta aclaración: calificaremos de «novela de

[27] Otros críticos rechazan igualmente la noción de *género teórico o natural*, alejado de toda historicidad, «pues al presentarse como categoría genérica apriorística se opone a la tendencia mayoritariamente defendida hoy en el campo de la genericidad, según la cual, lejos de constituirse *a priori* y en el vacío, los géneros literarios –todos ellos, independientemente de su nivel de abstracción– se constituyen retrospectivamente con una maniobra inductiva a partir de los textos ya existentes, entre los cuales el investigador busca similitudes […]. (Llovet, 2005, 294). Todorov en la misma línea asegura que los géneros literarios nuevos surgen siempre de otros ya existentes, en semejanza con la naturaleza donde nada se crea ni se destruye, sino que todo se transforma.

[28] Según diversos autores, el término «formas fundamentales de presentación literaria» acuñado por Kurt Spang es heredero de las «formas naturales» (Goethe), «conceptos fundamentales» (Staiger: 1946), «actitudes fundamentales» (Kayser: 1961), «géneros fundamentales» (Wellek y Warren: 1969), «macrogéneros» o simplemente «géneros». De hecho, pese a las objeciones que se le hace a la denominación de géneros naturales o puramente teóricos, la mayoría de los autores, puestos a no alejarse de la tradición, prefieren seguir hablando de épica, lírica y dramática, nos dice Llovet, para aludir al primer nivel de abstracción, es decir, a los géneros «naturales» o «teóricos».

género», expresión muy extendida, aquella que se adscribe con claridad a un determinado subgénero, si bien soy plenamente consciente de que es la denominación técnica y continúa siendo un subgénero.

La generología estudia, asimismo, la dinámica seguida en la configuración de un género literario. Desde un enfoque histórico se nos ofrecen dos definiciones distintas pero complementarias: la de la retrospección hacia el pasado (estudia la evolución en una serie de textos escritos hasta una determinada fecha) y la posible anticipación de la evolución en el futuro (considerando el género como base de modelos futuros todavía no realizados). Según Llovet, serían más acertadas las que:

> ponen el énfasis en señalar que un género literario se constituye retrospectivamente, como abstracción de ciertas semejanzas detectadas en un número indeterminado de textos que en ningún momento ven alterada su singularidad. (Llovet, 2005: 269-270).

Por tanto, al advertir ciertas semejanzas o aire de familia entre diversas obras de las que conforman el legado histórico, se procedería «a una agrupación inmediata y a un detenido análisis de estas obras y, después, a partir de las similitudes encontradas, a la estructuración de un modelo textual aplicable a varios textos concretos». (Llovet, 2005: 269-270). No obstante, este autor parece coincidir con Gérard Genette en que los géneros literarios y sus distintas subdivisiones se establecen «por un movimiento deductivo superpuesto a un primer movimiento todavía inductivo y analítico» (Genette, 1988: 229). Ambas operaciones remiten primordialmente al teórico literario, pues será quien, como dice J.M. Shaeffer, «elige, al menos en parte, las fronteras del género, él quien elige el nivel de abstracción de los rasgos que señalará como pertinentes, y el finalmente, quien elige el modelo explicativo». (Llovet, 2005: 269-270).

Así, una vez establecido un esquema paradigmático –rasgos que se consideran pertinentes para trazar el perfil de un género– se tratará de discernir, dado que los géneros evolucionan, qué características permanecen en todas las etapas de la evolución y cuáles solo en algunas de sus fases. Entramos así en la problemática de los factores «constantes» y «variables» dentro de un mismo género. La dificultad de precisar rasgos comunes o un

núcleo genérico queda suficientemente probada en el caso de la novela, tema que me compete, vistos los esfuerzos fallidos de muchos teóricos. Ya nos advierten del peligro Lázaro Carreter y Michal Glowinski[29], al aducir que los rasgos comunes de la novela escasean cuantos más títulos barajamos y se amplía el ámbito temporal.

El juego de interrelaciones entre los factores constantes y variables será de gran importancia a la hora de estudiar la evolución del género literario pues, según Glowinski, unos son «necesarios para la identificación del género» y los otros «únicamente posibles» (en Llovet, 2005: 271). En consecuencia la llamada novela moderna compartiría los rasgos constantes del género novela con la llamada novela antigua y la novela medieval, combinados a partir del Renacimiento «con unos factores variables que dotan de modernidad al género y provocan el nacimiento de una nueva modalidad novelesca.» (Llovet, 2005: 271).

La crítica sociológica sostiene, de hecho, que la presencia de unas variables y no otras en un momento histórico concreto viene determinada por profundos cambios sociales, especialmente en lo ideológico, político y económico. Con este planteamiento coincide también Trotski, al afirmar que «una nueva forma artística, vista desde una amplia perspectiva histórica, nace como respuesta a necesidades nuevas». (Llovet, 2005: 272). O Hegel, desde un enfoque filosófico: cada nueva forma artística nace en el preciso momento en que el espíritu de la época la necesita, es decir, en el preciso momento en que se siente que «su hora ha llegado»[30]. Mijail Bajtin aduce, asimismo, que los géneros literarios y sus

[29] Tras proponer su *estructura de necesidades*, entendida dicha necesidad como «todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que lo distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria» (Llovet, 2005: 271), señala: «Cuanto más diversificado está un género interiormente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes, y más carácter general tiene esta estructura de necesidades; en caso extremo, esta esfera es difícilmente identificable a lo largo de la historia de un género». (Llovet, 2005: 271).

[30] El teórico húngaro Georg Lukács en *Teoría de la novela* nos dice, en términos similares, que el género de la novela es característico de una civilización problemática como la que surge con la renovación cultural que tiene lugar en el Renacimiento, una civilización en la no caben ya las actitudes heroicas de antes, de los personajes de la novela antigua y de la novela medieval. Estas consideraciones de tipo socio-histórico-filosóficas sitúan el origen de la novela moderna en el paso de la Edad Media al Renacimiento, momento en que se produce una reorientación cultural y una profunda transformación de la sociedad: de teocéntrica, rural y gremial a antropocéntrica y urbana, y con el tiempo industrial. Estas transformaciones sociales, impulsadas por la cultura humanista del Renacimiento, generan nuevas preguntas, nuevos problemas y, en consecuencia, nuevas formas de expresión capaces de aportar respuestas y soluciones y que, evidentemente, se hagan eco de

respectivas variantes vienen determinados por el cronotopo, «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.» (Bajtin, 1991: 237).

De lo dicho se infiere que la actual hibridez de la novela corresponde al espíritu de la época. Para mí, la estética del posmodernismo, que pontifica, no tanto la ruptura con la convención y tradición literarias en general –más propia de vanguardias pretéritas–, como la apropiación y reutilización de estas: una relectura que implica, en la práctica, la reacomodación en la literatura con mayúsculas de subgéneros «agotados» o conceptualizados férreamente como subliteratura (léase novela policiaca, folletín…), además de una novedosa concepción de la mixtura de géneros, y por ende una ampliación de sus límites. La historia de la novela podría ser vista, según Antonio Muñoz Molina, no como proceso lineal sino más bien simultáneo, donde los escritores gozan a la vez de las influencias, de los préstamos, de los logros de Cervantes y Flaubert, Dostoievski y Dickens, Nabokov y Marcel Proust, Galdós y Raymond Chandler, etc.

No entiendo, pues, la hibridez narrativa como una creación *ex nihilo nihil fit* y mucho menos como actividad artística inocente. Primero, porque cuenta con importantes antecedentes en la tradición literaria occidental; segundo, porque los escritores que la practican han convertido la ambigüedad genérica que produce el híbrido en un significante más de la propia obra, amén de en un acicate para el lector, para el más avezado sobre todo. Se constata, por supuesto, la existencia de mestizajes pretéritos, el mejor modelo es el mismo *Quijote*: «ejemplo paradigmático del hibridismo genérico» (Llovet, 2005: 308), lugar de encuentro y mestizaje entre los rasgos dominantes de géneros diferentes como la novela de caballerías, pastoril, picaresca, cortesana, etc., o *Tristam Shandy*, de Sterne, narraciones ensambladas con el ensayo: según Vila-Matas, la primera novela híbrida, la primera novela-ensayo de la historia; o la segunda, diría yo, ya que sigue a *El Quijote* y se aprecian sus influencias y el homenaje que le tributa. En esta Tesis también argumento la falta de ingenuidad con la que se aborda en el presente la hibridez, en un intento por

los cambios habidos. Así, los rasgos constantes de la novela, los que configuran las estructuras de necesidades, se combinan con una serie de nuevos rasgos variables para dar lugar a la novela moderna.

ampliar los límites de la novela, o asentarse en sus fronteras, y poder abarcar, tal vez iluminar, en el marco de esta la complejidad de un mundo ambiguo, heterogéneo y global, carente de seguridades.

Así pues, entiendo que la mezcla de géneros y subgéneros, la hibridez genérica, es, en realidad, una de las modalidades de la novela actual, una transformación impuesta por el momento histórico, la posmodernidad, si bien tal argumento suscita nuevas preguntas. Por ejemplo: ¿En qué consiste exactamente esta modalidad narrativa?; para mí, en la incorporación de otros géneros y subgéneros en la novela e incluso otros discursos y una nueva ampliación de sus lindes. ¿Sigue siendo novela?, como, de hecho, son los subgéneros. ¿Conserva las características más reconocibles de esta? ¿La variante o nueva modalidad es tan particular que podemos hablar de un nuevo subgénero? A estas y otras cuestiones trataré de dar respuesta a lo largo de esta Tesis.

El híbrido narrativo bascula entre la novela y otros géneros (ensayo, autobiografía, reportaje) o subgéneros de la novela, mas su pertenencia a la novela como género será viable siempre y cuando, nos recuerda Pozuelo Yvancos, permanezcan, de alguna manera, reconocibles los rasgos distintivos del llamado género base, es decir, la novela, pues de ello depende la eficacia misma de la ruptura estética, aunque solo sea «por contraste, porque ciertas ausencias dejan las marcas de su recuerdo tan fuertemente arraigadas que acaban siendo en realidad otra forma de presencia.» (Llovet, 2005: 279), porque «una obra que quiera mostrarse absolutamente original no podrá ser nunca una invención absoluta, sino una transformación: solo se puede estar *contra* la novela si de algún modo se sigue estando en la novela.» (Llovet, 2005: 279).

Novela (¿atípica, híbrida, novela-ensayo, novela-reportaje, novela-autobiografía, «novela a noticia», *faction*?) es, a mi parecer, el híbrido narrativo, porque como tal se vende y así la percibe actualmente el lector, los propios escritores y la crítica, porque, y más importante aun, la novela es *ab ovo* transgresora, innovadora, proteica y abierta a la mezcla de géneros, porque, como afirma Luis Goytisolo, es un género omnívoro que fagocita a todos los demás géneros literarios, desde la poesía hasta el ensayo.

Tras lo dicho, me atrevo a admitir que nos encontramos ante un nuevo subgénero narrativo: un tipo de novela con la característica específica y distintiva de la hibridez acusada y proyectada de antemano como rasgo básico, pues la literatura posmoderna fomenta todo maridaje, se viene caracterizando por romper o expandir los límites entre lo literario y otras disciplinas, entre la realidad y la ficción a todos los niveles: lo autobiográfico, el documental, la historia se aproximan o se insertan en la ficción. Las recetas de cocina, el ensayo, disquisiciones y glosas de diversa índole y procedencia, la música, las artes plásticas, el cine y un largo etcétera se imbrican en la trama resquebrajando las fronteras de la ficción novelesca y rompiendo cualquier uniformidad. Un proceso, en el caso de la novela, que viene de atrás, como ya hemos comentado; que nace del:

> desmantelamiento de varios géneros, dado que Cervantes la fundó a costa de formas narrativas previas, asumidas, parodiadas y transformadas. Los escritores de la generación del 98 tuvieron, a su vez, conciencia clara de la esencia multiforme de la novela y de la crisis de los géneros tradicionales (Andrés-Suárez, 1998: 9-10),

e insatisfechos con los modelos genéricos heredados trataron de sustituirlos, modificarlos: algunas de sus ficciones conforman un crisol donde los géneros se mezclan «en tal grado de intimidad que generan otro mestizo.» (Andrés-Suárez, 1998: 10). Baroja rebate en su «Prólogo cuasi doctrinal» las críticas de Ortega y Gasset afirmando que la novela «es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abraza todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente.» (Andrés-Suárez, 1998: 10).

Hoy en día ya son un buen número de estudiosos los que, ante la evidencia irrebatible, se plantean la posibilidad de un nuevo tipo de novela que, si bien se caracteriza *ab origine* por el mestizaje, va más allá, al reivindicar como propias tanto la verosimilitud, hasta ahora condición *sine qua non* de la ficción, como la veracidad, inmanente a los discursos de lo real. ¿Qué ha cambiado en la actualidad?, se pregunta Irene Andrés-Suárez. El proceso se ha acelerado, dice, «llegando en casos extremos a la disolución de los géneros, y que además afecta a todas las modalidades literarias y no sólo a la novela»

(Andrés-Suárez, 1998: 9). Personalmente, considero que no se produce una disolución indefectible de los géneros, sino una textualidad múltiple, mestizaje y disgregación cuyo objetivo último es fundar textos, a costa de las formas previas, que no son mera adicción de todas ellas, sino un producto híbrido, distinto a los componentes que lo forman.

3. EL HÍBRIDO, LA SOCIEDAD Y EL POSMODERNISMO

El híbrido, referido a la novela, no es nuevo en la historia de la literatura, pero su actual relectura sí aporta novedades. Hay una serie de cuestiones más importantes y pertinentes, a la hora de llevar adelante esta Tesis, que conviene plantearse: ¿por qué la profusión actual de híbridos?, ¿qué apariencia muestra en los distintos autores, particularmente en el autor cuya obra trato de iluminar, Antonio Muñoz Molina?, ¿qué circunstancias humanas, sociales, históricas, estéticas y hasta ontológicas, confluyen en estas décadas de final del segundo milenio y principios del tercero que favorecen tal posibilidad de la novela? Yo contestaría –como adelantaba más arriba– arguyendo que las expresiones artísticas corrientes responden (por lo que la historia de las artes viene constatando) a las necesidades político-sociales e ideológicas de una determinada época, en este caso la actual, y han cambiado o evolucionado para adecuarse fielmente a las mismas.

El híbrido narrativo (también existe en otros ámbitos ajenos a la novela, aunque no entraremos en el tema por limitar el estudio de esta Tesis doctoral a la narrativa) se da en un momento de profundo cambio social surgido, según Mendoza, tras el Mayo del 68, del general escepticismo respecto a la posibilidad de que cualquier ideología fuera capaz de alterar un ápice el curso ciego de la historia y que, inexorablemente, desemboca en un cambio de actitud: «Puesto que nada sirve para nada, todo el mundo queda liberado de cualquier responsabilidad». (Mendoza, 1993). En el caso concreto de la literatura, la reacción se manifiesta en el abandono de la combatividad en cuanto militancia o rebeldía, aunque no suponga un abandono general de los principios que le son propios, es decir, el

análisis y descripción de la realidad interna y externa por medios literarios. En otras palabras, añade:

> el pesimismo reinante no ha llevado a la aceptación del mundo como es, sino a un intento de definirlo en toda su contradictoria extensión, tal vez con la esperanza de que la comprensión ayude a resolver algunos problemas o, cuando menos, a paliar sus consecuencias. [...] Este cambio de actitud con respecto al mantenido en la época inmediatamente anterior no podía por menos de producir cambios radicales en las formas literarias. (Mendoza, 1993).

Crece el interés por conocer los mecanismos que mueven el mundo, y la introspección sicológica que dominó la narrativa durante varias décadas pasa a segundo plano a favor de la descripción de épocas, costumbres, lugares, y en este contexto, cobran renovado valor dos géneros narrativos aparentemente anacrónicos: la novela histórica y la novela exótica. Esta operación es posible ya que la literatura depone su actitud beligerante respecto al lenguaje de las décadas precedentes, recuperando:

> Su condición de instrumento casi único de comunicación, pese a todas sus deficiencias. Al mismo tiempo, se reconoció que el lenguaje, y en concreto el lenguaje literario, no consistía en un léxico y una sintaxis, sino también en un conjunto de formas más complejas, tácitamente asumidas por la sociedad, en una verdadera constelación de sistemas que van desde la palabra hasta los géneros literarios y sus convenciones. Este reconocimiento presuponía, por fuerza, una mayor complicidad con el lector. (Mendoza, 1993).

A este cambio de actitud coadyuvó la incorporación a la tradición literaria occidental de literaturas procedentes de otras culturas (en el caso español, durante la década de los sesenta, la presencia de la literatura latinoamericana, a la vez exótica y próxima) e, indudablemente, la de las mujeres.

Ese talante favorable a la combinación de estos y otros factores desemboca, según Mendoza, en el advenimiento del posmodernismo[31] (al que este escritor prefiere llamar «posvanguardia»), protagonizado en gran parte por la narrativa española, ya que el

[31] «Un término que en sus inicios llevaba implícita una connotación peyorativa, como suele ocurrir siempre que se bautiza un movimiento o una escuela, pero que, según entiendo, ha ido perdiendo sus aristas y ha acabado recibiendo la aceptación general.» (Mendoza, 1993).

movimiento intelectual que nace del desencanto de los años setenta fragua cuando España resurgía de la aridez del franquismo, a la vez que una generación, con dosis ingentes de escepticismo, acumulado durante 40 años «por la retórica de un régimen grotesco que había subvertido todos los valores, reduciendo a caricatura los pilares de la cultura occidental: religión, patria, familia, heroísmo, raza, virilidad, etcétera.» (Mendoza, 1993). La novela que brota del proceso experimental[32] de los años cincuenta: y sesenta ha perdido su función de formalizar la realidad y ahora se arroga la libertad de abrazar cualquier convención a su antojo:

> ...todos los géneros, que unos años antes se consideraban agotados en la medida en que ya no podían cumplir con su cometido, porque habían perdido su antigua vitalidad, volvían a tener plena vigencia, pero sólo a modo de juego. Entre el novelista y el lector se había establecido una relación de complicidad. Y al amparo de esta nueva relación, la novela vivió una década de esplendor. En cierto modo, porque su actitud también definía nuestra forma de concebir la realidad: distanciada e irónica. (Mendoza, 1993).

Pero, nos advierte Mendoza, este fue el canto del cisne, pues, transcurridos los años, esta generación y los autores que la constituían, incluso su público, comienza a dar muestras de cansancio.

> Ha aparecido una nueva generación para la que el llamado Mayo del 68 y los móviles que lo impulsaron son meros datos históricos, una generación que ha vivido inmersa en la desolada lucidez de la generación precedente, pero que lógicamente reclama una postura nueva, más acorde con los tiempos. Determinadas manifestaciones así lo dan a entender y voces autorizadas vienen augurando la necesidad de un cambio. (Mendoza, 1993).

Las circunstancias que motivaron la aparición del posmodernismo no han variado en lo sustancial, pero la novela que subyace bajo este modelo literario ya no responde a las

[32] «...aquellos experimentos, encaminados a forzar los límites de las convenciones narrativas, pusieron en evidencia lo limitado de los límites y lo convencional de las convenciones. El mecanismo del juguete quedó a la vista, y lo primero que se vio fue el enorme grado de participación que la novela, como cualquier otro arte, reclamaba del lector. El viejo símil de la novela como espejo de la vida siguió en pie, pero ahora ese espejo sólo reflejaba una persona leyendo una novela.» (Mendoza, 1993).

necesidades actuales, porque el escritor se ha convertido en cronista, simple testigo ilustrado de lo que narra, más próximo al periodista que al literato, desinteresándose de todo planteamiento moral, o por lo menos no se concreta en los protagonistas «meros juguetes de las circunstancias, observadores de su propia peripecia» (Mendoza, 1993), y esto lastra la novela contemporánea, porque el lector, aunque se puede identificar con ese estado de ánimo, no participa de la aventura moral ni, en consecuencia, recibe la recompensa moral que deriva del sufrimiento y de la decisión. «El ciudadano percibe hoy en el ambiente la posibilidad real de verse enfrentado en un futuro no lejano a un dilema ético de gran envergadura, para el que la literatura no lo habrá ejercitado.» (Mendoza, 1993). Algo similar plantean Fernando Savater en *La infancia recuperada* y Muñoz Molina en «La edad de las novelas» y en *Pura alegría*, y recordamos que *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), novela de Eduardo Mendoza, supuso en su momento, con total anuencia crítica, el principio de una nueva forma de novelar, o un preludio o, simplemente, un síntoma de los nuevos derroteros por los que circularía partir de entonces el género. Según Antonio Muñoz Molina, novela síntoma, junto con *La infancia recuperada*, de un cambio de sensibilidad que implicaría un retorno al gozo de inventar y escuchar historias. Un preludio, con su mezcla de géneros, diría yo, de la hibridez en la narrativa que actualmente atestiguamos.

La novela, concluye Mendoza, tiene «que replantearse su forma y su razón de ser» (Mendoza, 1999), porque no se puede escribir igual antes y después de la aparición del cine o de la televisión, de ciertos acontecimientos históricos y culturales. Se pregunta qué ha pasado en los últimos años que condicione la novela: algo importante, un cambio radical en el modo de leer –las vanguardias que convirtieron al consumidor de arte en crítico de arte y la enseñanza que fomentó las actitudes críticas de los alumnos–, también la oferta de los medios audiovisuales, que ha desplazado la novela como forma de entretenimiento.

También Gonzalo Navajas interpreta parte de la novela española de las dos últimas décadas del siglo XX bajo el signo del entretenimiento[33], si bien observa en los últimos tiempos una nueva sensibilidad, producto de una recuperación de la historicidad. En su opinión, las circunstancias históricas, culturales y sociales, en particular la irrupción de un nuevo paradigma de la comunicación procedente de la era digital, que desemboca, a su vez, en el desvanecimiento de las divisiones culturales tradicionales «entre la cultura elevada y académica y cultura popular y no-académica […] y la progresiva disolución de la identificación de la cultura con un marco nacional» (Navajas, 2004: 67), permeable ahora a referentes de centros múltiples del conocimiento supranacionales, han determinado la banalización de este género, que ya no refleja su propio devenir temporal. Así pues, la literatura, especialmente la novela, de ser, en algunas de sus manifestaciones, un medio privilegiado, sacralizado, que definía la conciencia de la sociedad, se ha convertido (fenómeno de alcance universal) en solo un medio más para articular el discurso contemporáneo, cediendo al empuje de la «era de la cultura/visual/oral, episódica y efímera» (Navajas, 2004: 68), y de su fase clásica (Flaubert, Clarín, Tolstoi), cuando la novela constituía el medio cultural definitorio, se ha devaluado hasta su:

> actual dispersión provocada por la asimilación de otros medios y procedimientos estéticos, más mayoritarios y mediáticamente efectivos, como el cine, la fotografía y los medios audiovisuales de masas. Un medio que no aspira ya a ser la conciencia ni la voz preferente de una época sino que debe aceptar asumir un papel reducido, vinculado con el entretenimiento. (Navajas, 2004: 71).

De la temporalidad apocalíptica que caracterizó parte del siglo XX, hemos pasado, «en un movimiento pendular de corrección histórica, a la desdramatización y minimización de los grandes movimientos ideológicos que los sostenían» (Navajas, 2004:80), y nos hallamos ante una fase de deflación ideológica y cultural: la novela, haciéndose eco de esta nueva realidad, ha abandonado su ideal como método de conocimiento tan profundo, por lo menos, como la filosofía u otros saberes y prioriza su carácter de mercancía, un «objeto

[33] Habla de una orientación «post» posmodernista, en términos que definen el posmodernismo según Lyotard, Baudrillard y Poster.

para consumir sin dejar otras huellas o consecuencias que la gratificación de una necesidad inmediata» (Navajas, 2004:80), o sea, mero entretenimiento. Como ejemplo de este tipo de literatura señala Navajas *La sombra del viento*[34] de Carlos Ruiz Zafón. Algo similar ocurre con Pérez Reverte y con *Carta Blanca* de Lorenzo Silva que reabren la historia[35] pero de una forma minimizante, sin abordar una recuperación de las raíces perdidas del pasado, la complejidad de la historia, sino un sucedáneo de estas. No obstante, hay indicios de que la novela del siglo XXI contará con referencia temporal (dimensión histórica y temporal) como uno de sus aspectos más destacados, ya que se han empezado a cuestionar desde «espacios ideológicos y estéticos divergentes la a-historicidad del modelo global y digital ubicado obsesivamente en el presente inmediato y huidizo para el que el pasado es un lastre, una conexión irrelevante con el tiempo.» (Navajas, 2004: 73). *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, frente a *La sombra del viento*, sí penetra en los avatares fundamentales del siglo XX, y se aleja así del paradigma de la facilidad y ligereza que caracteriza la cultura del entretenimiento. También es el caso de Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas, entre otros, pues abrazan un concepto más universal de la novela.

> En ellos, la novela trata de responder a las incitaciones de la cultura contemporánea y el texto novelístico no se considera como autosuficiente y sólo válido para el paradigma de la literatura sino que recoge la crisis de la letra a la que la revolución de la comunicación ha abocado la literatura. Juzgo que su obra hace en ficción lo que Paul Virilio, Gianni Vattimo, Jacques Derrida o Peter Eisenman hacen en el campo de la reflexión filosófica y estética. (Navajas, 2004: 74).

Termina Gonzalo Navajas argumentando, en conclusión, que el reto que encara la novela en general, y la española en particular, en sus primeros pasos por el siglo XXI,

[34] Esta novela luce el atractivo que se ha hecho esencial en los objetos culturales de la estética posnacional y posmoderna, va dirigida a un público amplio, a un perfil de lector diferente, no especializado, del que se espera exclusivamente la «receptividad» en lugar de su colaboración activa en la elaboración del texto. Responde «al imperativo de la literatura popular y sus cualidades, por tanto, deben ser juzgadas de acuerdo con los criterios de una estética fundada en la facilidad y la simplicidad, la carencia de ambiciones especiales». (Navajas, 2004: 70).

[35] «En una época que ha sido definida como a-histórica o amnésica por su aversión a la vinculación del presente con el pasado (Lyotard, Baudrillard, Poster)» (Navajas, 2004: 72).

sería, como ya se advierte ya en algunos de los autores, la «reconexión con una temporalidad primordial» y «la reinserción de la vieja cultura de la letra en los nuevos modos de comunicación y realización estética de la experiencia humana». (Navajas, 2004:81).

Nos preguntamos, así pues, si entretiene más una novela policiaca tradicional (que reclama para sí precisamente esta virtud) o una novela policiaca híbrida como pueda ser *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Ambas, diría yo, buscan entretener, pero en el primer caso ese es su principal y único objetivo, y en el segundo, vemos que la necesidad de llegar a un número mayor de lectores hace que alguno de los componentes del híbrido sean subgéneros populares del tipo de novela policiaca, de amor, de terror, pero esta novela de género también se instrumentaliza para facilitar la inclusión de otros géneros y subgéneros, porque la novela híbrida, y aquí se marcan las distancias entre una y otra, no es mero entretenimiento ya que, valiéndose de una de sus cualidades innatas y universales: su hibridez, se hace eco de la complejidad actual, por ello aborda aspectos como la temporalidad (de ahí que otros de los componentes más habituales de las novelas híbridas sean la novela histórica, la crónica, el reportaje, géneros de lo real), la vieja diatriba entre la alta y bajo literatura (con la mezlca de subgéneros) y lo que Gonzalo Navajas llama «la vieja cultura de la letra», a la que acceden por medio del híbrido novela-ensayo o una constante intertextualidad y revisitación tanto de géneros como de subgéneros ya presentes en la literatura.

De la profunda vinculación entre la novela y el tiempo, y de esta época de indefinición, de desintegración del individuo y del sentido, de la imposibilidad de entender al hombre y su discurrir histórico desde la unidad, se hace también portavoz Antonio Muñoz Molina. En «La edad de las novelas», confirma que «la novela es un arte al que favorecen mucho los tiempos de tránsito» (Muñoz Molina, 2001: 4), porque, aduce, su material principal es retratar el devenir del hombre, los cambios de fortuna, su identidad.

> La novela no trata de esencias invariables, sino de procesos: su tiempo, el tiempo interior que discurre en ella, es una flecha lanzada al vacío de porvenir, no la pesada corriente circular de las estaciones y de los mitos. Si la épica es el reino sagrado del

> ser invariable, la novela es el espacio convulso del devenir, del llegar a ser, del viaje entre mundo y tiempos, de la educación y la toma de conciencia, o del tránsito entre la ilusión y el desengaño. (Muñoz Molina, 2001: 4).

De ahí que no sea casual, según Muñoz Molina, que la gran edad de la novela en Europa se simultanee con las revoluciones políticas, sociales y tecnológicas del siglo XIX, ni que el héroe más común sea alguien que, a disgusto con el destino y el mundo que la han tocado en suerte, trate de cambiarlos, o bien se vea arrastrado por los avatares históricos que acaban para siempre con el mundo en el que se crió.

Respecto al destino de la literatura a partir de ahora, vincula este al de la propia humanidad, porque «la literatura resalta lo más plenamente humano de nosotros y lo hace poniendo de relieve a la vez lo singular y lo común.» (Pfeiffer, 1999: 177), te sirve, añade, para apreciar lo específico e incombustible que hay en cada vida y al mismo tiempo lo que hay en común, frente a la falsedad de lo que llaman multiculturalismo, que no implica verdadera tolerancia, circulación de ideas y de gentes, sino la coexistencia de grupos cerrados, indiscutibles y aislados. Hoy hablan de literatura de jóvenes para jóvenes, de mujeres para mujeres…, cuando, en realidad, ha sido siempre algo fronterizo, «el encuentro con lo que no eres tú, el descubrimiento de que aun con autores muy diferentes hay un ideal ilustrado en común: nuestra propia humanidad.» (Pfeiffer, 1999: 177-178); y probablemente por esta razón observamos que en su narrativa se hibridan géneros de lo personal, como la autobiografía, la memoria, con otros vinculados al legado común: la historia, el documental, el reportaje, y otros que abordan la sentimentalidad, el amor, la amistad, las relaciones –la novela de amor–, inherentes a todo hombre.

Desde una plena conciencia histórica, Vila-Matas se pregunta si está con escritores como Tolstoi, para quienes la existencia es, a pesar de sus angustias, un sentido, una unidad, o entre los que, como Kafka O Beckett han descubierto «la insuficiencia e irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta» (Vila-Matas, 2008: 98), escritores que han desvelado «la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable de la existencia.” (Vila-Matas, 2008: 98), como en *El hombre sin atributos* de Musil, donde la vida se disgrega en la

inteligencia, o en la *Conciencia de Zeno*, de Svevo, un viaje al centro de la nada. Su respuesta a la disgregación del hombre, aduce Vila-Matas, es un intento por reconciliar estas dos teorías opuestas, la vida entendida como un viaje de la conciencia posiblemente hacia la nada, pero «construyendo un sólido y contradictorio sistema de coordenadas esenciales» (Vila-Matas, 2008: 98) que le permitan expresar su relación con la realidad y la ficción, su relación con el mundo. Es decir, describiendo coordenadas precisas que, a modo de mapa, le permitan desplazarse, aprehender y expresar la insensatez, y actual orfandad, del mundo que desveló Kafka. Una novela híbrida y disgragada, para expresar la actual disgregación del hombre, de la conciencia, del mundo.

La otra respuesta desde la narrativa, en una nueva vuelta de tuerca, a las circunstancias y sociedad del momento, sería una novela híbrida, la denominada «plurinovela» por Claudio Guillén, *faction* por Guelbenzu, y *roman fusion* o la novela fusión por Gómez Trueba, Juan Penalva, Martín-Estudillo y Bagué Quílez. Los primeros abordan la hibridez en escritores de la promoción de los 80[36] y de algunos como Javier Cercas, perteneciente este a los narradores «novísimos de los 90[37]». La novela fusión justifica la actual novela multigenérica, en palabras de Elia Barceló, como un intento de adentrarse por nuevos caminos más adecuados a nuestro tiempo, a una sociedad, la occidental, más rápida, más lúdica, más tolerante. Más acorde con la pujanza de lo visual de las nuevas generaciones, educadas viendo la televisión y en las interrelaciones del cine y la literatura, en la primacía de la tecnología. Y, sin embargo, justamente como reacción a

[36] Alfons Cervera (Gestalgar, Valencia 1947), Juan Madrid (Málaga 1947) Andreu Martín (Barcelona 1949), Javier Marías (Madrid 1951), Rosa Montero (Madrid 1951), Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, Murcia 1951), Jesús Ferrero (Zamora 1952), Julio Llamazares (Vegamián, León 1955), Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén 1956).

[37] Como crítica, Gonzalo Navajas aduce que los escritores de la última década (se refiere a los narradores «novísimos de los 90») «tienden a practicar una narración unidireccional, representacional y solipsista, influenciada por la inmediatez y rapidez de la imagen y el sonido más que por las circunvoluciones reflexivas de la letra escrita.» (Navajas, 1998: 18). No es la única orientación porque ninguna tendencia estética es exclusiva, menos en la novela, añade, caracterizada por su versatilidad e inclusividad, pero sí se está convirtiendo en la tendencia predominante del periodo. Como ejemplos cita: *Historias de Kronen*, de José Ángel Mañas; *Héroes* de Ray Loriga; *Matando dinosaurios con tirachinas*, de Pedro Maestre. Tras la disolución de las grandes causas o construcciones macrohistóricas (Lyotard y Fukuyama, desde perspectivas distintas, coinciden en que es un rasgo definitorio actual), los conceptos abstractos supraindividuales y absolutos, incluso la razón metódica, se identifican con las premisas de un pasado que no conocen, no entienden o menosprecian, en cuanto rasgo de un mundo en vías de extinción, y como nuevo paradigma enarbolan la televisión y el cine, cierta música.

la condición social creada por el exceso simbólico que han provocado los medios de comunicación de masas, como crítica al poder de la imagen y de los media, la llamada «Generación Nocilla»[38] o «Afterpop» o «Generación Mutante» antepone una novela que ostenta como rasgos característicos la hibridación de géneros, fragmentación, interdisciplinaridad, énfasis en la sobresaturación de la cultura pop, contraste entre la alta cultura y de esta con el pop, collage, apropiación de textos ajenos.

Y si bien los referentes culturales (cine, música, literatura…) de los narradores «novísimos de los 90»[39] o de la «Generación Nocilla» difieren en gran parte –cómo los conceptúan, en su inclusión dentro de la narrativa, e incluso cómo acceden a ellos– de la generación de los 70[40] y de la promoción de los 80[41], pues, mientras que los primeros nacen cuando la televisión y el cine son dos medios habituales, Antonio Muñoz Molina nos cuenta, tanto en ficciones como en artículos, la llegada de las primeras televisiones a los

[38] Se da este nombre, aplicado por las periodistas Elena Hevia y Nuria Azancot sobre todo, a un conjunto de escritores españoles nacidos entre 1960 y 1976 que, del 26 al 28 de junio de 2007, se congregaron en el Atlas Literario Español, un encuentro de nuevos narradores promovido por Seix-Barral. La nómina incluye a Vicente Luis Mora (1970) y Jorge Carrión (1976), Eloy Fernández Porta (1974), Javier Fernández (1970), Milo Krmpotic (1974), Mario Cuenca Sandoval (1975), Lolita Bosch (1970), Javier Calvo (1973), Domenico Chiappe (1970), Gabi Martínez (1971), Álvaro Colomer (1973), Harkaitz Cano (1975). Obran de hermanos mayores Juan Francisco Ferre (1962), Germán Sierra (1960) y Agustín Fernández Mallo (1967). Vicente Luis Mora incluye algunos nombres a esta promoción: Diego Doncel, Mercedes Cebrián, Robert Juan-Cantavella, Salvador Gutiérrez Solís y Manuel Vilas.

[39] Álvaro Durán (Madrid 1959), Almudena Grandes (Madrid 1960), Mercedes Abad (Barcelona 1961), Beatriz Pottecher (Madrid 1961), Benjamín Prado (Madrid 1961), Cuca Canals (Barcelona 1962), María Jaén (Utrera, Sevilla 1962), Martín Casariego Córdoba (Madrid 1962), Paula Izquierdo (Madrid 1962), Gabriela Bustelo (Madrid 1962), Juana Salabert (París 1962), Lola Beccaria (Ferrol, La Coruña 1963), Belén Gopegui (Madrid 1963), Francisco Casavella (Barcelona 1963), Tino Pertierra (Gijón, Asturias 1964), Begoña Huertas (Madrid, 1965), Luisa Castro (Foz, Lugo 1966), Lucía Etxebarría (Madrid 1966), Juan Bonilla (Jerez de la Frontera 1966), Ángela Labordeta (Teruel 1967), Marta Sanz (Madrid 1967), Ray Loriga (Madrid 1967), Pedro Maestre (Elda, Alicante 1967), Daniel Múgica (San Sebastián 1967), Marta Rivera de la Cruz (Lugo 1970), Blanca Riestra (La Coruña 1970), Juan Manuel de Prada (Baracaldo, Vizcaya 1970), José Ángel Mañas (Madrid 1971).

[40] Generación de los 70**,** según Vance R. Holoway. También llamada del 68, del 66. No obstante, he de comentar que se trata esencialmente de diferencias nominales, dado que, sea cual sea el nombre elegido por la mayor parte de los críticos -le llamen generación, promoción, grupo– proponen, con mínimas ampliaciones o ausencias, a los mismos narradores: Esther Tusquets (Barcelona 1936), Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona 1939), Julián Ríos (Vigo, Pontevedra 1941), Eduardo Mendoza (Barcelona 1943), Félix de Azúa (Barcelona 1944), Juan José Millás (Valencia 1946), Soledad Puértolas (Zaragoza 1947)

[41] Alfons Cervera (Gestalgar, Valencia 1947), Juan Madrid (Málaga 1947) Andreu Martín (Barcelona 1949), Javier Marías (Madrid 1951), Rosa Montero (Madrid 1951), Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, Murcia 1951), Jesús Ferrero (Zamora 1952), Julio Llamazares (Vegamián, León 1955), Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén 1956).

hogares con sus doce o trece años, cómo va relegando la radio y convirtiéndose en epicentro de las reuniones familiares, ello no implica que el mestizaje genérico en las novelas de estos escritores más jóvenes sea único, ni siquiera el primero, más bien, en ciertos casos, una extrapolación de logros precedentes.

Por otra parte, Antonio Muñoz Molina y la generación de los 80 de la que es miembro –contra la generación de los 70, que ha crecido en plena dictadura y reacciona con virulencia contra el experimentalismo del *nouveau roman* para abrazar la estética posmodernista, más polivalente y narrativa, más internacional–, serán testigos de los últimos coletazos del franquismo, mas publicarán, como sostiene Izquierdo, en la nueva democracia española aunque el mismo modelo democrático y de la función política se hallen en una fase de crisis (desencanto, guerra sucia, corrupción política y económica, fin de la dimensión utópica y ética de la política, etc.). Será la época de la definitiva integración española en Occidente (OTAN, CEE, etc.), una época marcada por el posibilismo y el discurso hegemónico de la modernización-normalización del país. Para esta generación, las técnicas de *Tiempo de silencio* (1962), *Volverás a Región* (1968) o *La Saga/Fuga de JB* (1972) no suponen algo ajeno a su obra, sino antecedentes o referentes estéticos. En otro orden de cosas, el conocimiento de la literatura de la posguerra no será directo sino histórico. Los problemas técnicos de la narración se inscribirán en un fenómeno internacional, abierto, y no en relación con la ruptura con el conductivismo y el objetivismo, o con discusiones acerca de la función social de la literatura y su relación con la realidad como lo hicieron las generaciones literarias anteriores. El propio hecho de vivir en democracia supuso que fueran conocedores, sin censuras, de todo lo que se publicaba en el mundo. La mayoría cursó estudios universitarios y algunos establecieron contactos con universidades extranjeras. Muchos de ellos se dedicaron a la docencia, lo cual facilitó el solapamiento de los grupos de críticos y autores. Además todos estos escritores tuvieron, y tienen, vinculación, en una u otra medida con los medios informativos, lo que les permitirá conocer el plurilingüísmo de los media.

Otro factor determinante que dilucida el estrecho vínculo entre la novela y la cultura, como parte de la sociedad en que les tocó vivir, es el rechazo, evidente en la

narrativa de Antonio Muñoz Molina y de gran parte de sus coetáneos de la generación de los 80, tanto del *nouveau roman*, literatura experimental, allende las fronteras, como de la literatura española inmediatamente anterior, y la búsqueda de nuevos referentes extranjeros, tanto en la literatura como la música y el cine. Javier Marías explica que su primera novela, titulada *Los dominios del lobo*, aparecida en 1971, es una combinación híbrida de relatos de aventuras que transcurren en los Estados Unidos, una parodia y homenaje al cine de Hollywood de los años 40 y 50 y a una serie de escritores norteamericanos, desde un Faulkner visto, dice, con ojos folklóricos, hasta John O´Hara; desde «un Hammett indisociable del rostro de Humphrey Bogart hasta la sombría Flannery O´Connor; desde un Melville sin ningún simbolismo hasta el novelista lógico-policiaco S. S. Van Dine.» (Marías, 1993: 48). Ante la crítica recibida en una reseña sobre que el mundo de referencias que empleó «le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón (…); esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España.» (Marías, 1993: 48-49), Marías reconoce que no le interesaba escribir sobre España ni en la tradición novelística española, ya realismo ya costumbrismo, porque en su conjunto (con las excepciones del *Quijote*, la picaresca, *La Regenta* y Valle-Inclán) su atractivo es mínimo frente al que ofrece la inglesa, la francesa, incluso la alemana y la rusa y, por supuesto, la norteamericana. En «El canon español», en una entrevista con Laura Freixas, argumenta que su generación –los que empezaron a publicar en los años 70 –se refiere a gente como Azúa, Mendoza[42], Gimferrer, Montalbán, Panero, él mismo– mostraba cierta beligerancia contra la literatura española, sobre todo la inmediatamente anterior:

> Había motivos políticos, asociábamos todo lo español con la infancia gris que habíamos pasado, y la adolescencia atemorizada, ese miedo a que te vinieran a buscar a las 5 de la mañana porque habías tirado un panfleto en la Facultad. (Fleixas, 1996: 65).

[42] Algunos de estos autores son incluidos por lo general en la generación de los 70.

También, desde el punto de vista literario, porque el modelo más cercano era el «tremendismo, el objetivismo, el realismo social»[43]…, en cambio nos faltó otra parte, que existía, pero había sido amputada, la del exilio: Ayala, Sénder, Rosa Chacel… Luis Landero, en la misma entrevista, ratifica que este tipo de beligerancia es producto de la época, ya presente en los años 60:

> con la aparición de *Tiempo de silencio*, con autores como Benet, Goytisolo, que reaccionan contra el realismo menesteroso, tan prosaico y tan pobre, de los años 50… Reaccionan también contra el aislamiento de España, intentan aclimatar aquí la gran novela americana y europea de los años 20 y 30. (Fleixas, 1996: 65).

Añade que nuestra tradición literaria se rompe constantemente, en un país con una historia jalonada por guerras y dictaduras: «se rompe en el XVIII, en el XIX se vuelve a romper, la generación del 98 también tiene que reinventar la tradición, luego otra vez después de la Guerra Civil… No hay una tradición con la que conectar, por eso hay que volver a Cervantes.» (Fleixas, 1996: 65), porque este, según Javier Marías, nos ofrece una novela, que es lo que precisamente falta en la tradición española, y que *El Quijote* se interprete incorrectamente como epítome del realismo y de lo español «eso es un disparate. *El Quijote*, para mí, es lo más irrealista que hay, lo más libresco, más cerca de Borges, si me apuras… y Cervantes es un español absolutamente extranjerizado por la influencia italiana, por su cautiverio…» (Fleixas, 1996). Por otra parte, la tradición cervantina no tiene continuidad en España: «la tiene en Inglaterra, en Rusia, más adelante…» (Fleixas, 1996: 65).

El efecto de este rechazo de la herencia cultural (son niños expósitos pues han matado no solo a sus padres[44] sino también a sus abuelos) es que se sienten libres de abrazar cualquier tradición:

---

[43] Javier Marías en *Literatura y fantasma* comenta que el resultado de la producción novelística del social-realismo, de los años cincuenta y gran parte de los sesenta, fue cuando menos desdeñable: «ramplón, poco sutil, torpe, demasiado obvio, en último extremo extraliterario». (Marías, 1993: 50), pese a su respetable e ingenua primera intención: su deseo de luchar contra el franquismo a través de la literatura.

[44] La narrativa inmediatamente anterior, el realismo social, suscita en esta generación otro tipo de rechazo, arguye Javier Marías, pues también, aunque desde una posición diferente «había participado de la secular desconfianza española hacia lo que podríamos llamar "lo puramente novelesco", como si ese género en

> El poeta Félix de Azúa escribía novelas que recordaban vagamente a Heinrich von Ofterdingen y poemas que parecían lejanos descendientes de la prosa de Baudelaire; el filósofo Fernando Savater (que, sin decirlo, bastante ha explicado sobre esta generación en su libro *La infancia recuperada*) no se reclamaba discípulo de Unamuno, Ortega o Zubiri, sino de Cioran; el crítico y poeta Luis Antonio de Villena mezclaba a Catulo con Kavafis, a los goliardos con Yeats; Eduardo Mendoza mezclaba diez géneros en una novela unitaria; había quien seguía los pasos de Beckett, quien los de Musil; Leopoldo María Panero escribía versos surrealistas y cuentos británicos de terror; Vicente Molina Foix se paseaba por los museos provinciales del extranjero; Pedro Gimferrer titulaba su segundo libro de poemas *La muerte de Beverly Hills*; los vástagos de Borges –en tanto que escritor inglés– eran legión; y yo mismo, en mi segunda novela, titulada *Travesía del horizonte* […] hacía un nuevo homenaje y una nueva parodia –mucho más consciente ahora–, de la novela eduardiana, en esta ocasión, particularmente de Joseph Conrad y de Henry James, con unas gotas de Conan Doyle […] Fuimos llamados exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes (Marías, 1993: 51-52).

En *La edad de las novelas,* Antonio Muñoz Molina también se adhiere a una tradición, no limitada por fechas ni países, donde conviven todas las tendencias posibles, y coincide con Javier Marías al afirmar que sus lecturas obedecían a una necesidad de lejanía, movimiento instintivo que cree reconocer en algunos de coetáneos:

> ...una necesidad de lejanía, de búsqueda de modelos y mundos literarios no en los libros ni en las experiencias que teníamos más cerca, sino en las distancias de la imaginación, de la geografía, incluso de los idiomas. Con más soltura que por los cafés de Cela o los paisajes castellanos de Delibes, yo me movía por los salones de la duquesa de Guermantes, por la Santa María brumosa de Juan Onetti o las plantaciones de algodón del Sur de William Faulkner. Pero a nadie parecía gustarle mucho lo que teníamos cerca. (Muñoz Molina, 2001: 11).

Es, pues, en este discurrir político y social donde se asientan las bases de la adscripción de la narrativa española al posmodernismo y a un tipo de novela híbrida capaz de expresar una concepción del mundo y del hombre cabe vez más escindida y compleja.

---

efecto híbrido precisara, para su existencia y práctica, de alguna justificación externa que lo redimiera de su inanidad y frivolidad.» (Marías, 1993: 50)

No obstante, tanto Muñoz Molina como Marías, sin abandonar este tipo de novela híbrida, donde mezclaban particularmente subgéneros de la novela, retoman con el tiempo la experiencia personal y nacional, de alguna forma negada en su producción primera, y sustituyen la distancia de la imaginación y la geográfica por, en el primer caso, una aproximación a lo real, y por el paisaje patrio en el segundo.

CAPÍTULO DOS

4. GÉNEROS Y SUBGÉNEROS NARRATIVOS

Cuando presenté el Trabajo de investigación, que titulé *Los híbridos narrativos en la novela posmoderna* (2004-2005), una parte de la crítica literaria –no pocos– alertaba ante la decadencia de la novela, o su vacuidad tal vez, o planteaba entre interrogantes su misma pervivencia como género o, concluyente, confirmaba su muerte por cansancio, que atribuía a la preponderancia, en la novela de esa época, de una serie de subgéneros (tachados de poco literarios o convencionales), a la hibridez de géneros, a la asimilación de otros ajenos a la ficción, a fenómenos como la multiplicidad, la fragmentación y un largo etcétera. Otro sector vaticinaba, también, no la muerte sino las muertes de la novela, de un tipo de novela (la «de sofá», la «de tumbona» o de «toalla y sombrilla»), porque ya no representaba a la sociedad. Y los había –críticos y novelistas– (y los hay, pues han ido en aumento) que veían precisamente en la actual indefinición de este género su vitalidad, y en la hibridez o la mezcla de géneros y subgéneros, en cuanto sinónimos, un nuevo camino para la novela, pues defendían y defienden la capacidad de esta, *ab origine*, para fagocitar y asimilar no solo características de otros géneros, también de otros medios de expresión –cine, música, pintura–, y mutar sin dejar de ser, esencialmente, novela.

A continuación avanzaré distintos enfoques sobre el estado actual del debate en torno a la novela y en qué razonamientos fundamentan unos y otros tanto críticas furibundas como la defensa a ultranza que hacen del género (novela), y por añadidura, los nuevos caminos por los que, en opinión de muchos, podría circular hoy la narrativa: la hibridez.

4.1. LA MUERTE DE LA NOVELA O NUEVOS CAMINOS PARA LA NOVELA

Vicente Verdú, en su artículo «¿Vivir o leer novelas?» (2001), afirma: «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. Cuando se argumenta aun que en la novela "cabe todo" es que, efectivamente la novela se encuentra vacía.» (Verdú, 2001). Randolph Pope, en «Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina» (1992), donde analiza *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, asevera que la reincidencia en formas y géneros más convencionales como la novela detectivesca es un síntoma de que se reconoce la incapacidad de ser original.

> Pueden también aquí aplicarse las palabras de Gianni Vattimo en una reciente entrevista publicada en Revista de Occidente: «la única visión global de la realidad que nos puede parecer verosímil es una visión que asuma muy profundamente la experiencia de la fragmentación». (Pope, 1992: 112).

En «El archipiélago de la ficción» (1996), Santos Sanz Villanueva tampoco hace un análisis halagüeño de la narrativa española; dice de ella que:

> La novela, ese eterno enfermo, no está aquejada ahora de las graves dolencias del pasado reciente, pero algún padecimiento sí que sufre. Salvando a quien sea menester, uno echa en falta un mayor aliento argumental porque se da mucho entre nosotros en estas calendas que la novela se construya sobre una ocurrencia y no a partir de una anécdota rica y bien trabada. Faltan historias y sobran menudencias irrelevantes, fragmentos, recortes, textos sobre textos (Sanz Villanueva, 1996).

Señala, así mismo que, aunque «La multiplicidad de análisis y opiniones recogidos constatan la variedad y la fragmentación de la narrativa española al filo del milenio» (Sanz Villanueva, 1996), tal variedad resulta, sin embargo, «un espejismo», pues:

> ...la limita el auge arrasador de un puñado de subgéneros que, en última instancia, son los que predominan en una sociedad de consumo [...]. Por qué o cómo surgen no es

> cuestión que podamos dilucidar, pero a ojos vistas se halla la preponderancia de un número tan limitado de esquemas narrativos que se cuentan con los dedos de la mano: ficción histórica [...]; invenciones culturalistas llenas de guiños cómplices al lector, a sólo un paso del ensayo; *relatos metaliterarios* repletos de escritores que discursean acerca de la propia creación, que refieren las angustias de un escritor, que citan otros textos de manera velada o declarada y celebran la orgía de la inter o intratextualidad, pasto para profesores, en cuyo honor parecen escribirse muchas de las obras de ahora y no para el señor de la calle; novela negra o policíaca, ya reducida a marejadilla [...]. (Sanz Villanueva, 1996).

Constantino Bértolo[45], secundando a Sanz Villanueva, al que de hecho cita, nos advierte, en su artículo «La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?» (2004), del uso de estructuras narrativas de género, con especial eco en la novela policiaca o de investigación, y además de coincidir en que las tendencias barajadas hoy son diferencias temáticas, concluye ejemplificando su exposición con lo que podría ser una caricatura certera de la «nueva narrativa española» de las últimas décadas (ochenta y noventa): *Una comedia ligera* (1996) de Eduardo Mendoza, a su vez juicio y metáfora personal, pero sin duda con voluntad objetiva del panorama narrativo del momento:

> ...estructura policíaca, predominio del suspense, entramado virtuoso, ironía cómplice, conflicto en clave de misterio, argumento blando, personajes arquetípicos, mirada costumbrista, utilización de clichés del cine, mezcla de géneros. (Bértolo, 2004).

Según la crítica, la decadencia de la narrativa tan aireada, e incluso su agorera extinción, se fundamentaba en aquella encrucijada, en las postrimerías del XX, ante la inminencia de un nuevo milenio, en la posible perversión de la novela, en el empleo de subgéneros gratos al público o en la mezcolanza de distintos géneros y ámbitos –la novela, el ensayo, la autobiografía, el diario, el cine, la antropología, la filosofía…– que daría lugar

[45] La novela española de los últimos veinte años desde el punto de vista literario coincide con la aparición y asentamiento de lo que, según Constantino Bértolo, es la «nueva novela». Implica un cambio significativo en los planteamientos narrativos. La crítica consideró que la aparición en los ochenta de una serie de novelas –*Belver Yin* de Jesús Ferrero, *La media distancia* de Alejandro Gándara, *La ternura del dragón* de Ignacio Martínez de Pisón, *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *Las estaciones provinciales* de Luis Mateo Díez, *El caldero de oro* de José María Merino, o *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina– suponía «un giro narrativo relevante que se constituyó como corpus narrativo nuclear de una nueva forma de entender la razón y el ser de la novela». La crítica, en general, también señaló el inicio de ese giro narrativo en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza.

a una modalidad de discurso inclasificable ya, ajena a la novela, en el empleo de unas cuantas estructuras de género, en la imposibilidad de ser ya original y un largo etcétera. Ya entonces, no obstante, se dejaban oír voces discrepantes de escritores como Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas, Belén Gopegui, Guelbenzu, Javier Marías, Fernando Savater, Antonio Muñoz Molina, entre otros nacionales, o como Milan Kundera, Umberto Eco, Ricardo Piglia, Antonio Tabucchi, Roberto Bolaño, Paul Auster, Italo Calvino, de entre los extranjeros. Algunos se hacen eco de esta problemática –la mala o buena salud del género– que ha hecho correr ríos de tinta al final de milenio, pero, además, adelantan cuáles son o deberían ser sus características y su razón de ser (ya sea reflejar la realidad en toda su complejidad, ya descubrir lo que solo la novela puede descubrir), y ante todo, claman por una novela cuya característica esencial es, precisamente, el carecer de estatuto; una novela que se abre, pues, a un abanico extenso de posibilidades cuyos límites, de haberlos, se demarcarían en su capacidad para absorber y asimilar otras formas, ya sean otros géneros literarios, manifestaciones artísticas variadas, muestras de medios de expresión, etc.

A día de hoy, ya trasnochada la finisecular polémica sobre la decadencia de la novela, atestiguamos, de hecho, un intento por parte de los escritores de tentar sus bordes y experimentar con sus antiguos límites, los establecidos por la tradición. Siguiendo los conatos de sus predecesores, y a su vez retornando a esa novela inclusiva que fue en sus orígenes modernos, cuando Cervantes escribió *El Quijote*, un libro, una novela multigenérica o híbrida.

El novelista y ensayista Milan Kundera, en *El arte de la novela*[46] (1986), tras explicar que la única razón de ser de la novela es «descubrir lo que sólo una novela puede descubrir» y en esta afirmación cabe su esencia y su mismo futuro, parafrasea a Hermann Broch con el que está absolutamente de acuerdo. «La sucesión de los descubrimientos (y no la suma de lo que se ha escrito) crea la historia de la novela europea» (Kundera, 2007:

[46] Introduce el ensayo con la siguiente aclaración: «Mi mundo no es el de las teorías. Estas reflexiones son las de un practicante. La obra de todo novelista contiene una visión implícita de la historia de la novela, una idea de lo que es la novela. Yo he dado la palabra a esa idea de la novela, inherente a mis novelas.» (Kundera, 2007: 9).

16), que, de otra parte, corre paralela de la Edad Moderna, los periodos de esta historia son largos, ajenos a las modas, y se caracterizan por los aspectos del ser que la novela examina prioritariamente. La etapa que califica de «paradojas terminales», abierta hace unos cincuenta años por un grupúsculo de novelistas centroeuropeos, todavía no está cerrada. Además, califica de frívolo el cacareado fin de la novela que, según él, se retrotrae no a las últimas décadas sino que vendría de mucho más lejos:

> fundamentalmente, hablaban de ellos los futuristas, los surrealistas, casi todas las vanguardias. Veían desaparecer la novela en el camino del progreso, en beneficio de un porvenir radicalmente nuevo, en beneficio de un arte que se asemejaría a nada de lo que ya existía. La novela sería enterrada en nombre de la justicia histórica, al igual que la miseria, las clases dominantes. (Kundera, 2007: 25).

Discurso frívolo, en cierto sentido, porque, como concluye: «ya he visto y vivido la muerte de la novela, su muerte violenta» (Kundera, 2007: 25), con las prohibiciones, la censura, la presión ideológica, el totalitarismo. La novela, en tanto que modelo del Occidente de la Edad Moderna –inaugurada por Cervantes, de acuerdo con Kundera–, se fundamenta en la relatividad, la ambigüedad de las cosas humanas y es incompatible con el totalitarismo, con las verdades únicas. La historia de la novela, añade, ya se ha detenido, por ejemplo con el comunismo ruso donde, pese a publicarse miles de novelas y con gran éxito, estas no prolongaban lo que llama la conquista del ser frente a «el olvido del ser»[47] de Heidegger, porque no ponen al descubierto ninguna parcela de la existencia, no dicen nada nuevo. Por ende, aduce:

> ...ahora ya sabemos cómo muere la novela: no desaparece; su historia se detiene: después de ella sólo queda –en sus palabras, *novelas de después de la historia de la*

[47] En 1935, tres años antes de su muerte, Edmond Husserl pronunció, en Viena y Praga, unas célebres conferencias sobre la crisis de la humanidad europea. La raíz de la crisis creía verla en el comienzo de la Edad Moderna, en Galileo y Descartes, «en el carácter unilateral de las ciencias europeas, que habían reducido el mundo a un simple objeto de exploración técnica y matemática y habían excluido de su horizonte el mundo concreto de la vida, *die Lebenswelt*, como decía él. El desarrollo de las ciencias llevó al hombre hacia los túneles de las disciplinas especializadas. Cuanto más avanzaba éste en su conocimiento, más perdía de vista el conjunto del mundo y a sí mismo, hundiéndose así en lo que Heidegger, discípulo de Husserl, llamaba, con una expresión hermosa y casi mágica, «el olvido del ser». (Kundera, 2007: 13-14).

> *novela*– el tiempo de la repetición, en la que la novela reproduce su forma vaciada de espíritu. (Kundera, 2007: 26).

Considera, sin embargo, que la novela cuya razón de ser es mantener «el mundo de la vida» se requiere ahora más que nunca, porque el hombre se halla inmerso en un auténtico «torbellino de la reducción» (Kundera, 2007:30) que comandan los medios de comunicación: los mismos clichés, parejas simplificaciones, en fin, la mismísima visión de la vida, vocabulario, mismos gustos artísticos y estilo; un espíritu común que confronta con el espíritu de la novela caracterizado por la complejidad y la continuidad. La novela, afirma, ya no puede vivir en paz con el espíritu de nuestro tiempo: «si todavía quiere seguir descubriendo lo que no está descubierto, si aun quiere "progresar" en tanto que novela, no puede hacerlo sino en contra del progreso del mundo» (Kundera, 2007: 10).

La novela, pues, no morirá por agotamiento o porque todo lo que ofrece pertenezca a otros géneros, ni por la hibridez genérica, tampoco agoniza porque en lugar de historias en mayúscula dominen las menudencia, los fragmentos, los recortes, textos sobre textos…, la novela, según Kundera, morirá definitivamente cuando se convierta en un «gesto sin futuro», cuando sea incapaz de decirle al lector: «Las cosas son más complicadas de lo que tú crees». (Kundera, 2007: 10).

En *El telón*, otro de sus libros de ensayos, Kundera repite que no es importante la forma que adquiere la novela, y haciendo suyas las reflexiones de Fielding[48], la define «por su *razón de ser*; por el terreno de realidad que debe «descubrir», delimitar, captar, explorar. Respecto a su forma, en cambio, «apela a una libertad[49] que nadie puede limitar y cuya evolución será una perpetua sorpresa». (Kundera, 2005:19) […]. En esta búsqueda,

[48] Uno de los primeros novelistas en pensar una poética de la novela: cada una de las dieciocho partes de su novela Tom Jones escrita en 1749 empieza con un capítulo dedicado a la teoría novelística.

[49] «La novela es siempre un arte nuevo, aunque se erija él mismo [Fielding] en "fundador de una nueva provincia literaria... ». ¡Esta "nueva provincia" es hasta tal punto nueva que todavía no tiene nombre! Más exactamente, en inglés tiene dos nombres, *novel* y *romance*, pero Fielding se niega a emplearlos porque, apenas descubierta, ya invade la «nueva provincia un enjambre de novelas estúpidas y monstruosas» *(a swarm of foolish novels and monstruous romances»).* Para que no le metan en el mismo saco que a aquellos a quienes desprecia, "evita con todo cuidado el término de novela" y designa este arte nuevo con una fórmula bastante alambicada, pero notablemente exacta: un "texto prosai-comi-épico" (*prosai-comi-epic writing*)». (Kundera, 2005: 17-18).

exploración, iluminación de un área de la realidad por parte de la novela, Fielding y el mismo Kundera proponen al lector como alimento *la naturaleza humana*:

> La trivialidad de esta afirmación es sólo aparente; entonces aparecían en la novela historias divertidas, edificantes, entretenidas, pero sin más; nadie le habría concedido un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de la «naturaleza humana»; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal. (Kundera, 2005: 17-18).

En el apéndice *Sobre la muerte de la novela*, de *La novela española hacia el nuevo milenio: algunas impresiones*, Marta Sanz (2007) razona irónicamente sobre la tendencia de algunos polemistas a matarla: «tal vez, la muerte de la novela se vincule con la necesidad heroica de salvarla por parte de unos pocos escritores, que ponen toda su carne en el asador para escribir "novelas de verdad", "novelas como dios manda"» (Sanz, 2007:24), que con tales argumentos aparecerán en los suplementos literarios y se harán publicidad; otros, bajo el epígrafe de esa muerte inminente, promocionan esa última novela, la última que escribirá, y que el lector se apresura a comprar, pero ese mismo autor sigue publicando novelas arguyendo una resurrección más del género narrativo u otra vuelta de tuerca. También justifican su defunción so pretexto de esta época[50] carente de épica (es lo que opina, por ejemplo, Eduardo Mendoza) pero no es que hayan desaparecido las razones para la épica en la sociedad acomodada y ahíta del primer mundo, más bien se las está ignorando, porque la miseria es una realidad. Desde los medios de comunicación se nos bombardea con un discurso monolítico e interesado, y la cultura, también la literatura, deben servir para cuestionar lo que se fragua a su alrededor, desvelar las razones de la inquietud, de la zozobra y de la idiocia. A lo mejor la novela ha muerto, asegura Sanz, pero no porque falten motivos para la épica sino porque no los queremos ver «y nos entretenemos tejiendo una literatura "bonita" y a menudo culturalista» (Sanz, 2007:28-29)

[50] Con «la entronización, dice Sanz, del discurso de la posmodernidad llega la hegemonía del entretenimiento, el todo vale; con la posmodernidad nos sobrevive la autocomplacencia, la lágrima fácil la fe de carbonero en la perversidad de la razón, la separación radical entre la ficción y la vida […]. Llega la inmovilidad porque llega una especie de perfección cifrada en la creencia de que, por fin, hemos construido el mejor de los mundos posibles. […]. Con la inmovilidad no hay novela. Se dice, pues, que la novela ha muerto porque, en la raíz misma de su génesis, está la épica.» (Sanz, 2007: 25-26).

que se mira el ombligo. Los escritores se dedican a la endoliteratura, a la literatura dentro de la literatura, al virtuosismo, cuando, en realidad, deberían arriesgar una interpretación de la realidad y no usar sus juegos metaliterarios con la « intención de fragmentar la realidad en múltiples perspectivas que la relativicen» (Sanz, 2007:29). Los tiempos actuales requieren de la novela, pues desde la literatura, desde las ficciones, se desvelan las verdades, incluso las más dolorosas.

Esa misma verdad (léase realidad), o su desvelamiento, como horizonte político y objeto de lucha es la primera propuesta para el próximo milenio de Ricardo Piglia en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2001), en clara intertextualidad con las seis propuestas que hiciera Calvino. «Existe una verdad de la historia», dice Pigilia, « y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones del poder.» (Piglia, 2001), porque el Estado también construye ficciones y en el proceso manipula ciertas historias, así pues, la función del escritor sería «establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada» (Piglia, 2001). La verdad es un relato que otro cuenta (relatos alternativos y anónimos, una serie de contrarrelatos estatales, historias de resistencia y oposición), pero el relato es parcial, fragmentario, incierto, falso también, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos, de ahí que haya que construir una red de historias alternativas, ajustarlo a otras versiones, para construir la trama perdida. Esta primera propuesta de Piglia parece coincidir con los comentarios de Marta Sanz, la necesidad de desmontar las construcciones del poder pero, como la verdad es fragmentaria, no se puede aventurar una interpretación que la abarque en su complejidad: es necesario contrastar los relatos, a veces falsos, modificados, tergiversados, para rescatar «las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales» (Piglia, 2001). En su segunda propuesta alude a los límites del lenguaje, porque hay acontecimientos tan difíciles de transmitir (los campos de concentración, los Gulag, el genocidio) que obligan a una relación nueva con el lenguaje[51]. También se advierten

[51] Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, etc.

analogías con Calvino y Kundera en la tercera de sus propuestas: «la claridad», entendida como la lucha por parte de la literatura contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social que devienen finalmente en el control social:

> El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los *mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y ésa es la noción actual de consenso y de régimen democrático. (Piglia, 2001).

Fundamental es, por otra parte, que en la idea de propuestas, comenta Piglia, aludiendo a las seis de Calvino y a las tres suyas por extensión, hay una noción implícita de comienzo (no solo de final, finales de la historia, de los grandes relatos, el mundo post), del albor que se abre paso y anuncia el porvenir: «Propuestas entonces como consignas, puntos de partida de un debate futuro» (Piglia, 2001).

También Marta Sanz parte del convencimiento de que la novela no ha muerto, ni por agotamiento ni por falta de épica, y como posible futuro apuesta por:

> Literaturas de intervención, literaturas de riesgo, literaturas que desde la perspectiva psicopatológica, histórica o sentimental, desde el retrato de la cotidianidad más reconocible, no colocan al lector en una posición del confort, sino que lo inquietan. (Sanz, 2007:29).

Y para demostrar la vigencia de esta, ejemplifica con una serie de libros[52] publicados entre 1998 y 2006; listado donde es sintomático que, con la excepción de Ángeles Valdés-Bangó, los demás son autores nacidos en los años setenta, los llamados narradores «novísimos de los 90» o en su estela, y obvia a escritores de las generaciones anteriores. «Libros como éstos nos dan muchos motivos de esperanza respecto al presente

[52] *Irlanda*, de Espido Freire; *El juego del ahorcado*, de Imma Turbau; *Sueños itinerantes*, de Irene Zoe Alameda, y en especial, *La recta intención*, de Andrés Barba; *El vano ayer*, de Isaac Rosa; *Los años de aprendizaje de María V*, de Ángeles Valdés-Bangó; y *El esqueleto de los guisantes*, de Pelayo Cardelús.

y el futuro de una narrativa» (Sanz, 2007:45), porque no se autocensuran en aras del mercado y las editoriales.

En el fondo, Marta Sanz aboga por una literatura social y políticamente comprometida, con vocación moral y/o política, sin renunciar, no obstante, a la exigencia literaria: algo que, en su opinión – con la que discrepo–, están haciendo los autores nacidos en la década de los setenta; y frente a esta coloca la literatura culturalista: indudablemente el ya antiguo antagonismo entre la literatura que se encierra en una «torre de marfil» y aquella que, desde una posición ojo avizor ante el mundo que le ha tocado vivir, no entretiene exclusivamente al lector, también lo encara con la interpretación y conceptualización interesadas que, desde el poder y la cultura deficitaria de este y del mercado, se hacen de nuestro mundo. Función que, evidentemente, están ejerciendo ahora mismo escritores de otras generaciones, entre ellos el mismo Muñoz Molina y Javier Marías, y el hecho de que al principio de su trayectoria utilizaran referentes más culturalistas no la invalida.

Esta nueva posibilidad, en verdad tan limitada de la novela, que propone Marta Sanz refrenda la división que hace de la narrativa Rafael Reig en su novela *Manual de literatura para Caníbales*, y al que, de hecho, parafrasea: la narrativa española reciente está marcada por la guerra entre Javier Marías y Fernando Marías. Las huestes del primero –Vila-Matas, Gándara, Cercas, Guelbenzu, Ferrero, Bolaño, Eduardo Mendoza, Fernando Savater– están conformadas por los epígonos de Juan Benet y apuestan por la oscuridad y el intelectualismo, y las del segundo –Marsé, Ruiz Zafón, Juan Madrid, Lorenzo Silva…, buscan sus fuentes en la novela de aventura o de género –Galdós y Baroja– y sus armas son la amenidad, legibilidad, sencillez, fantasía y sentido del humor. Nos dice abiertamente que tras la «resaca» de la «Nueva Narrativa», que representan gran parte de los autores anteriormente citados, y la demonización de los autores del realismo social:

> era el momento adecuado para rescatar cierta vocación moral, cierta conciencia ética y política, en la que el regreso a la trascendencia de la novela no tuviera por qué relacionarse ni con la pesadez benetiana de los Reinos de Redonda ni con la falta de sentido del humor o con la ausencia total de entretenimiento (Sanz, 2007: 31-32).

Y estas nuevas inquietudes se reflejan en las *Actas del I Congreso de Escritores*[53], celebrado en Iria Flavia en 1998, suscritas, ¡no es coincidencia!, por los escritores que representaban en aquel entonces la narrativa joven, es decir, los narradores «novísimos de los 90»: Javier Cercas, Francisco Casavella, Lucía Etxebarría, Juan Manuel de Prada, Ángela Vallvey, Lorenzo Silva, Ismael Grassa, Antonio Álamo, Lola Beccaría, Josan Hatero, Antonio Orejudo y ella misma.

Vemos, pues, que los propios escritores y muchos críticos, pese a la diferencia de perspectivas, más que enrolarse en el debate sobre el fin de la novela, tratan de dilucidar, explicar y explicarse por qué nuevos derroteros se orienta esta en la actualidad, y dado su potencial de reinvención, innato a su naturaleza, de absorción de nuevos elementos procedentes de otros ámbitos, con qué nuevas características va pertrechada hoy en día: la novela, pues, se transforma, se metamorfosea, se adelanta en un nuevo devenir que, como ya hemos comentado, puede suponer una vuelta a sus orígenes, cuando carecía de todo límite.

Luis Goytisolo, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española (1995), se refiere a la influencia, al impacto de la fotografía y el cine, posteriormente de la televisión, sobre la narrativa (tema de su discurso), para afirmar después que el género novelesco (la narrativa española y la de otros países europeos) se encuentra hoy «en fase crítica» (no se atreve a decir terminal), porque ante el relato cinematográfico ha reaccionado básicamente de dos maneras: o aproximándose al nuevo

[53] Las conclusiones del I Encuentro de Jóvenes Escritores, auspiciado por la Fundación Camilo José Cela, Pazo de Barrantes, 3 de julio de 1998 son éstas: 1. Se observa una falta de conciencia generacional; 2. Se considera la literatura como un espejo crítico de la realidad; 3. No se percibe una corriente estética dominante, sino la coexistencia de influencias y propuestas heterogéneas, que enriquecen el panorama literario; 4. Denuncian que las exigencias y servidumbres del mercado condicionan el fenómeno literario y restringen los géneros como el cuento, la poesía, el ensayo, y el teatro como subalternos de la novela; 5. Se reivindica el humor y la ironía como un recurso serio, que no frívolo, para el análisis de la realidad que nos rodea; 6. Se comprueba el desinterés del mundo editorial por los autores no jóvenes. La juventud parece ser un valor estrictamente mercantil, un marchamo que nos falsea injustamente; 7. El patrón literario actual es más bien conservador, con predominio de los aspectos formales sobre el contenido, y se comprueba la necesidad de encontrar nuevas propuestas temáticas más personales y arriesgadas, 8. Por encima de las presiones del mercado y de los usos y abusos mediáticos, defendemos la estricta labor en solitario del escritor ante su obra, y el encuentro, también solitario, del lector con ella.

género[54] y asimilando sus recursos: visualidad de las descripciones, carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y estructura narrativa articulada en secuencias, o, en oposición, buscando apartarse de la imagen, crearse un ámbito irreductible: una novela de expresión esencialmente verbal y que no se puede llevar a la pantalla. Posteriormente, Luis Goytisolo, en una entrevista publicada en *El País,* lamentaba que sus palabras no hubieran sido bien comprendidas[55]: no es que la novela como género se haya agotado, la sociedad es otra y ya no es el adecuado, ha perdido importancia frente a los audiovisuales. Desde la teoría literaria ya nos advierte Gonzalo Navajas[56] que actualmente nos encontramos en pleno conflicto entre la cultura de la palabra escrita (signo lingüístico y letra escrita) y la del signo oral/visual, y se decanta finalmente por tender puentes entre lo literario y las citadas formas de expresión.

Para Vila-Matas, una respuesta a la omnipresencia del cine, de la televisión, incluso un nuevo camino para el género, es la novela híbrida: una mezcla de narrativa y ensayo. Del encuentro entre estos dos géneros colindantes surge, a veces, potente un arte literario, y pone como ejemplo *La bicicleta estática* de Sergi Pàmies, que se ocupa cada vez más de aquello que no puede expresarse a través de una película, serie de televisión, cuadro. No es

[54] «Gran parte de las novelas que hoy día se escriben son en la práctica guiones televisivos, inspirados directamente en episodios de serial incluso desde un punto de vista temático —crímenes, droga, incestos—, cosa lógica si pensamos que ese ha sido probablemente el caldo de cultivo en el que se ha templado la inspiración de su autor». (Goytisolo, 1995).

[55] En *Diario de 360º*, vuelve a insistir en el tema con las siguientes palabras: «No puede decirse que, cuando hará unos diez años me referí por primera vez al declive de la novela como género, mis palabras fuesen bien comprendidas por todo el mundo. Más de un novelista, editor o crítico pensó que le estaba negando la existencia. El malentendido se creó al ser tomado lo que es un largo proceso, una tendencia, por un cataclismo no ya brusco sino inminente. Y yo, entonces, me estaba refiriendo a una lenta extinción del género producida por causas tanto endógenas como exógenas. Entre éstas, la principal reside en el hecho de que la novela ha dejado de ser un medio de expresión perfectamente adecuado a la sociedad, a una sociedad como la actual en la que el libro no cesa de perder importancia frente a los audiovisuales. Entre las endógenas, en íntima relación con la situación descrita, destacaría la desaparición paulatina de la figura del novelista en su tradicional significado de creador literario.» (Goytisolo, 2000: 257-258).

[56] Y de una invasión de la imagen nos hablan Lyotard, Baudrillard, Vattimo y Mark Poster. La novedad de esta situación, frente a otras crisis y cuestionamientos de un orden institucional propias del pensamiento moderno, residiría en que hasta ahora la letra servía para subvertir los valores establecidos, el *statu quo*, pero en estos momentos ella misma es blanco de sospecha y crítica. Navajas discrepa, no obstante, de la tendencia a polarizar ambas formas culturales, por no ser ni necesario ni imperativo. Urge, por lo contrario, a "establecer puentes de contacto entre lo literario y lo visual, la secuencia histórica y la urgencia de presente, el libro y el producto visual, para recrear un concepto nuevo de textualidad que los integre preservando sus diferencias e incompatibilidades pero haciéndolos interpenetrables y relacionables de manera funcional y significativa." (Navajas, 1998: 16).

una moda, el encuentro entre los géneros, sino un medio para renovar el propio género novelesco, pues «sin esos procesos de los que dispone la literatura para organizar sus argumentos, el arte de la novela y del ensayo estarían condenados a repetirse de forma mortal.» (Vila-Matas, 2010b).

Las postrimerías de siglo XX, en este caso también de un milenio, propician, según Alfred Sargatal, todo tipo de declaraciones apocalípticas, y este ha llegado con negros vaticinios sobre el futuro de la novela. Pero ¿de qué novela? Del mismo modo que cuando se decía que el siglo XIX era el siglo de la novela por antonomasia, alguien dijo que, en efecto, era el siglo de la novela... del siglo XIX, ahora auguran la muerte de la novela, su pervivencia, su futuro, y la pregunta es precisamente a qué novela se refieren: ¿se trata de una novela ya gestada y asimilada y que ha aportado lo esencial que puede aportar la novela en la encrucijada histórica en que se produjo?, ¿o de una novela –no todas las novelas que se están haciendo– que será la novela por antonomasia del siglo XXI o de parte de este, habida cuenta la aceleración del acaecer social, histórico, y por tanto literario en el XX? Considero que el árbol no nos deja ver el bosque y que posiblemente solo el tiempo determinará qué novela representa nuestro actual devenir y cuáles han sido sus características fundamentales. Sin embargo, sí quiero señalar que cierta novela demasiado apegada a las circunstancias sociales, políticas, históricas en que fue gestada, tiende a envejecer pronto, aporta novedades que con el tiempo se superan y quedan como meras curiosidades. Por el contrario, otras novelas saltan siglos porque representan valores universales, eternos, con los que nos identificamos todos los seres humanos por igual. La novela que se está haciendo y la por venir representará los valores y la sociedad de este nuestro periodo histórico, pero solo el tiempo dirá si también ha sido capaz (solo algunas novelas) de una universalidad en la que quepan el hombre contemporáneo y todos los hombres, como hiciera Cervantes con su Quijote, o Shakespeare, o Kafka y algunos otros. Los novelistas, los críticos, en efecto, profetizan la novela del futuro, su muerte o continuidad, y con qué características vendrá pertrechada, una vez analizados los síntomas y la actual práctica del género. Lejos de cualquier predicción queda, sin embargo, cualquier adelanto de esa otra novela que, además de nuestra encrucijada particular, contenga otros

tiempos y a otros hombres, aunque su forma diste de lo que actualmente entendemos como novela, sin dejar de serlo, como, de hecho, distan las escritas en otros siglos con la practicada ahora, y siguen siendo novelas… En este sentido y personalmente, apuesto por la hibridez de la novela: una mezcla de géneros que no despreciará en absoluto aproximaciones a otras formas de expresión y que considero el vehículo estético apropiado para dar cuenta de la complejidad del tiempo en que vivimos.

Y regresamos al mismo punto en que Luis Goytisolo augura que la novela –no cualquier novela, la que se está escribiendo actualmente o de un tiempo a esta parte– está en declive. «No acabará, deduce, pero será distinta». Lo cual es lógico, no tanto su razonamiento en *Naturaleza de la novela*, donde la acusa de ser un género que:

> ha dejado de renovarse, de abrir nuevos caminos, y quienes de un tiempo a esta parte empiezan a cultivarlos no suelen hacer sino repetir fórmulas con mayor o menor talento. No es imposible que en el futuro alguien escriba una gran novela, pero sí tan improbable como que en la actualidad alguien componga una sinfonía equiparable a las de Mozart o Beethoven. (Mora, 2013).

Atrevidas palabras y una comparación espuria. En contestación a este aserto, Antonio Muñoz Molina afirma que las novelas que se están escribiendo le gustan más que nunca, y alude irónico a los periódicos vaticinios sobre la muerte o agonía de esta, tan actuales, y cuyo destino, como cualquier profecía, es no cumplirse. En los años setenta estaba de moda decir que la novela con personajes, argumento, intriga, estaba obsoleta –nos dice–, y en los ochenta que las novelas tenían que ser muy cortas porque «la gente, acostumbrada al ritmo del cine y de los telefilmes, distraída por la tecnología, no tenía tiempo ni capacidad de concentración.»(2013). Para que «la novela siga viva», concluye, «sólo hace falta que se escriba una sola novela excelente y que unos cuantos centenares o miles de lectores la hagan suya» (*Ibidem*). En mi opinión, estos no son sino rebrotes crónicos, más o menos virulentos, de un presunto padecimiento, el de los males de la novela o su decadencia, que no acaban por matarla definitivamente, ya que –como dice Vila-Matas– aunque hay quien sostiene que «en arte nos hallamos en un tiempo flojo y que desde los años sesenta no hay ideas nuevas. Y otros que desde los ochenta no hay novelas

ni nada» (Vila-Matas, 2013), la literatura contemporánea con futuro es aquella que se escribe «desde la conciencia del peligro inminente del fin de su propio mundo». Y añadiría yo, nunca una novela ha sido tan consciente de sí misma como la que se produce hoy en día, pues no en vano ha sobrevivido a las turbulencias del siglo XX, desde la vanguardia al estructuralismo, donde se cuestionaron todos y cada uno de sus aspectos, desde los más nimios a los más profundos –personajes, trama, límites del género, estructura–, y si bien no ha salido intacta, prácticamente ha madurado en el proceso, crecido y regenerado, y más aun, ataviada con nuevas adquisiciones procedentes de otros géneros y artes: la poesía, el ensayo, el cine, la fotografía, ha ensanchado constantemente sus límites sin dejar de ser novela. Así pues, en algo estoy de acuerdo con Luis Goytisolo, la novela será distinta, matizando que siempre ha sido distinta, adecuándose a la sociedad que le ha tocado en suerte, pues de ella es producto y a ella, finalmente, va dirigida. Suscribo, entonces, las palabras de Vila-Matas: «El tiempo muerto es un buen lugar, un laboratorio en ebullición, un espacio perfecto para ir saludando el regreso de los poetas que están saludando la vida.» (Vila-Matas, 2013).

Eduardo Mendoza, por su parte, anunciaba la muerte de la «novela de sofá», si bien en «La novela se queda sin épica» se corrige, precisando que no era un diagnóstico de la novela en general, que, en realidad, se refería a determinado género o mejor subgénero, el que él mismo practicaba desde hacía veinticinco años, porque, al ser considerada por la sociedad como mero entretenimiento, había perdido la autoridad y era inviable para representar la concepción de la realidad que se hacía esta misma sociedad. La novela, pues, según el diagnóstico de Mendoza, tiene que «replantearse su forma y razón de ser» (Mendoza, 1999). No obstante, escribe *La aventura del tocador de señoras* (2001)

En esta larga controversia entra, a su vez, Mario Vargas Llosa, en «La muerte de la novela», refutando las declaraciones de Eduardo Mendoza. Vargas Llosa dice estar convencido de que si alguna novela está en peligro de extinción no es la de «sofá», en realidad la única que importa (la que abarca de Tolstoi a Faulkner, de Cervantes a Proust, de Balzac a Kafka), sino la novela de «tumbona» o «toalla y sombrilla», también llamada de «género». La novela, parafrasea a Mendoza, se ha refugiado:

> cada vez más en la exclusiva tarea de entretener, erradicando de sus fines toda pretensión filosófica, doctrinaria o moral. Ha principiado la época de la novela ligera, que divierte sin preocupar, como un partido de futbol o un programa de preguntas y respuestas en la televisión. Ahora bien, dice Mendoza, la novela *light*, «forma honesta, civilizada e instructiva de entretenimiento», es la «novela que, a mi modo de ver, ya no da más de sí». ¿Por qué este desahucio? Sospecho que debido a la competencia de otros géneros de ficción, los audiovisuales, con los que la novela *light* será incapaz de medirse. (Vargas Llosa, 1999: 14).

Pese a que Vargas Llosa considera posiblemente «certero» el diagnóstico de Eduardo Mendoza, confía en la pervivencia de la «novela de sofá», esa que se definirá «no por su proximidad y parecido, sino por su diferencia y distancia, con el espacio privativo de la imagen.» (Vargas Llosa, 1999: 14). Una novela hecha:

> esencialmente de palabras y de fantasía, y [que] se ofrecerá al lector como un desafío y una propuesta de colaboración intelectual, para, soñando aquél junto al autor, construir una ficción que, a la vez que redime a ambos temporalmente de las pequeñeces y miserias de la existencia real, les sirva de brújula para guiarse con más seguridad —con una visión menos ingenua y más crítica— a través de las complejidades y tumultos de la vida. (Vargas Llosa, 1999: 14).

El intercambio entre Mendoza y Vargas Llosa nos devuelve irresuelta la problemática abordada por Luis Goytisolo: una parte de la novela española ha contraído luctuosas deudas con la imagen (con el cine, en especial), pero, incapaz de competir con este medio, tiene que replantearse su razón de ser. Y tanto Vargas Llosa como Goytisolo se distancian explícitamente de la imagen. El último, con *Diario de 360º*, ha apostado por la «novela de sofá», o, como él mismo la llama, la *novela viva*, es decir, la que abarca de Tolstoi a Faulkner o Joyce, de Cervantes a Proust, de Dickens o Balzac a Kafka, según Alfred Sargatal, pero, más allá de sus anclajes con la literatura en mayúsculas del pasado, nos encara con una novela híbrida –ensayo, diario, memorias, poemas en prosa– inscrita en este momento histórico que ejemplifica los planteamientos de Italo Calvino en sus *Siete propuestas para el próximo milenio*, la «polifonía» de Bajtin y Kundera, o la «querencia multigenérica» de Claudio Guillén y la *faction*.

En definitiva, no arrostramos la muerte definitiva de la novela como tal, sino una serie de muertes –aduce Darío Villanueva en «Crisis y destino de la novela» (1999)– cuyo origen busca en los dos últimos decenios del siglo XIX, cuando los epígonos del naturalismo le vuelven la espalda. Continúan semejante andanza la generación post-simbolista francesa. También, nuestros Baroja, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán van a elegir otros derroteros que los de la inmediata tradición.

> Esas sucesivas «muertes» de la novela que tantos agoreros se apresuraron a llorar, no han representado, pues, otra cosa que uno de los fenómenos literarios más notables de nuestro siglo, al que más ponderadamente se le han dado también los calificativos de crisis, metamorfosis, transformación o renovación de la novela. (Villanueva, 1999).

Si en 1920 Gómez de la Serna, en *Libro nuevo*, veía en el escepticismo el único camino para la novela («un tipo de novela escéptica bien hecha de cada tipo de novela… Y así morirá la novela, cuando se hayan hecho tantas especies de novelas escépticas como especies de novelas hay»), Umberto Eco sustituye el escepticismo por la ironía: «el discurso posmoderno, exige, no la negación de lo ya dicho, sino su relectura irónica» (Eco, 1985: 75), y el resultado, paradójicamente, no es el agotamiento del género, sino una novela sincrética.

También Cercas y Guelbenzu sostienen que el nuevo camino para la novela, y por tanto su futuro más cercano, parece estar en la hibridez o la mezcla de géneros. Cercas (2001) contesta a ese «en países con sentido crítico actualizado […] la novela es un quehacer desfallecido» de Vicente Verdú (2001) con una contundente negativa: eso no está ocurriendo en el Reino Unido, tampoco en Estados Unidos ni en Italia ni en Alemania, países en los que la novela «goza de una salud de hierro» y ante la contundente aseveración del mismo Verdú: «casi todo lo que puede ofrecer hoy una novela pertenece a otro género» (por lo que la novela carece de estatuto propio), Cercas (2001), arguye:

> ...si es cierto que el estatuto propio de la novela es carecer de estatuto, ello no es un defecto, sino el rasgo esencial de un género que se define por su carácter casi infinitamente proteico, por su capacidad casi infinita para asimilar todo lo asimilable;

> de ahí que parezca más exacto darle la vuelta a la frase de Verdú y afirmar que casi todo lo interesante que pueden ofrecer los géneros literarios debe tarde o temprano pasar a pertenecer a la novela. Ésta es, desde su mismo nacimiento, un territorio de aluvión. Como se sabe, una de las genialidades de Cervantes consiste en fagocitar las diversas modalidades narrativas de su época para crear un artefacto cuya asombrosa originalidad deriva en gran parte del hecho de constituirse en una verdadera enciclopedia de los géneros literarios coetáneos. La novela moderna nace, pues como un género de géneros; es decir: como un género degenerado. Este origen plebeyo, del que tarda en enorgullecerse casi tres siglos –los que median entre su nacimiento y la adquisición de un lugar parejo al de los demás géneros literarios canonizados por la tradición clásica, como la poesía o el teatro–, es su estigma irredimible; también su principal virtud: a la maleabilidad que confiere al género se debe el hecho de que ciertas crisis de crecimiento fundamentales en su historia –alguna de las cuales ha acabado provocando una alteración en el paradigma dominante– hayan sido propiciadas o se hayan resuelto por la vía de la asimilación de géneros adyacentes, ya sea la historia, la poesía o la filosofía. Recientemente la crítica ha subrayado con razón el carácter híbrido –derivado de una peculiar y variable mezcla de elementos reales y ficticios, así como de la incorporación de materiales procedimientos característicos de otros géneros– de algunas novelas españolas, y no sólo españolas, publicadas en los últimos años; el hecho –ya lo he advertido– no es una novedad, y sí quizá el síntoma de una cierta incomodidad o desazón respecto al modelo literario dominante y, por ello mismo, de la vitalidad del género. (Cercas, 2001).

De la incomodidad ante el modelo reinante también se hizo eco en aquellos momentos Antonio Muñoz Molina, entonces todavía un novelista en ciernes, abundando en la oportunidad de un tipo de novela que atrajera a los lectores, nueva sensibilidad de la que fue un síntoma claro *La verdad sobre el caso Savolta*, de Mendoza y que subraya en las cualidades de *La infancia recuperada*, de Fernando Savater, donde celebra «el gusto puro de leer» y vindica el recurso a las formas más simples y efectivas de escritura literaria:

> el poderío y el hechizo de los cuentos primitivos y de las novelas de aventuras, es decir, de formas de literatura que en modo alguno gozaban de consideración o respeto en los medios intelectuales españoles de entonces. Para disfrutar *El caso Savolta*, y hasta para escribirlo, hacía falta una actitud como la que rescataba Fernando Savater en *La infancia recuperada:* sobre todo, la del gozo limpio de inventar y escuchar historias, de dejarse llevar por las seducciones del relato que alcanzan su grado máximo de concentración en los géneros populares, la novela de piratas o de tesoros, las historias fantásticas, los cuentos policiales. (Muñoz Molina, 2001: 7).

Sin invocar la posible muerte de la novela, aunque haciendo alusión al declive o el crepúsculo de una determinada concreción de la misma, Antonio Muñoz Molina, comenta los estragos que el experimentalismo había causado en la prosa de ficción, tanto en la literatura francesa como en la española: «La escuela del *nouveau roman* francés había dejado en los escritores la sospecha sombría de que ya no era posible contar nada». (Muñoz Molina, 2001: 6). En esas fechas circulaba el libro *El placer del texto*, revolucionario según muchos críticos, donde

> Roland Barthes había accedido casi piadosamente a reconocerle al lector el placer del texto. De pronto, leyendo a aquellos escritores de América, resultaba que no sólo no habían terminado las historias, sino que ni la más desatada imaginación ni la novela más ancha y complicada podía abarcarlas todas. Habíamos creído estar en el crepúsculo de la novela, y García Márquez y Vargas Llosa nos devolvían a su comienzo casi mitológico, a los tiempos en los que las cosas aún no tenían ni nombre y era preciso señalarlas con el dedo, como los niños y como Adán en el paraíso. (Muñoz Molina, 2001: 10),

y sobre ellos se proyectaba la sombra de uno de sus maestros, de Faulkner, que ya había emprendido una renovación modernizadora de la novela del siglo XIX, asimilando (entre otras), a su vez, las técnicas cinematográficas, como guionista de cine que fue. Los débitos que Muñoz Molina ha contraído con este son más que evidentes, en particular, como él mismo, confesó, en *El jinete polaco*. La narratividad y el placer de contar una historia, por otra parte, también existían en nuestra propia literatura –Galdós, Baroja, Aldecoa, Sender, Max Aub– pero, entonces, nadie parecía prestarles mayor atención.

No obstante, no son estas las únicas influencias de Muñoz Molina, o las de su generación: en las artes, asevera, no existe un progreso lineal: Picasso no invalida a Manet, del mismo modo que este no borró a Ingres o a Delacroix, ni Joyce engendró, necesariamente, a Faulkner, ni este engendró a Benet, y Benet a Marías o Azúa, etc. La corriente de las influencias no son sucesiones cronológicas, en algunos casos fluye a la inversa y un escritor se inventa a sus predecesores. Como señaló Forster, en sus *Aspectos de la novela*:

> la historia de la novela no sería sucesiva, sino de algún modo simultánea, y el aprendiz de escritor puede deambular gozosamente por un gran cuarto de trabajo en el que, cada uno en su pupitre, trabajan al mismo tiempo Cervantes y Flaubert, Dostoievski y Dickens, Nabokov y Marcel Proust, Galdós y Raymond Chandler. (Muñoz Molina, 2001: 6).

También sobre la complejidad de la tradición y su influjo reflexiona Francisco Rico, cuando asevera que a menudo se da por supuesto que:

> las tradiciones fluyen desde el pasado hacia el presente. No es así. Una tradición es la fabricación de un pasado desde el presente: la selección de un cierto número de elementos, más o menos auténticos, más o menos inventados, para legitimar una conducta o un proyecto. Todas las tradiciones son igualmente artificiales, pero no todas tienen la misma entidad. (Rico, 2008: 277).

Rico continúa explicando que cuando un poeta admira a otro, y necesariamente lo aprovecha de una forma u otra, comparte con él, añade, y con el lector que los «paladea» un mismo ámbito, se integra a su lado en una misma tradición tangible.

Contra las previsiones más sombrías, pues, Muñoz Molina sostiene que la novela a lo largo de la Transición (española) pasa a ocupar un lugar que antes no había disfrutado entre nosotros, con una amplia acogida del lector y de los medios, la revitalización de formas simples y tradicionales de contar y que la efervescencia de estos últimos veinte o veinticinco años se debe tanto al surgimiento de una serie de escritores como de un público lector antes inexistente, porque son los libros los que se inventan a su público mostrándole algo que no había leído, revelándole que precisamente esa es la literatura que estaba deseando. «Sólo se espera lo ya sabido: lo nuevo de verdad es siempre una conmoción, y precisamente porque es nuevo y no hay elementos para juzgarlo muchas veces resulta incomprendido o permanece invisible.» (Muñoz Molina, 2001: 6).

Este autor, frente a una novela que según influyentes suplementos literarios del momento *Triunfo*, *Informaciones* «había dejado atrás, como herramientas obsoletas, las historias claras y los personajes definidos, que se había emancipado de las referencias del

mundo real al modo de la pintura abstracta» (Muñoz Molina, 2001: 7), nos propone una vuelta a la narratividad. No obstante, no es suficiente que una historia sea buena, dado que la raíz de la ficción está –como ha señalado en multitud de ocasiones– en los relatos orales, y en estos, el más humilde de los cuentos populares, y las novelas existe un denominador común, "volver inteligible el mundo mediante las normas y los episodios de un relato", o de otra forma, el intento de buscar un orden al mundo. (Muñoz Molina, 2001:7).

Así pues, el modelo de novela que defiende Antonio Muñoz Molina –una novela que armoniza la narratividad o el gozo de inventar y escuchar historias–, tiene como función primordial hacer más comprensible el mundo. Esencialmente, reivindica para la novela características de lo que Fernando Savater (2005) llama «historia», en términos de Walter Benjamin: una narración orientada al interés práctico que, encubierta o abiertamente, alberga una utilidad[57], pero esta de nada sirve si la experiencia y la memoria en las que se fundamenta llevan implícito el escepticismo moderno. En consecuencia, nos dice Savater, y en ello coincide con Kundera, la novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria, porque la misma verdad se ha degradado y ya ningún consejo es cierto. El fin de las fábulas maestras, de la verdades absolutas, y con ellas de las convicciones, de cualquier seguridad, la disolución de la identidad… Consciente de este hecho, Muñoz Molina aduce que la novela debería servir para esclarecer el mundo, en el sentido de dotarnos de una mirada más atenta hacia la realidad que nos prevenga contra otras ficciones embaucadoras, más peligrosas, pues, siendo mendaces, enarbolan la verdad como bandera. Comenta al respecto:

[57] «[La utilidad consistirá una vez en una moral; otra, en una indicación práctica, y otra, en un proverbio o en una regla para la vida; pero, en cualquier caso, el narrador es un hombre que da un consejo al que escucha], según Walter Benjamin). El interés práctico y el consejo sapiencial forman parte del carácter esencialmente esperanzador de la narración. El narrador incluye a su oyente en el relato mismo, en calidad de futuro protagonista, y le advierte de unos peligros […] Para ensalzar este carácter preparatorio, muchas historias comienzan con un relato que pone a los protagonistas en ruta y les brinda consejos que podrán salvarlo de posibles y futuras asechanzas» (Savater, 2005, 33), pero si nadie confía en sus experiencias y el escepticismo «horada los cimientos de la memoria, el consejo se convierte en burla petulantes o clave de desesperación» (Savater, 2005, 34), como ocurre en Don Quijote a quien la experiencia adquirida de la lectura de libros de caballerías no le ayuda a superar los aprietos, más bien los convoca y fomenta.

> ...las personas que desconfían tanto de las historias imaginarias son las más proclives a embobarse con las formas más degradadas de ficción, y por no haberse creído las aventuras de don Quijote y del Capitán Nemo acaban tragándose no sólo los disparates de Rambo, sino los de los locutores de la televisión. (Muñoz Molina, 1998: 25).

Así la mejor literatura, frente al folletín y el pastiche, «no sólo nos enseña a mirar con ojos más atentos hacia la realidad, sino también hacia la propia ficción». Añade Muñoz Molina que la literatura tergiversadora, «la adormecedora de la conciencia, de la mirada y de la reflexión, está en todas partes, en nuestra manera cotidiana de hablar, en los periódicos, en el aire que respiramos, incluso en el modo en que percibimos nuestros propios sentimientos.» (Muñoz Molina, 1998: 26).

Como vemos, la novela, ese «género degenerado», sigue haciendo correr ríos de tinta. Si nos fijamos bien, buena parte de los asuntos sometidos a debate y materia de polémica tienen que ver con la hibridez: cómo se define, cuáles son sus límites, cuándo deja de ser novela para ser otra cosa, cómo se ensamblan y estructuran los distintos géneros, u otros materiales, en una misma novela, tan vigente en la actualidad. Una hibridez que se revela compleja y plurifacética: hibridez de lo real y la ficción[58], de lo autobiográfico y lo inventado, de distintos géneros o subgéneros, de lo imaginado y el ensayo.

A medida que pasan los años –y no muchos–, los críticos y novelistas españoles se van sumando al carro del mestizaje: el híbrido es una modalidad de novela que practica un buen número de escritores a nivel mundial, no caben pues las descalificaciones, ni los membretes trasnochados que se aplicaban a este tipo de novela ni los límites en que, como género, se circunscribía de forma cicatera. Si el género de la novela se pervierte, o la mezcla de géneros o de otros discursos da lugar a una modalidad inclasificable, según una parte de la crítica (y hay que recordar que difícilmente se "pervierte" un género de por sí "degenerado"), otra parte de esta –en especial los propios creadores: Cercas, Gopegui,

[58] Los anglosajones han comenzado a llamar *faction* a ese género híbrido en el que lo real cobra un peso fundamental en el seno de la misma ficción, como analiza Guelbenzu en «¿Otro camino para la novela?» (2001).

Vila-Matas, Guelbenzu, entre otros– apuestan, en concreto, por esta hibridez, argumentando que es la característica básica de esta novedosa forma de novelar, posiblemente un nuevo subgénero y, en todo caso, la forma adecuada para expresar su visión del mundo.

4.2 PRIMEROS CONATOS DE DEFINICIÓN DEL HÍBRIDO: «HIPERNOVELA» (ITALO CALVINO), «POLIFONÍA» (MIJAIL BAJTIN, MILAN KUNDERA)

Los primeros, o más señalados, acercamientos al concepto del híbrido en la novela (aunque ahora parece haber adquirido importancia una especie de híbrido con nombre propio: la *faction*, la autoficción, la novela fusión), de cómo la novela del siglo XXI girará en torno a la mezcla de géneros, entronca con *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985) de Italo Calvino. Y la previsión de este autor, posiblemente síntoma del discurrir de la narrativa, de la literatura en general, a finales del siglo XX, se ha materializado en una importante tendencia de la narrativa mundial que, solo esbozada a finales de siglo, reúne ahora en torno a sí muchas de las manifestaciones literarias que ven la luz en la actualidad y les sirve de marco teórico.

Como es bien sabido, Italo Calvino, poco antes de morir (1985), escribe seis[59] conferencias para la cátedra de las «Charles Eliot Norton Poetry Lectures» en la Universidad de Harvard durante el curso 1985-1986. La señal de que el milenio está por concluir, dice, es la «frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada posindustrial». (Calvino, 2008: 17), si bien, personalmente, confía en el futuro de la literatura porque hay cosas que «solo la literatura, con sus medios específicos, puede dar» (palabras que nos recuerdan las expresadas por

[59] Italo Calvino tenía ideas y materiales para ocho conferencias por lo menos. El título de la octava habría sido «Sul cominciare e sul finiré» (de las novelas). En el momento de partir para Estados Unidos Calvino había redactado cinco de las seis conferencias, la sexta «Consistency» la escribiría en Harvard, y tenía la intención de referirse al Bartleby, de Herman Melville.

Kundera en *El arte de la novela* y en *El telón*). De hecho, en las conferencias referidas señala los valores y cualidades o especificidades que ostentará la literatura en la perspectiva del nuevo milenio: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, el arte de empezar y el arte de acabar (apéndice). Dado que en el siglo XX es inconcebible una «totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple» (Calvino, 2008:117) (a diferencia de la literatura medieval que tendía a obras capaces de integrar el saber humano en un orden y una forma estable de cohesión), en las grandes novelas de esta centuria, dice en su apartado de la multiplicidad, toma forma la idea de una enciclopedia abierta: «la novela contemporánea como enciclopedia, conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (Calvino, 2008:109), porque:

> El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado *postmodern*, un hilo que –más allá de todas las etiquetas– quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio. (Calvino, 2008: 117).

Como ejemplos de esta multiplicidad adelanta cuatro posibilidades:

> Un texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y que resulta ser interpretable en varios niveles. Aquí el récord de la inventiva y del *tour-de-force* corresponde a Alfred Jarry con *L´amour absolu* (1899), una novela de cincuenta páginas que se puede leer como tres historias completamente distintas: 1) la espera de un condenado a muerte en su celda la noche anterior a la ejecución; 2) el monólogo de un hombre que sufre insomnio; 3) la historia de Cristo. Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado «dialógico» o «polifónico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoiesvsky. Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda. Tenemos la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismo, por centelleos puntiformes y discontinuos, y aquí ha llegado el momento de citar a un autor que nunca me canso de leer, Paul Valéry[60].

[60] Según Calvino, Jorge Luis Borges ha realizado a la perfección en la narrativa el ideal de Valéry, porque «en cada uno de sus textos contiene un modelo de universo o de un atributo al universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno

> Hablo de su obra en prosa, hecha de ensayos de pocas páginas y de notas de pocas líneas en sus Cahiers, «Una philosophie doit être portative» (XXIV, 713) [Una filosofía debe ser portátil], ha dicho, pero también […] [He buscado, busco y buscaré lo que llamo el Fenómeno Total, es decir, el Todo de la conciencia, de las relaciones, de las condiciones, de las posibilidades, de las imposibilidades…]. (Calvino: 2008:119).

Calvino llama «hipernovela» a esta propuesta basada en la multiplicidad, y la ejemplifica en sus novelas *Si una noche de invierno un viajero* y *El castillo de los destinos cruzados*… También adquieren rango de hipernovela *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perec, novela muy larga y construida con muchas historias que se entrecruzan, o *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, de Carlo Emilio, donde cada objeto se contempla como el «centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitos.» (Calvino, 2008: 110) o, de otra forma, *El hombre sin atributos*, donde Robert Musil deposita todo lo que piensa o sabe, un libro enciclopédico que trata de mantener su forma de novela, pero la estructura de la obra cambia continuamente, sin decidir cuáles son las líneas generales para contener dentro de contornos precisos la enorme masa de materiales.

A lo que Calvino bautiza con el nombre de «hipernovela», lo califica Kundera, en *El arte de la novela*[61] (1986), de «polifonía»[62]. En música es el desarrollo simultáneo de dos o más voces (líneas melódicas) que, aunque perfectamente ligadas, conservan una independencia relativa. ¿Polifonía novelesca?, se pregunta, y para explicar mejor el término opone este tipo de composición a la composición unilateral de la que huye la novela casi desde el principio de su historia, introduciendo brechas en la narración

---

de los géneros de la en literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, "El jardín de senderos que se bifurcan" […], se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas.» (Calvino, 2008:120).

[61] Kundera especifica en *El arte de la novela* que los siete textos aparecidos en este ensayo «se publicaron o fueron pronunciados como conferencia entre 1979 y 1995. Aunque su nacimiento es independiente, los concebí con la idea de reunirlos más tarde en un solo libro. Lo cual hice en 1986».

[62] Broch, a la novela «psicológica», le opone la novela que él denomina «gnoseológica» o «polihistórica», una novela capaz de abarcar otros géneros, de absorber los conocimientos filosóficos y científicos, de integrar la poesía… sin perder por ello nada de su identidad.

continua de una historia. No obstante, aduce, para que podamos hablar de «polifonía», y no de relatos «encajados» en la «caja» de la novela, debe haber simultaneidad. Así pues polifonía son las líneas que evolucionan simultáneamente en una novela, algo que se intenta ya desde el siglo XIX: Dostoiesvki, en *Los demonios*, nos presenta la novela irónica del amor entre la vieja Stavroguin y Stepan Verjovenski; la novela romántica de Stavroguin y sus relaciones amorosas, y la novela política de un grupo revolucionario, unidas por una fina técnica de fabulación: las tres líneas de *Los demonios* pertenecen al mismo género, tres historias novelescas. Broch, sin embargo, va más allá en la tercera novela de *Los sonámbulos*, los géneros de las cinco líneas difieren radicalmente: novela, relato, reportaje, poema y ensayo, ligadas en este caso por un tema común. «Esta integración de los géneros no novelescos en la polifonía de la novela constituye la innovación revolucionaria de Broch.» (Kundera, 2007: 94). Pero uno de los principios básicos de la polifonía es la igualdad de voces: ninguna voz debe dominar, ninguna deber servir de simple acompañamiento, y en *Los sonámbulos* las «cinco voces», cinco líneas intencionadamente heterogéneas, no son iguales:

> 1. la *narración novelesca* basada en los tres principales personajes de la trilogía: Pasenow, Esch, Huguenau; 2. el *relato intimista* sobre Hanna Wendling; 3. el *reportaje* sobre un hospital militar; 4. el *relato poético* (parte en verso) sobre una joven del Ejército de Salvación; 5. el *ensayo filosófico* (escrito en un lenguaje científico) sobre la degradación de los valores. (Kundera, 2007: 96).

Aunque «tratadas simultáneamente, en una alternancia perpetua (es decir, con una clara intención "polifónica"), no están unidas, no forman un conjunto indivisible; dicho de otro modo, la intención polifónica permanece artísticamente inacabada.» (Kundera, 2007: 96). Algunas de las líneas cobran más trascendencia que otras y por ello corre el riesgo de reducir su papel a un simple acompañamiento –podrían ser textos independientes, por ejemplo, el ensayo sobre la degradación de los valores–, al punto de resultar factible la eliminación de algunas de estas líneas sin que la novela pierda sentido o inteligibilidad. De ahí que, según Kundera, las condiciones *sine qua non* del contrapunto novelesco sean la «igualdad de las líneas» respectivas y la indivisibilidad del conjunto.

Una vez analizado lo incumplido en la obra de Boch desde el punto de vista de la polifonía, Kundera nos propone su propio programa artístico y lo aplica en la práctica de sus novelas:

> 1) un nuevo arte de *despojamiento radical* (que permita abarcar la complejidad de la existencia en el mundo moderno sin perder la claridad arquitectónica); 2) un nuevo arte del *contrapunto novelesco* (capaz de soldar en una única música la filosofía, la narración y el ensueño); 3) un arte del ensayo *específicamente novelesco* (es decir que no pretenda aportar un mensaje apodíctico, sino que siga siendo hipotético, lúdico o irónico). (Kundera, 2007: 91).

Las propias novelas de Kundera, *La insoportable levedad del ser*, *El libro de la risa y el olvido*, «una novela en forma de variaciones», *La broma*, *El libro de los amores ridículos*, *La vida está en otra parte* son composiciones polifónicas que aúnan componentes genéricos heterogéneos.

Una novela en forma de variaciones, le preguntan, ¿sigue siendo una novela? Contesta que no tiene tanta apariencia de novela porque carece de unidad de acción, pero, según Kundera:

> ...existe algo más profundo que asegura la coherencia de una novela: la unidad temática […] En cada una de estas líneas de narración el tema es considerado desde otro punto de vista como algo reflejado en tres espejos (ese algo abstracto que se llama el tema) lo que da al conjunto de la novela una coherencia interior, la menos visible y la más importante. (Kundera, 2007: 104).

Sí, concluye Kundera: son novelas, pues «La novela es una meditación sobre la existencia a través de personajes imaginarios» (Kundera, 2007: 103-104). No obstante, en mi opinión, la definición de novela puede y debe ser más amplia. Tal meditación puede abordarse también por mediación de personas reales insertas en la ficción, como viene demostrando la actual narrativa, o desde la mezcla de personajes ficticios y reales, o a través, incluso, del propio autor, en la autoficción.

Las previsiones de Italo Calvino, en parte de Kundera, parecen haberse cumplido. Muchos son desde entonces sus acólitos y definen, con ciertas matizaciones lógicamente,

el actual quehacer de la novela en términos de hibridez genérica. Las referencias a Calvino por parte de escritores y críticos son, a la vez, homenaje y una declaración de intenciones, de ahí *Perder Teorías* (2010), de Enrique Vila-Matas, y sus cinco rasgos esenciales[63], irrenunciables, que deberían estar en toda nueva novela futura que quisiera sentirse perteneciente al nuevo siglo, o *Seis Paseos por los bosques narrativos* (1992-1993), de Umberto Eco, o *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001) de Ricardo Piglia, a la que me refería más arriba.

Soy consciente, pues, de que las definiciones o descripción sobre qué es la hibridez en la novela que iré reseñando en esta Tesis (la mezcla de distintos géneros o subgéneros, literarios o no, en un texto de ficción) no aportan en general novedades radicales respecto a lo ya planteado por Calvino, de no ser porque certifican, por una parte, la relevancia que adquiere lo real en el tejido de la ficción novelesca, y por otra, la introducción en esta de elementos autobiográficos y su hibridación, como hiciera Cervantes, con otros subgéneros de la novela: en realidad, un paso más en la indefinición de los límites, su apertura entre lo real y la ficción que, no casualmente, se está jugando en el seno de la novela. También quiero destacar la actual incidencia del fenómeno, que ha superado incluso los vaticinios más halagüeños.

5. ¿QUÉ ES UN HÍBRIDO NARRATIVO?

El tema del malestar en torno a la indeterminación de novela como género, que parece rebrotar con particular virulencia a finales del siglo XX y principios del XXI, se ha orientado casi exclusivamente hacia dos vías concretas: el auge del subgénero y de la novela de género, por una parte, y por otra, la hibridez narrativa, es decir, la mezcla de

[63] "La «intertextualidad» (escrita así, entrecomillada); las conexiones con la alta poesía; la escritura vista como un reloj que avanza; la victoria del estilo sobre la trama; la conciencia de un paisaje moral ruinoso.

distintos géneros o subgéneros en la novela: esta segunda, tal vez, con mayor vigencia en la actualidad.

Para definir la mezcla de géneros adoptamos el término «híbrido» que viene de la biología: «Dicho de un individuo: Cuyos padres son genéticamente distintos con respecto a un mismo carácter», según el diccionario de la Real Academia Española. Como adjetivo significa: «Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie». O «Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza». Este tercer significado resulta más esclarecedor respecto a la práctica que observamos en la novela (caso que se estudia en esta Tesis doctoral) y no solo en ella, pues no es en absoluto exclusivo de la narrativa, siquiera de la literatura (coches, tomates híbridos, obras artísticas...).

Los «híbridos narrativos» nacen de la mezcla o confluencia en un texto de ficción novelesca de distintos géneros (ensayo, autobiografía, historia, diario, crónica, reportaje…), de subgéneros (novela policiaca, rosa, histórica, de viajes, metanovela, *bildungsroman*…), o de géneros y subgéneros (o de las características que les son inherentes a unos y otros), o de estos con otros medios de expresión (cine, fotografía, música…) e incluso con otras disciplinas.

En este trabajo, los califico de «narrativos», porque los géneros y/o subgéneros y/u otros medios de expresión se imbrican, se yuxtaponen, entran en diálogo en un texto de ficción para dar como fruto una novela, y he ahí lo fundamental, como novelas son gestadas y presentadas al público, y tal es la propuesta de lectura que nos hacen sus autores: *Sefarad, Novela de novelas* (2001), de Antonio Muñoz Molina; *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas, en cuyo paratexto leemos *Epílogo de una novela*, por poner algunos ejemplos relevantes… Aunque, palpable la hipérbole, Javier Cercas, tras interrogarse sobre qué es una novela, asegura en su artículo «La tercera verdad»:

> Una novela es todo aquello que se lee como tal; es decir (y aquí el exabrupto): si algún lector fuese capaz de leer la guía de teléfonos de Madrid como una novela, la guía de teléfonos de Madrid sería una novela. En este sentido no hay duda de que mi

> libro *Anatomía de un instante* es una novela. ¿Lo es también en algún otro? No lo sé. (Cercas, 2011).

Añade que a algunos lectores les ha resultado un libro raro debido a su hibridez, puesto que *Anatomía*, dice, parece un libro de historia[64]; también un ensayo, una crónica, o un reportaje periodístico, a ratos un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia, a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela histórica. «Es absurdo negar que *Anatomía* es todas esas cosas, o que al menos participa de ellas.» (Cercas, 2010:25-26).

Los califico, así mismo, de «narrativos» (híbridos), porque las muestras explícitas de otros medios de expresión en la novela tienen una función ulteriormente narrativa; coadyuvan a la gestación de una novela (*sui generis*, indudablemente, para algunos lectores y parte de la crítica, aunque cada vez menos, dada su actual profusión), ya que, en mi opinión, están destinados todos ellos a reforzar la oposición ficción-realidad que consciente y explícitamente nos proponen muchas novelas desde 1975, cargando en este caso las tintas sobre la realidad[65], o en el caso de Muñoz Molina (el cine y la música) a consolidar ciertos de los componentes genéricos que se hibridan en una novela. Pese a lo dicho, no me adentraré en la inclusión (y por tanto nuevas vías de estudio) en algunas novelas de otros discursos no literarios, por ejemplo: fotografías en *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina; carteles en *Tu rostro mañana*, *Fiebre y lanza*, de Javier Marías; dibujos o esquemas (en forma de poema, chiste, cuestión) en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, y el fotograma de la portada de *Anatomía de un instante*, o préstamos del cine y de la música.

[64] Confirma estas aseveraciones en el prólogo «Epílogo de una novela», Cercas nos dice que *Anatomía de un instante* no renuncia a nada, «O a casi nada: no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia, tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela. (Cercas, 2010:25-26).

[65] «La fotografía [...] Era una herramienta y una forma narrativa tan poderosa como el cine y mucho más apegada a la expresión de lo real que la pintura o la literatura.», dice Muñoz Molina, en «La edad de oro», *El País*, 14 de marzo de 2013.

Es decir, no voy a entrar en la hibridación de la novela con otras formas de expresión[66], aunque sí mencionaré cuándo se produce en la obra de Muñoz Molina y por qué.

De otra parte, poco importa para el desarrollo de esta Tesis que ciertos críticos barajen como posibilidad el nacimiento de un nuevo subgénero de la novela, al que yo denomino (buscando la sencillez) «híbrido narrativo», sea cual sea el nombre que manejen –hipernovela, plurinovela, novela ficción, polifonía, *faction*, «novela a noticia», autoficción–, o que yo considere el híbrido como una variante de la llamada novela tradicional que se está conformando o se ha conformado como un subgénero, pues solo el tiempo confirmará tal hipótesis. Probada está ya, sin embargo, una apertura de la novela hacia otros géneros y la asimilación de estos dentro de lo que es una ficción novelesca que es, a su vez, cuestionada por la intromisión y aceptación en su seno de géneros ajenos a la ficción como puedan ser la historia, el documental, la biografía, la autobiografía, el ensayo, la crónica…, y cuya característica inmanente es la de circunscribirse, en parte, fehacientemente a los hechos reales. Esto tampoco supone una novedad radical, pero sí sus concreciones, porque los géneros no son invariables ni lo es su distribución, como nos advierte Antonio Muñoz Molina. Al contrario, un somero repaso a su historia evidencia, en realidad, cuán cambiantes son sus condiciones:

> Esa distribución de los géneros no ha exigido ningún otro lugar en la imaginación de los tratadistas. Igual que […] la perspectiva sólo está trazada en la imaginación de quien pinta un cuadro. La naturaleza no se ajusta a la perspectiva. Los géneros han sido siempre muy cambiantes. Consideremos por ejemplo el teatro isabelino en donde hay de todo: discurso, poesía lírica o narración. Tampoco la novela ha sido siempre puramente novela, quizá sí en autores como Flaubert o Henry James. Pero eso no quiere decir que sus novelas fueran buenas por coincidir con la teoría del género, sino porque estos autores tenían mucho talento. Si nos atuviéramos a la normativa del género, incluso Stendhal sería un novelista desastroso, cuando en realidad es excelente. El gran momento de la literatura siempre ha sido un momento de mezcla o de negligencia. En las obras maestras siempre hay un punto de negligencia […] Un apartado demasiado perfecto excluye la vida. No se trata de que ahora los géneros sean

[66] Vila-Matas, hablando sobre Coetzee (un autor que acostumbra a mezclar narrativa y ensayo), nos dice que «en sus últimos libros ha abierto la invención novelesca a otros horizontes disciplinares, aunque sin abandonar el núcleo narrativo, es decir, sin prescindir del componente emocional propio de la creación.» (Vila-Matas, 2010).

> más confusos o movedizos, en realidad lo han sido casi siempre. (Pfeiffer, 1999: 165-166).

La antedicha descripción de la novela híbrida no difiere mucho, por otra parte, de la *Hybridization* de géneros adelantada por David Duff (2000) en *Modern Genre Theory*: la *Hybridization* es «el proceso por el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género o subgénero, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta.» (Duff, 2000: 4). Esta ilustrativa definición se adecua perfectamente al híbrido narrativo que tratamos en esta Tesis y, de hecho, abre un abanico de posibilidades que van más allá de la novela, a la vez que resume anteriores conceptualizaciones y sirve de premisa a otras posteriores. En su seno, además, caben las propuestas de Calvino, en cierto modo, y las que se han realizado con posterioridad –Vila-Matas, Alberca, Guillén, Mainer, Guelbenzu, Eco, Piglia, por citar a los más conocidos–, hechas, en general, siguiendo sus pasos, pero también como un conato por detallar casos concretos de hibridez o mezclas específicas que gozan actualmente de mayor predicamento, e incluso, de nombre propio: *faction* (miscelánea entre lo real y la ficción), autoficción (novela y autobiografía), novela fusión (fusión de distintos géneros, subgéneros y otros medios de expresión), novela-ensayo... La definición de híbrido narrativo también abarca el concepto de líneas que evolucionan simultáneamente en una novela, defendido por Kundera, ya que por líneas entiende distintos géneros o subgéneros literarios, aunque hace hincapié en las «igualdad de las líneas», pues de no ser así, opina, se corre el peligro de que alguna de ellas se convierta en mero acompañamiento, y por tanto, sea prescindible. No estoy especialmente de acuerdo con su última apreciación, la necesaria y obligatoria «igualdad de voces» en la novela, pues no se corrobora en la práctica de los textos analizados: la diversidad de géneros se integra en el conjunto de una novela por distintos métodos, uno de ellos, la paridad temática, como ocurre en el caso de *Sefarad*: un mismo tema dará unidad al conjunto heterogéneo del texto. Algo que, por otra parte, coincide con otra de las afirmaciones del mismo Kundera: la «unidad temática» da coherencia interior a la novela, pues un mismo tema se aborda desde distintas perspectivas en cada una de las líneas, matizando y complementando el conjunto. Y si el tema es capaz de crear la

necesaria coherencia en el texto (en cualquier texto, no solo en los narrativos), poco o nada importa que alguna de las líneas destaque sobre el resto. Y es que Kundera amplía su propia teoría de la novela, la que aplica a su obra (nos avisa en el paratexto de *El arte de la novela* de que hablará sobre la idea de la novela inherente a sus novelas), hasta la generalidad y acierta o resulta válida, pero solo cuando esboza una panorámica amplia del problema sin forzar a otras novelas a insertarse en la arquitectura de su creación personal y de su teoría.

En realidad, los géneros no se imbrican en igual medida en una novela: en ciertos casos uno se arroga función estructural y permite la inclusión de otros géneros; otras veces, sin embargo, todos se integran por yuxtaposición, etc. No obstante, recordemos que desde un concepto holístico de la novela, que es el que yo sostengo, el todo resultante va a ser distinto de las partes que lo integran, en ningún caso la suma de estas: un sistema –una novela– que no puede ser explicado o determinado por sus componentes, considerados aisladamente y por separado, y así, por ejemplo, se justifica la alteración que sufren componentes como los ensayísticos o autobriográficos, al entrar en contacto con la novela.

Siguiendo con la crítica a la «igualdad de las líneas» de Kundera, se ha de aducir que, indudablemente, los mismos novelistas, cuando se plantean bordear o ampliar los límites de la novela (ya sea yuxtaponiendo, imbricando, anexando por acumulación, absorbiendo otros géneros...), no tienen por qué pretender una novela férreamente estructurada, aunque pueda serlo y en algunos casos lo sea. De hecho, la novela actual no solo ha renunciado a este tipo de estructura, sino que busca conscientemente una mayor dispersión y heterogeneidad por considerar, como dice Tabucci, que este modelo de novela se adecua mejor a la forma de concebir el conocimiento actual, más fragmentario, más frágil, un conocimiento que, en opinión de Italo Calvino, solo se puede entender como multiplicidad.

El concepto de hibridación en la novela es demasiado complejo para limitar el fenómeno a aspectos particulares como, por ejemplo, la hibridación entre novela y autobiografía, tal como prescribe Manuel Alberca, o establecer cuatro posibles vías para la multiplicidad, al igual que Calvino, aun siendo más flexibles que otros intentos

delimitadores. O la llamada «novela a noticia», como defiende Mainer, con su mezcla de ficción y realidad, cuyos límites estira forzando su propia hipótesis para poder abarcar autores como Vila-Matas y obras como *Bartleby y Compañía* (2000) e *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), a las que, en un intento por ampliar su definición, añade nuevos apelativos: «ensayo narrado» o «narración-ensayo» (esta vacilación revela la indecisión sobre cuál es el componente básico, el hospedador del otro) y, por supuesto, «novela a noticia». Para explicar «la novela a noticia» que gesta *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, nos advierte de su carácter bibliográfico, pero obvia la importancia de la ficción autobiográfica en la obra Vila-Matas, habitualmente calificada de «novela-ensayo». Entonces, ¿cómo llamarla?: novela-ensayo-autoficción. *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, participa de las líneas defendidas por Kundera, una por cada historia, aunadas por un tema común, pero es igualmente ese texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de voces, la polifonía de Bajtin que plantea Calvino. También un tipo de obra, no enciclopédica en este caso, que tiende a la infinitud y a la continuidad, y cuyos bordes se desdibujan con relatos intercambiables y sin final, aunque la novela tenga un punto y final: la tercera propuesta del mismo Calvino. Participa, asimismo, del concepto sobre la novela-autobiografía que maneja Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. ¿Es, pues, una novela, una autoficción, un ensayo, una novela histórica? Es, en realidad, el resultante de todos esos componentes. Es una novela híbrida, donde se mezclan distintos géneros: «una novela de novelas», la titula el mismo Antonio Muñoz Molina.

Y es que cualesquier intentos de limitar el híbrido a las fronteras entre, exclusivamente, dos géneros, o poco más, como alguno de los casos citados, aboca, no a la pretendida y deseable teoría general sobre la novela híbrida que explique y englobe todo el fenómeno, sino a solucionar la descripción del caso particular, dejando irresuelta tanto el resto de la realidad creativa como la propia teoría del híbrido.

La definición que he aportado de híbrido narrativo es, soy consciente, más abarcadora y abstracta que estas que critico, y adolece, evidentemente, de falta de especificidad, pero favorece su aplicación sin limitaciones a todo el *corpus* de novelas, es

decir, a todos los casos de mezclas de géneros y subgéneros, de ámbitos y discursos: bastaría con descender a las novelas concretas para adelantar cuántos géneros o subgéneros se imbrican en un mismo texto y de qué forma: preguntas fundamentales.

Una cuestión crucial es, entonces, cómo se mixturan géneros y subgéneros diversos para trocarse en una novela híbrida, incluidas esas conformadas por un conjunto de textos deshilachados que entran en contacto como al azar (si bien actualmente se tiende a romper con el carácter unívoco y unitario de la novela a costa de renunciar a una férrea estructuración o a un mantenimiento nítido del tema, ya he anticipado la existencia de novelas híbridas más o menos abiertas, más o menos estructuradas). Los recursos de hibridación no son tan variados como pudiéramos sospechar en principio, aunque lo sea su puesta en práctica. Por ejemplo: 1) un género o subgénero (a veces mera anécdota, con una trama mínima) que sirve de hilo conductor y permite la inclusión de géneros y subgéneros, de otros materiales, ya por acumulación, ya por yuxtaposición, ya en forma de digresiones, o por medio de estructura arbórea; 2) un modelo perspectivista o «dialógico» o «polifónico», incluso cubista, cuando se multiplican las miradas sobre el mundo o sobre una misma circunstancia, desde distintos tratamientos genéricos: el ensayo, la ficción, *faction*; 3) un tema común (o idea), sean cuales sean los géneros o subgéneros desde los que se aborde, siempre que estén conjuntados en un mismo texto. Hay que destacar, no obstante, que en general las novelas combinan más de uno de los recursos señalados. En *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, vemos un buen ejemplo de polifonía: la doble perspectiva que nos ofrecen Nadia y Manuel de los hechos acaecidos, junto a las fotos, desde otro medio de expresión, que cuentan las mismas historias a través de imágenes o certifican la narración de los protagonistas, la voces de sus mayores, los personajes a los que da voz y nos relatan su propia versión de los hechos, voces que se expresan a través de otros textos como el *Cantar de los Cantares* o las letras de las canciones, a manera de *Absalón, Absalón*, novela de William Faulkner, que dice Muñoz Molina le influyó en el momento de su redacción. Por otra parte, la trama inicial, con referencias constantes a lo largo de toda la obra, es una novela de amor que articula y da cuerpo al conjunto (compuesto por una novela de amor, la autoficción, el *bildungsroman* y aspectos de la

novela histórica), y permite una reconstrucción del pasado. También se podría calificar de *bildungsroman*, por lo que tiene de aprendizaje del personaje Manuel, en torno al que orbitan todos los demás. Otra muestra de hibridez la hallamos en *Sefarad* (donde se mezclan *faction*, autoficción y ensayo) que, a su vez, aúna el conjunto de historias por medio de la unidad temática. Javier Marías aborda cómo estructura la hibridez en *El monarca del tiempo* en «Desde una novela no necesariamente castiza»:

> ...tiene un núcleo que vincula sus diferentes partes y pretende dotarlas de sentido, aunque no todos los lectores hayan visto esa ligazón ni tampoco sea demasiado perjudicial para el libro no vérsela. Constaba de cinco capítulos, de los cuales, desde un punto de vista formal, tres eran relatos: uno era un ensayo; el último una pieza dramática en la que las indicaciones de escena acababan por convertirse en descripciones y observaciones sobre los personajes y por ocupar más texto que el mismo diálogo. El núcleo al que he hecho referencia era el ensayo, titulado «Fragmento y enigma y espantoso azar» […] Este capítulo trataba de algunos aspectos de *Julio César*, pero en realidad la obra de Shakespeare no era sino un excelente pretexto para hablar de la influencia del presente sobre la verdad o sobre lo verdadero […] La verdad y el presente eran también el tema de los demás capítulos, de los que prefiero decir, aunque incurra en pedantería o en algo aún peor, que, más que ilustraciones o ejemplificaciones, constituían encarnaciones de lo que en el ensayo era sólo verbo. (Marías, 1993: 57).

En las precisiones de Javier Marías comprobamos de nuevo una mezcla de los recursos antedichos a la hora de conseguir la hibridez en la novela. Un género, el ensayo, que articula, o sobre el que orbita el texto, y los demás géneros, los relatos y la pieza dramática, cohesionados por un mismo tema: vistos, de hecho, como ejemplificaciones de este, lo que se adecua a la noción de Kundera. El autor aduce que el núcleo del *El monarca del tiempo* es el ensayo, o el pretexto, pero se lee como una novela, y como tal está catalogada.

Pero volviendo al primero de los recursos (en el que hacemos hincapié dada su importancia) observamos que la novela híbrida aprovecha las estrategias, los elementos, la estructura de subgéneros fuertemente codificados –con predominio de la intriga y la indagación de la novela policiaca– o de géneros (el ensayo, el diario, la historia, la biografía…) como armazón estructural con el objetivo de posibilitar la presencia de otros

géneros o subgéneros, habitualmente literarios, y dar coherencia y unidad al conjunto, a la vez que gran libertad en la variedad genérica. Por ejemplo, Vila-Matas en *Bartleby y compañía* se sirvió del diario para que un narrador, ficticio o no, expusiera documentación sobre los *bartlebys*; un diario que es a su vez un cuaderno de notas a pie de página, lo que le permitía, reforzando aun más la forma fragmentaria, «aplicarle a cada fragmento el género que juzgara más adecuado para tratar cada caso de Bartleby» (Vila-Matas, 2008: 77), y esto último me parece crucial, por considerarlo sintomático de lo que sucede actualmente en una línea fundamental de la novela (o como dice Vila-Matas en otra parte de «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones»): la anécdota inicial, que se convierte en trama al desarrollarse, es únicamente una parte de la trama global: «una parte que no ocupa excesivo espacio y convive, entre otras, con la ensayística y documental.» (Vila-Matas, 2008: 75), u otras, diría yo. Es el caso de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y de *Bartleby y compañía* (2000), también del *Doctor Pasavento* (2005) y *El mal de Montano* (2002), donde un enfermo de la literatura, le permite precisamente hablar de literatura, hacer, *de facto*, metaliteratura. También como un diario se organiza *Diario de 360º* de Juan Goytisolo, y la misma utilidad tienen las novelas epistolares, por ejemplo, *El jardín de las dudas* (1993), de Fernando Savater, novela híbrida de cartas, apócrifas en este caso, realidad y ensayo.

Habría que reiterar, por otra parte, que la pesquisa, en forma de investigación, intriga, es una de las tramas más utilizadas hoy en día, porque, primero, facilita la inclusión de otros géneros y subgéneros, dado que se abre a todo un abanico de posibilidades, y, segundo, ata con un hilo tenuísimo la amalgama de componentes que concurre en el texto. Es el caso de *Detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño nos encontramos con una leve intriga, según Vila-Matas, las investigaciones de Ulises Lima y de Arturo Belaño acerca de una escritora desaparecida en el desierto de México, que solo es un pretexto para presentar la historia de una serie de poetas vanguardistas mexicanos (despliega una miríada de voces que comentan los trazos de las huellas de los dos detectives salvajes). El diario de uno de ellos abre y cierra la novela. Una investigación sobre un poeta de la generación del 27 para una posible Tesis doctoral es también la trama sobre la que Antonio Muñoz Molina articula

Beatus Ille (1986), para encararnos, no obstante, con dos novelas de amor por duplicado, como reflejadas en un espejo: la que vive en el presente del libro Minaya y la otra, en pasado, protagonizada por Manuel, Mariana y Jacinto Solana, que le es trasmitida, contada, a la que accede a través de una investigación bibliográfica por medio de las fotos, textos, y las historias que le van relatando y la supuesta novela titulada *Beatus Ille*, de Jacinto Solana, que se está gestando mientras leemos y que acaba desvelando el asesinato de Mariana y la existencia de Solana, supuestamente muerto en un tiroteo con la guardia civil en 1947: es decir, una metanovela. En *Beltenebros* la trama inicial corresponde a una novela negra que discurre en paralelo a dos novelas de amor, también especulares. La pesquisa policial como pretexto la observamos también en *Plenilunio*, de Muñoz Molina, pues desde el principio de la novela ya sabemos quién es el asesino. Y de novela negra califican la mayor parte de los críticos *El invierno en Lisboa*. En una pesquisa o investigación periodística se basa *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, o *Anatomía de un instante* (2009), del mismo autor: una investigación, la primera, para intentar comprender el gesto de un soldado republicano que casi al final de la Guerra Civil española salva la vida a Sánchez Mazas, su enemigo; y otra investigación, la segunda, para entender la actitud de Adolfo Suarez, Gutiérrez Mellado y de Carrillo el 23 de Febrero: por qué se mantuvieron en sus asientos del hemiciclo mientras todos los demás se escondían bajo sus escaños. En *Soldados de Salamina* vemos un ejemplo manifiesto de este tipo de híbridos y, como tal, una combinación de géneros y subgéneros. De ahí que preguntas como ¿es una novela histórica?, ¿una metanovela?, ¿de investigación tal vez?, o una ¿biografía? resulten baladíes ya que no se excluyen entre sí. Efectivamente, nos cuenta un hecho histórico, sobre un personaje histórico, el falangista Sánchez Mazas, y un episodio importante de su vida, pero desde el principio sabemos que es una novela, o metanovela, la que escribe ante nosotros y cuyo proceso creativo transparenta como si fuera de cristal un escritor ficticio, fácil de identificar con el propio Cercas; por otra parte, la trama se organiza en torno a la investigación de dicho narrador-novelista. De *Anatomía de un instante*, Cercas dice que parece un libro de historia, un ensayo, una crónica, un reportaje periodístico, y también una novela histórica o, simplemente, una novela.

José María Izquierdo (2002) analiza parte de la narrativa española a partir de finales de los 70 bajo la perspectiva de la confluencia de géneros y subgéneros en una misma novela y la instrumentalización de uno de ellos, que hace de hilo de conductor. Adelanta que Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta*[67] se vale de una trama policial para reflexionar sobre la historia del movimiento anarquista en Barcelona. De Vázquez Montalbán, otro de los promotores, junto a Mendoza, del cambio narrativo con sus aportaciones vinculadas al subgénero policiaco, comenta que el realismo crítico de la narrativa posmoderna montalbaniana se caracteriza por la pluriperspectiva narrativa o plurifonía de voces en términos bajtianos y la utilización combinada de subgéneros como el policíaco junto al biográfico, histórico y periodístico[68]. Para *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*, de Muñoz Molina, sostiene un planteamiento similar. Afirma que la trama policial de la segunda novela es un «elemento más de la estética del jazz y del cine negro americano.» (Izquierdo, 2002). No son casos aislados, según Izquierdo, escritores de la generación de los 70 como los ya mencionados Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán, de los 80 como Muñoz Molina y Rosa Montero, y también algunos de los narradores «novísimos de los 90»: Juan Manuel de Prada, Ángel Trapiello o Javier Cercas, cuya obra analiza, combinan géneros literarios. Por ejemplo, Rosa Montero repite modelo narrativo en *La hija del caníbal* (1997). «La función que cumplió la estética amorosa del bolero en *Te trataré como a una reina* (1983) será aquí desarrollada por medio de una intriga policíaca haciendo ésta de hilo conductor en una novela de carácter identitario.» (Izquierdo, 2002). La novela *Las esquinas del aire*[69] de Juan Manuel de Prada rompe los cánones literarios combinando novela, biografía, ensayo literario, confesión y reportaje, y también se urde por medio de la pesquisa. Similar poética practica en sus novelas *La vida*

[67] Posteriormente, explica José María Izquierdo en el mismo artículo, Mendoza combinará picaresca con novela policiaca en tres de sus novelas: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001).

[68] Para él, estos escritores, con la introducción de discursos y géneros, y una mayor narratividad en sus novelas, actualizan, como antes hiciera la literatura del *boom* latinoamericano, una tradición que teníamos desde siempre –los libros de caballerías, Cervantes, la picaresca– y que no sabíamos cómo recuperar.

[69] En esta novela plantea la cuestión de género en relación con la figura del lector, al que dice no hacer concesiones, pues su intención es fomentar el interés de este por una literatura sin los esquemas literarios por y para los géneros literarios.

invisible donde hibrida biografía y ficción, articulada por medio de la pesquisa de la novela de investigación y *Las máscaras del héroe*, híbrido de novela histórica y *faction*.

Los estudios en torno a una novela híbrida en la novelística española a partir de 1975 se han limitado, y de ahí mi crítica, a ciertas mezclas concretas –la realidad con la ficción, lo autobiográfico con la novela, el ensayo con la novela, como ya he ido comentando– que dejan fuera, no obstante, paradigmas de hibridez narrativa igualmente interesantes, si bien tal vez menos evidentes. Ni Italo Calvino ni Kundera caen en tal reduccionismo y, en consecuencia, en el error de excluir obras cuya hibridez no es una declaración explícita de intenciones, puesto que la hibridez de los géneros o subgéneros es en esas novela un medio, y no un fin en sí misma, para tratar de mostrar la pluralidad y multiplicidad, la complejidad actuales. La obra de Antonio Muñoz Molina es un buen ejemplo, pues únicamente *Sefarad* se ha abordado claramente desde la óptica de la hibridez o mezcla de géneros.

Yo defiendo, no obstante, que toda la labor novelística de Antonio Muñoz Molina entra sin dificultad en la definición de híbridos narrativos, pues observamos cómo se imbrican una pequeña constelación de géneros, como veremos más adelante, en el seno de una novela: *Beatus Ille* (1986), donde se conjugan la metanovela, dos novelas de amor, la novela histórica y policiaca; *El invierno en Lisboa* (1987) que conjuga la novela de amor, la policiaca y la novela artística; *Beltenebros* (1989), donde se dan dos novelas de amor, una histórica y otra negra, con componentes del cine; *El jinete polaco* (1991), hecho de autoficción, novela de amor, *bildungsroman* y novela histórica; *Los misterios de Madrid* (1992), mezcla de folletín y novela policiaca; *El dueño del secreto* (1994), mezcla de autoficción, *bildungsroman* y crónica; *Ardor guerrero* (1995), combinación de memoria, crónica y *bildungsroman*; *Plenilunio* (1997): novela policiaca y novela de amor; *Carlota Fainberg* (1999): novela de fantasmas y novela de campus; *En ausencia de Blanca* (2001)*:* novela de amor y novela de fantasmas; *Sefarad* (2001), que combina *faction*, autoficción y ensayo; *El viento de la Luna* (2006): autoficción, *bildungsroman* y crónica, y *La noche de los tiempos* (2009), que es novela de amor e histórica.

5.1. HÍBRIDOS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN: AUTOFICCIÓN Y *FACTION*

5.1.1. FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA O AUTOFICCIÓN: ¿UN HÍBRIDO ENTRE LA NOVELA Y LA AUTOBIOGRAFÍA?

La autoficción (o ficción novelesca autobiográfica o la ficción autobiográfica, la literatura del yo, pues son variados los nombres con que se bautiza este fenómeno, evidencia una vez más de la indefinición terminológica a la que nos enfrentamos o de la carencia de un instrumental terminológico lo suficientemente preciso) es un género híbrido a caballo entre la novela y la autobiografía al que recurren cada vez más los autores para textualizar el yo y que el lector, pese a las características literarias de que lo dota la ficción, reconoce en parte como verdadero. Es decir, identifica al narrador en primera persona con el autor empírico: no ayuda a desmentir esta confusión que el narrador –en parte, mayor o menor, en gran parte– reproduzca la biografía del escritor. Hay que señalar, asimismo, la transformación que ha sufrido el yo, pues los escritores ya no se conforman con los ardides o artimañas de las que se valía el autobiógrafo[70] para narrar sus vidas. El yo se ha trocado,

[70] Según la mayor parte de la crítica, las *Confesiones* de Rousseau –autobiografía moderna en cuanto modelo genérico– se hacen posibles cuando el hombre llega a suplantar el sentido religioso por otro social. Lejeune (1975) y Gusdorf (1991b) establecen ciertas matizaciones en cuanto a la institucionalización literaria de la escritura del yo: el primero relaciona el desarrollo del género con la mentalidad burguesa del siglo XIX, afianzado por las *Confesiones* mencionadas, y Gusdorf señalaría como aliciente el lento proceso de desacralización de la sociedad europea devenido con el protestantismo y que culminaría en el siglo XVIII, admite empero, aproximando ambas posturas, que la autobiografía como práctica literaria se practica a partir de Rousseau. El estudio de la autobiografía como género se produce en la segunda mitad del siglo XX y parece consumir aceleradamente distintas etapas críticas. Según J. Olney, se da un primer interés de carácter histórico contemplando el relato de la vida como fuente de información antropológica y primando, pues, la precisión y la sinceridad del autobiógrafo, amén de la posibilidad de constatación con las fuentes históricas. En 1956 Gusdorf inicia un cambio en la perspectiva científica del género: el texto sería portador de los valores de su sujeto de enunciación. El punto de partida para este tipo de crítica fue "el concepto de *pacto autobiográfico*, que Lejeune apoyó en la triple identidad de instancias textuales (de escritura, de narración y de acción), así como en la identificación del referente textual con el modelo extratextual; sería esta última exigencia la que confirmase la autenticidad biográfica de la obra, validando el contrato de lectura." (Molero de la Iglesia, 2000:19). Tras las teorías deconstruccionistas, la tercera etapa, que negarán a la autobiografía el estatuto de género alegando que la autobiografía lo es sobre una ilusión del referente, es decir, la imposibilidad de que el discurso sobre el sujeto sea el sujeto mismo, amén de la limitación representativa a través del lenguaje, comienzan las revisiones. Actualmente este tipo de escritura se estudia desde una gran

desde las últimas décadas del siglo XX, en una metáfora textual sobre la que operan los narradores de autoficciones, y ha hecho casa en la frontera entre la novela y la autobiografía. Por ello, la problemática, más que en la profusión y ambigüedad terminológica, arraiga en el actual corrimiento genérico que atestiguamos, es decir, a la rotura de límites de que han sido objeto los mismos géneros y su posterior reconfiguración.

Alicia Molero de la Iglesia, en su libro *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (2000), tras afirmar que el término más extendido al respecto es el de *novela autobiográfica*, se decide sin embargo por el no menos ambiguo de *novela autorreferencial*

> en cuanto denominación que sitúa en primer término su naturaleza novelesca y solo como calificativo la referencia a sí mismo, porque, además de no entrar a valorar el alcance de lo autobiográfico, indica la presencia de elementos pragmáticos que señalan al sujeto de escritura (autor) como referente de la narración. (Molero de la Iglesia, 2000:14).

Señala, así mismo, el significado múltiple de esta nomenclatura, pues, tras la definición hecha por Jakobson, la autorreferencialidad se aplica también a la propiedad poética «como la referencia que el signo hace a sí mismo» (Molero de la Iglesia, 2000:14). Por ello distingue entre la autorreferencia (cuando el discurso va dirigido a comentar las acciones de escritura y lectura, más propiamente denominado *función metaliteraria*, o «incluso al efecto multiplicador de los niveles de diégesis, es decir, a lo que de un modo más concreto llamamos metanovelación») y la *ficción autorreferencial* que serviría para aludir a la referencia que la narración hace al productor del texto (autor). Una misma

---

variedad de perspectivas: histórica, lingüística, filosófica, psicológica, sociológica…, dándose, no obstante, por sentado el carácter de construcción del sujeto, y la imposibilidad del lenguaje para reproducirlo, o que la formación del concepto del yo vaya a depender de un sistema social determinante. Lo dicho poco afecta al estatus de la autobiografía como género –que incluso haya quienes la excluyen del ámbito literario–, pues así lo conceptúan tanto las intenciones de los emisores, como la percepción del receptor. Adopte la forma que adopte, la autobiografía busca plasmar verbalmente lo vivido, en mayor o menor medida, a pesar de las deformaciones de la memoria, de extrapolaciones, las ocultaciones, de las deformaciones del autobiógrafo en el texto, de que las referencias se realicen sólo a duras penas y a través de terceras personas narrativas, y el lector avezado acepta, sabedor de lo apuntado, tal convención.

legitimidad atribuye a la *autoficción*[71], término con el que Serge Doubrovsky definió en 1977 el autodiscurso de *Fils* (1977) –ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales referidos a sí mismo–, aun cuando no se infiera de ello que la autonovelación excluye los textos en que aparecen figuras narrativas alternativas al yo y a la ficción autobiográfica. Desechará sin embargo el marbete *autobiografía ficticia*, postulado por L. Soto Fernández, pues designa una novela en primera persona sin referencias al autor y, por razones similares –ninguna alusión al autor o relación con el mismo– la *novela lírica* y *novela personal*.

La ya sintomática profusión de términos, la similitud y mezcolanza –a veces diferencias fundamentales– de campos que abarcan, su indefinición y, en suma, la ambigüedad con la que pasan a designar, clarificando o ensombreciendo, aspectos nimios y no pocas veces fundamentales de la literatura –novela autobiográfica, novela autorreferencial, autoficción, ficción autobiográfica, autobiografía ficticia, novela lírica, novela personal, por añadir otros nombres a los ya señalados– exige una previa, ya no redefinición en mi caso, sino aclaración de cuáles estoy empleando y por qué, qué significa dicha terminología y qué abarcan o incluyen los mismos en la presente Tesis. A partir de ahora, basándome en Alicia Molero de la Iglesia y en Manuel Alberca[72], emplearé indistintamente autoficción y ficción autobiográfica para referirme al fenómeno señalado, es decir, a un tipo de híbrido narrativo que amalgama la ficción y la autobiografía, ya con nombre propio. Habría que precisar, no obstante, que la autoficción como marchamo es restringido o inadecuado, y a veces reiterativo, pues atestiguamos casos en los que la novela y la autobiografía aparecen amalgamadas con otros géneros o subgéneros, por ejemplo, las denominadas novela-ensayo de Vila-Matas, con un intenso componente autobiográfico. ¿Serían, entonces novela-ensayo-autobiografía o autoficción (novela-autobiografía)-ensayo? Y ¿cómo calificar el maridaje entre lo autobiográfico y lo

[71] Adoptado inicialmente para definir una novela autobiográfica escrita en primera persona, ha pasado no obstante a designar narraciones en segunda o tercera cuyo personaje remite al propio autor.
[72] *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.*

histórico[73]? que, en general, se va a revelar a partir de los setenta como recurso con que enriquecer el ilimitado campo de la novela: de paradigma sirvan *El jinete polaco*, *El viento de la Luna*, *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina; *Tu rostro mañana*, de Javier Marías, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas… Pese a las objeciones observadas y al uso indiscriminado que actualmente se hace del término autoficción, me atendré a esta nomenclatura cuando señale la presencia del género autobiográfico en las novelas de Antonio Muñoz Molina, con la salvedad de que, en mi opinión, es una variedad del híbrido narrativo y por tanto un subgénero de la novela. Al respecto, Molero de la Iglesia distingue entre «el enunciado auténticamente autobiográfico y la ficción referida al autor, entendiendo esta última como una tendencia de la novela de este fin de siglo». (Molero de la iglesia, 2000:14). En esta bifurcación teórica, aduce, cabría la posibilidad de su reconocimiento como género diferente de la novela y, planteamientos, en consecuencia, sobre las propiedades que lo definirían como tal.

La especificidad de esta modalidad ficticia autobiográfica (para mí un híbrido y subgénero de la novela) se libra en el seno de lo que Molero de la Iglesia llama «pacto fantasmático» (en clara relación con el «pacto autobiográfico[74]» de Philippe Lejeune[75]), o Alberca, «pacto ambiguo», que se intermedia entre el contrato de veracidad, que coadyuva y fomenta la credibilidad del lector, y el pacto ficticio, dado que el autor no suscribe en última instancia el contrato de veridicción (como, de hecho, ocurre en las autobiografías tradicionales) y emplea, sin ningunear el valor referencial, mecanismos típicos de la

[73] "La síntesis literaria de lo biográfico y lo histórico, en general, se va a revelar a partir de los setenta como recurso con el que enriquecer el ilimitado campo de la novela; el protagonismo personal, el autoanálisis y el placer de la evocación son la respuesta a la búsqueda de una escritura más libre de expresión, tanto por lo que de conocimiento de la historia ofrece como por la posibilidad de inventarla. La intimidad y el subjetivismo que invaden la narrativa, por un lado, la comprensión inmanente del yo textual y la gran asimilación que la autobiografía he hecho de los recursos de la novela, por otro, aproximan ambos géneros narrativos" (Molero de la iglesia, 2000:14).

[74] «Dans mes cours, je commence toujours para expliquer qu´une autobiographie, ce n´est quand quelqu´un dit la vérité, mais quand il dit qu´il la dit» (en Alberca, 2007: 66) [En mis cursos, yo comienzo siempre por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la está diciendo]. Es decir, para poder hablar de autobiografía no basta con que el autor cuente la verdad, debe prometer que va a contarla, comprometiéndose con el lector a que va a contar la verdad sobre su vida, con lo que implícitamente está pidiendo a ese mismo lector que lo crea y crea también en la veracidad del texto.

[75] Philippe Lejeune expuso su teoría del «pacto autobiográfico» por primera vez en un artículo homónimo (*Poétique*, 1973) que después incluiría en su *Le pacte autobiographique* (1975).

novela, es decir, ficticios. El yo no es, pues, el de las autobiografías tradicionales: testimoniamos una absoluta reconstrucción de este que permite, con la sola variante del texto, repetir al infinito la misma experiencia y por tanto múltiples posibilidades de ser, en perfecta sincronía con la concepción dual y subjetivista del individuo en la actualidad, frente al ideal de un sujeto único y monolítico. En consecuencia la autoficción permite, y es una de sus aportaciones más relevantes, la multiplicación del yo, o el perspectivismo de que es objeto en muchas novelas. Kundera, de hecho, define la novela como «La gran forma de la prosa en la que el autor, mediante egos experimentales (personajes), examina hasta el límite algunos temas de la existencia» (Kundera, 2007: 168). El yo parece haberse convertido, tras la pérdida del sujeto posmoderno del adanismo cultural, en un refugio para quienes desconfían de los programas sociales, políticos y culturales que aseguraban una salvación colectiva. En tal contexto histórico e ideológico deviene la eclosión de este híbrido: adeuda a la autobiografía su pretensión de veracidad, de universalización, en cierto modo, de la experiencia de un individuo, y de la ficción novelística retoma el poder que esta le otorga para que el sujeto narrado se descomponga y recomponga a través de la palabra.

La autoficción es, pues, una especie o modalidad de híbrido entre la novela y la autobiografía, y tiene como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, según Alberca. Este fenómeno no ha hecho sino crecer en importancia, dado su protagonismo y gran notoriedad en la narrativa española de las últimas décadas:

> La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad, como también un contingente importante de la poesía y otras manifestaciones artísticas actuales, mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas. (Alberca, 2007:32).

El crítico defiende, sin embargo, la existencia de diferencias y fronteras entre la novela y la autobiografía, sin las cuales sería inviable la mezcla de los géneros o la transgresión de sus límites. Así pues, aduce que la autoficción crea su propio terreno a instancia de la novela y la autobiografía, entre sus códigos respectivos, los llamados «pacto

novelesco» y «pacto autobiográfico», a sabiendas, entre la libertad absoluta que da imaginar, inventar y la obligación de ser veraz. Se fundamenta, de hecho, en la confusión consciente entre persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, en un juego de revelaciones y ocultamientos «es y no es el autor», nos hace preguntarnos a los lectores. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, es para Alberca:

> uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. (Alberca, 2007: 32-33).

La misma postura sostiene Winston Manrique Sabogal, en el artículo «El Yo asalta la literatura»: «No son memorias, no son diarios, no son biografías: es una escritura del Yo, que se diversifica y ocupa nuevos espacios» (Manrique, 2008: 4). Por otra parte, apoyándose en los comentarios hechos por dieciséis escritores y críticos, corrobora el vigente auge de la autoficción, incluso su predominio en la narrativa actual en castellano, también, añade, ha llegado al cómic y a las artes plásticas[76].

El papel estelar de la primera persona, la preponderancia del yo –ya sea a través de cualquier desdoblamiento posible del autor, con su propio nombre, usando otros, ya dejando traslucir experiencias personales– resulta ser un rasgo destacado de la actual narrativa española, y pese a que los aludidos nos recuerdan que «esta herramienta literaria en la que el autor se inspira o utiliza episodios de su vida para su obra es tan antigua como

[76] Manuel Alberca señala la importancia de la autoficción en las artes pláticas, concretamente en el mundo de la «performance», con figuras como On Kawara, Mary Kelly o Christian Boltansky (Alberca, 2007:34), que inventan un personaje ficticio que tiene su propia apariencia o historia. «Lo ponen en escena y lo hacen intervenir como un ser autónomo que ha invadido o se ha apropiado del cuerpo y la personalidad del artista.» (Alberca, 2007:34). Como pioneros señala la obra de Andy Warhol, y sus seguidores más osados: Jeff Koons, RASSIM© o Cindy Sherman. La francesa Sophie Calle (París, 1953) «trabaja indistintamente sobre soportes literarios y plásticos, y con diferentes técnicas que van de la fotografía al cine, pasando por la instalación y el audiovisual, mezclando unas y otras» (Alberca, 2007: 35) Al igual que en el caso de la literatura, estos artistas transmiten la necesidad de tener o adquirir o construir un personaje de sí mismos, a su vez muestran un profundo escepticismo ante la existencia de una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada.

la moda de escribir» (Manrique, 2008:4), aventuran por qué ahora y con qué características distintivas aparece pertrechada en nuestra literatura.

La atracción que la ficción autobiográfica suscita en escritores y lectores (incluso la afirmación de que será por donde corra parte del futuro de la literatura), se justifica aduciendo que:

> se trata de libros con un tipo de argumento y de narración más acorde a estos tiempos de individualidad, del supuesto desprestigio de la ficción, de la avidez de los lectores por historias verídicas, de la necesidad del lector de que le reconstruyan el mundo y poder reconocerse en él, de lo difícil que es competir con tantas historias increíbles divulgadas por los medios de comunicación; y en España, por la desinhibición de hablar de sí mismos tras un pasado de miedos y de la pérdida de perjuicios sobre los géneros que cuentan vidas. (Manrique, 2008: 4).

Ahora se juega, añade Manrique, de manera más consciente, pública y desinhibida, a trastocar la realidad de sus autores, se potencia la intriga en el lector sobre si el escritor experimentó o no los hechos que se narran. Andrés Trapiello, profundamente comprometido con este tipo de literatura, lleva adelante desde hace décadas un proyecto autobiográfico –su diario o «novela en marcha»– agrupado bajo el título *Salón de los pasos perdidos.* Sobre la importancia de la autoficción afirma:

> La fuerte presencia de la primera persona es una manera de escribir más acorde con estos tiempos: La sociedad urbana contemporánea ha fragmentado y roto de tal modo su identidad que no somos más que trozos de desechos de naturaleza que necesita reconocerse en un relato de su tiempo. (Manrique, 2008: 4).

El lector, según él, estaría cansado de la narración tradicional y más que historias pediría «un tono de naturalidad y la literatura nos ha ido alejando de ello. Lo que ha hecho este tono confesional es quitarle retórica a la literatura.» (Manrique, 2008: 7). Lo mismo opina Marcos Giralt Torrente: la literatura de cada época refleja su propia sociedad, «ahí reside su única autenticidad, su única posibilidad de cambio, pues los temas de los que ésta se ocupa son siempre los mismos» (Manrique, 2008: 4), y dado que las luchas que la

sociedad contemporánea nos ha reservado son casi exclusivamente individuales, es normal que la novela de hoy se centre en el individuo:

> Vivimos en una sociedad individualista y los conflictos, las contradicciones y fricciones de los que la novela de hoy da cuenta, aunque sintomáticos de la sociedad, tienden a ser ejemplificados y visualizados en los efectos que tienen sobre el individuo a través de la exploración de la subjetividad. (Manrique, 2008: 4).

Para Vicente Verdú, en países donde la vida colectiva está asegurada y ya no hay grandes historias de grupo, prevalece el registro del yo, y la función de la novela, si es que tiene, alguna, es la de hacer una introspección. La base de la filosofía actual está en el yo (desde el Romanticismo y Fichte), y Verdú apuesta porque ese lugar lo explore la novela. Cristina Grandes justifica el fenómeno aduciendo que «La gente necesita un contacto. Algo que sea verosímil y veraz. Busca autenticidad. Personas e historias parecidas a la suya». (Manrique, 2008:7). No obstante, Teresa Gómez Trueba, al igual que Claudio Guillén, nos avisa de que la ficcionalización del yo del escritor, en la autoficción, no difiere de lo que nos enseñó Unamuno: cuando el yo del autor habla dentro del marco de la ficción su discurso queda automáticamente evidenciado como ficción. Y como ejemplo, menciona algunas novelas de Vila-Matas: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Bartleby y compañía* (2000), *París no se acaba nunca* (2003), *El mal de Montano* (2002) o *Doctor Pasavento* (2005):

> Obras ambiguas que juegan al despiste, haciéndonos dudar a cada paso si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico y/o autobiográfico y, por tanto, palabra del autor y no del personaje. Y es de ahí, efectivamente, de la voz narradora, de donde emerge esa ambigüedad buscada y convertida en elemento estético. Cuando los hechos claramente ficticios narrados en el texto se entremezclan de continuo con otros hechos o datos claramente autobiográficos y, aún en ocasiones, con otros más, que podrían ser y no ser autobiográficos (ya que su verificación resulta imposible para el lector), el resultado es la ambigüedad plena del relato (Alberca). Evidentemente, los acontecimientos históricos o datos biográficos (verificables extratextualmente) adquieren un carácter ficcional al ser incluidos en el texto, borrándose así la frontera que separa lo real de lo ficticio. (Gómez Trueba, 2006: 17).

También incluye en la autoficción (en esta modalidad de híbrido narrativo que, parafraseando a Vila-Matas, califica de novelas que «se disparan en múltiples direcciones»), obras como *La conferencia. El plagio sostenible*[77] (2006) *de* Pepe Monteserín; *El batallón de los perdedores* (2006), de Salvador Gutiérrez Solís; *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007), de Isaac Rosa. En todas ellas nos encontramos con una voz narradora, un yo sin identificar, que podemos vincular con el propio autor. Y, con tal premisa, excluye de este grupo novelas como *Manual de literatura para caníbales* (2006) de Rafael Reig, protagonizada por un personaje ficticio que impide toda identificación con el autor empírico del libro, por lo que no rompe con el tradicional pacto narrativo ni activa la hibridez que conllevaría tal acto comunicativo.

La identificación entre autor y personaje por parte del lector se debe, según la Nobel inglesa Doris Lessing, autora de *Autobiografía. Un viaje por la sombra*, al actual rechazo de la imaginación, al general deseo por saber:

> lo real, lo auténtico, lo que 'verdaderamente' ha sucedido. [...]. Hubo un tiempo en que nuestras narraciones eran imaginación, mito y leyenda, parábola y fábula, así era como nos contábamos las historias entre nosotros y acerca de nosotros. Pero esa capacidad se ha atrofiado por la presión de la novela realista, por lo menos en la medida en que todos los aspectos imaginativos o fantásticos de la narración se han convertido en categorías definidas. (Manrique, 2008: 7).

Para justificar la actual tendencia a atribuir al autor-escritor las características y las acciones del personaje, se esgrimen estas y otras razones, por ejemplo, Patricia de Souza[78] sostiene que el lector acepta que esa experiencia podría haber sido la suya. Se trata de arrancarse la máscara, la aparición de un rostro, pero entendiendo el fenómeno más como una apuesta arriesgada que un *strip-tease* ordinario, es una búsqueda de la verdad:

---

[77] Monteserín, *La Conferencia. El plagio sostenible* se ha publicado en la colección «Desórdenes» de la editorial Lengua de Trapo, rica en textos híbridos.

[78] «Los rostros de la autoficción» incluido en el libro *Venus proscrita* (SIC), junto a textos de Luisa Valenzuela, Cristina Rivera García y Diamela Eltit.

> verdad escrita, a través del lenguaje escrito, pero una búsqueda de verdad sobre la propia persona, sobre un sujeto que nos va a comunicar o entregar un mensaje. Pero sobre todo algo que tendrá que ver consigo mismo y con sus emociones, algo que de alguna forma le va dar un rostro definido, fuera de todo anonimato. (Manrique, 2008: 7).

Va incluso más allá, pues argumenta que, en el fondo, toda escritura es autoficción, «un movimiento como decía Pascal entre Dios y la nada, una apuesta. Todo autor es su propio personaje y es también su propia intriga, es esa frase de Flaubert, "Madame Bovary soy yo". Imposible renunciar a sí mismo, imposible salir de su ipseidad» (Manrique, 2008: 7). Ray Loriga explica por qué yo, aduciendo que no hay más literatura que la que se adentra en el territorio de lo ajeno y lo propio, desde lo propio. «El narrador puede multiplicarse, esconderse, volar muy por encima o zambullirse muy abajo y hasta ignorar lo narrado, pero no hay más voz que la voz y todo se ordena según quién» (Manrique, 2008:7). Concluye afirmando que toda escritura es un sencillo y suicida punto de vista, no hay más ficción que la propia, si bien:

> A veces se escoge la tribu para acorralar a un hombre y a veces se escoge a un hombre para acorralar a una tribu y a veces se escoge a un monstruo muy parecido a uno mismo para tratar de entender el uno y el dos y el tres y el resto de los números imposibles. (Manrique, 2008: 7).

Antonio Muñoz Molina, autor estudiado de forma adecuada desde la autoficción en libros como *Sefarad* y *El viento de la Luna*, *El jinete polaco*, *Plenilunio*, *Ardor guerrero*, *Ventanas de Manhattan* y *Días de diario*, e incluso *El dueño del secreto*, achaca ese predominio del yo en la novela a la hipertrofia del Yo, a «la dificultad que tenemos muchas veces para hacer esa operación literaria que es desplazar el yo temporalmente para ocupar esa experiencia bien sea como narradores o lectores. A mí eso me aburre.» (Manrique, 2008:7). Y prueba, comenta, de ese expansivo dominio son los artilugios «que llevan en su nombre la marca del yo, de lo mío, del tú, que no es otro sino el reflejo narcisista de la identidad: iPod, iPhone, MySpace, YouTube.» (Manrique, 2008:7). También nos alerta de este exceso de yoísmo J. Ernesto Ayala-Dip, porque, independientemente de quién narre,

evidencia la enfermedad de protagonismo que sacude a nuestra sociedad, que invisibiliza al individuo y a cambio le da sus quince segundos de gloria como si de una mercancía se tratara. En similar dinámica, nos dice Manuel Alberca que la profusión de la autoficción se entiende en el marco de la superlativa individualización neo-narcisista de la sociedad actual propia del posmodernismo, movimiento que, de hecho, pone en «entredicho lo que se había considerado hasta entonces como los fundamentos del sujeto moderno» (Alberca, 2007: 39), la confianza crítica en la memoria, la voluntad de trasformar y explicar la realidad, y que ha condicionado gran parte de las creaciones culturales de los últimos años. El posmodernismo critica las limitaciones del pensamiento moderno, su vana aspiración a un progreso infinito en lo político, social, tecnológico y cultural, pero no alienta proyectos propios ni soluciones. Con la creencia de que vivimos en el mejor de los mundos, el arte posmodernista rinde culto al ludismo y a la felicidad individual:

> De la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado a la tiranía del yo, a la esclavitud de su ansiada perfección, que parece dar satisfacciones fugaces y necesitadas de una continua y exigente renovación: un yo nómada siempre en busca de otro yo nuevo. (Alberca, 2007:41).

Así la victoria del individualismo y la derrota de lo colectivo suponen la desaparición de lo público de la escena social. Los contornos de las causas colectivas se han ido difuminando ante la absoluta tiranía del consumo personalizado, «el neo-individualismo ejerce un poder omnímodo, que se manifiesta en la disponibilidad de un mundo a la carta y una realidad artificial.» (Alberca, 2007:42). Esta sociedad individualista, en comparación con la de los años sesenta,

> demanda cada vez más contenidos y productos personalizados, con una presentación seductora, humorística, lúdica […]. Todo esto configura una sociedad y un sujeto social de fuerte impronta narcisista o, mejor neo-narcisista: es decir, un narciso desapegado, descreído, distanciado; un sujeto en crisis, escindido, sin énfasis y dubitativo. En este nuevo escenario, el sujeto resulta inevitablemente ficcionalizado, y queda convertido en el actor/espectador de un mundo sin tensiones, cuya única solicitud es la del placer sin cortapisas ni ideologías. (Alberca, 2007: 42)

Por otra parte, en la batalla incruenta que libra la literatura con la realidad, la autoficción supone una búsqueda de nuevas formas de persuasión. Justo Navarro considera que esta tendencia vuelve en los momentos más oportunos:

> Yo la pondría en relación con el recurso retórico de decir: «Estuve allí, fui testigo, lo vi con mis propios ojos o conozco a alguien que lo vio y me lo contó, o lo averigüé». Da más fiabilidad al cuento, a la historia en un momento en que las confesiones periodísticas, televisivas, a través de internet, más o menos ciertas, más o menos falseadas, están al orden del día, novelescas, o peliculeras, en el peor sentido de la palabra. Es su opinión, la autoficción es, quizá, una forma de parodia, de reflexión a veces humorística, sobre los modos vigentes de contar, de lo que se supone verdad. (Manrique, 2008: 7).

Por eso, nos advierte Navarro, que la autoficción, este «nuevo gusto por presentar lo imaginado como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario.» (Alberca, 2007: 16), ya que nos invita a neutralizar nuestra habitual credulidad, y nos recuerda que la realidad que nos presentan los fabricantes y administradores de la realidad puede ser una falacia. Función que le atribuye a la literatura Muñoz Molina y que practica, en forma de autoficción, al reproducir, con distintas variantes, hechos de su vida, obligándonos a interrogarnos sobre el concepto de verdad, u otras versiones –frente a la oficial– de la historia reciente, con el mismo objetivo.

En España, hasta los años noventa, los géneros autobiográficos no han gozado de gran predicamento, ni contamos con una tradición como pueda ser la del mundo anglosajón o el resto de Europa, ni apreciamos en su justo valor este tipo de subgéneros. Probablemente se deba, según Manuel Alberca y Julián Rodríguez, (el autor de la novela *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás y Cultivos*, donde se adelanta por estos pagos), a que en España hasta las fechas señaladas, y con la progresiva pérdida de pudor que se dio tras el fin de la dictadura de Franco en 1975, no estaba bien visto desnudarse a uno mismo, en parte a causa de la educación católica y a remanentes de la Inquisición: no hacer pública o no hablar abiertamente de la vida privada para no exponerse a posibles peligros. En la misma tónica, nos dice Jordi Gracia:

> la moral católica del disimulo y el secreto quizá han dejado de pesar como pesaron en las conciencias reprimidas y lo que antes era exhibicionismo o descaro de mal gusto ahora es verdad y valor para contarla con independencia de la opinión ajena: seguramente son secuelas felices de una libertad ética más honda y responsable de sí misma, de sus diferencias y sus flaquezas. Y nos atrae más la peripecia de un sujeto que la de un colectivo. (Manrique, 2008: 6).

Manuel Alberca añade un nuevo matiz a esta preterición de la autobiografía: «Erróneamente creen que no es tan creativo, y los autores quieren ser considerados novelistas». (Manrique, 2008:6).

Como ya hemos señalado, el recurso de hablar de uno mismo en la novela, las referencias al propio autor y la identificación autor personaje no son nada nuevo: el yo, potenciado y reelaborado en la actualidad, tiene como trasfondo a escritores como Dante, el Arcipreste de Hita, Casanova, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges, Thomas Bernhard, Jorge Semprún, Marguerite Duras, Philip Roth y W. G. Sebald, Marcel Proust, entre otros, pero si esta herramienta literaria, a saber, la autoficción ya existía, ¿en qué consiste su novedad? Según Estrella de Diego, no solo se ha convertido en uno de los recursos más usados por todas las artes desde hace treinta años[79], sino que testimoniamos profundos cambios a la hora de entender la autobiografía, debido a la proliferación de lo que se ha dado en llamar «versiones culturales» a saber, que no hay una única verdad, sino interpretaciones de la verdad. Hablar de uno mismo es dividirse en dos, uno que narra al otro, somos y no somos nosotros. «Son dos yoes que no han convivido ni en el tiempo ni en el espacio. Escribir la propia autobiografía es siempre una verdad a medias; una ficción» (Manrique, 2008:6), añade la teórica francesa Hélène Cixous. Otra de sus novedades residiría, en opinión de Jordi Gracia, ya constatada la expansión y multiplicación de esta modalidad de poética novelesca, en lo significativo de:

[79] La autoficción en España en las últimas décadas está protagonizada por escritores de distintas generaciones, desde Carmen Martín Gaite, Carlos Barral, Juan y Luis Goytisolo, Juan José Millás, Enrique Vila-Matas, Esther Tusquets, Cristina Grande, Julián Rodríguez y Gonzalo Hidalgo Bayal, Ray Loriga, Cristina Fernández-Cubas, Marcos Giralt Torrente, Juan Marsé o Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y un gran número más de escritores.

> la ruptura del pudor que antes hizo que el novelista protegiese su identidad detrás de un narrador con atribución de nombre y rasgos ajenos a él mismo y hoy en cambio el juego consiste en lo contrario: la aproximación del narrador y protagonista a los rasgos del autor fáctico, aunque esa identidad sea móvil o difusa. (Manrique, 2008: 6).

Niega, sin embargo, que nos hallemos ante un nuevo género; cree que más bien se podría decir que el eje de la novela se ha ido desplazando de la imaginación hacia la veracidad de lo contado, privilegiada sobre otros elementos de la literatura: el estilo, la fabulación, la construcción de mundos y dramas, de conflictos colectivos. Actualmente se cuenta el mundo de la conciencia más que el externo. Javier Marías, otro de los protagonistas de la autoficción, en el artículo «Autobiografía y ficción» (1987), hablaba de una incipiente tercera manera de «enfrentarse con el material verídico o verdadero», y de su creciente interés y tentación por esta fórmula de «abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción». Dos años después publicó *Todas las almas* (1989), y en 1998 esa «falsa novela» titulada *Negra espalda del tiempo*, y aborda de nuevo la autoficción en *Tu rostro mañana*, cuya primera parte se publica en 2002. Como vemos, carga las tintas en el hecho de que sigue siendo una novela, sin eludir la ruptura de límites entre los géneros que implica esta modalidad: «No son autobiografías, nos son diarios, no son memorias, no son actas notariales, no son novelas puras donde todo es imaginación. Pero también son todo eso. Es literatura. Son novelas.» (Manrique, 2008:4), y justifica la pertenencia al género en su capacidad para asimilarlo todo. Los escritores exploran:

> ese territorio deliberadamente indefinido que siempre ha existido sobre qué es lo real, qué lo imaginado, pero donde algunos han hallado un filoncito al subrayar esa indefinición, en una ruptura del pacto sobre lo que es la literatura. (Manrique, 2008: 4).

Vila-Matas, un autor prolífico en este tipo de narrativa, aduce al respecto que la autoficción es una «autobiografía bajo sospecha. Quien narra su vida la transforma en novela y cruza la frontera hacia los dominios de la fabulación.» (Manrique, 2008: 4). En realidad la propia autobiografía es siempre sospechosa, como demostraron las teorías

deconstruccionistas, pero su argumentación corrobora la opinión de Javier Marías y de casi todos los escritores, de que no hemos salido del casi ilimitado territorio de la novela.

¿Qué parte es inventada y qué parte real en estas novelas de la autoficción? Para Antonio Muñoz Molina y Juan Marsé (para quien esta idea ha proliferado porque algunos escritores alardean de ella) carece de interés deslindar lo inventado del resto. La realidad que transmita el libro y sus valores literarios son, en verdad, importantes, lo que, de hecho, permanecerá al margen de si lo narrado ocurrió o no. Como no es relevante si *Sangre fría* de Truman Capote relataba hechos reales, que sí lo eran, o García Márquez pretendía escribir un reportaje y no una novela en su *Relato de un náufrago*.

Muñoz Molina, en sus cuatro divagaciones[80] sobre *La realidad de la ficción* (1991), nos ofrece algunas claves fundamentales para interpretar su concepto de la ficción en general, y de sus preocupaciones literarias de entonces, es decir, consciente de la literaturización de su obra, de haber preferido los libros a la vida, sospechando los peligros que tal actitud entraña, se plantea la vinculación no solo entre su vida y la literatura, sino entre la realidad y la ficción:

> en qué medida y por qué lo real puede importarnos menos que lo imaginado, por qué caminos una rigurosa invención se vuelve verdadera, qué hay en el interior de una experiencia vulgar que la convierte de pronto en el punto de partida para una narración memorable […] qué parte de ficción hay en la realidad, qué parte de realidad hay en la ficción. (Muñoz Molina, 1998: 25-26).

Las apreciaciones del propio autor resultan cruciales a la hora de comprender su proceso creativo, el modo en que procede y, en este caso, cómo penetra lo real y lo autobiográfico en su obra. Considera que la verosimilitud de una novela no va a depender de su mayor o menor realidad, sino más bien de cómo manipular la experiencia para convertirla en ficción, dado que, reiterando lo dicho arriba, finalmente de una obra solo quedan los valores literarios, independientemente de su vinculación o no con la realidad.

Según Molero de la Iglesia, Antonio Muñoz Molina no es un novelista que tienda a la escritura intencionadamente autobiográfica. Solo en las novelas que transcurren en

[80] Cuatro divagaciones leídas en el salón de actos de la Fundación Juan March, en Madrid, en enero de 1991.

Mágina surgen aspectos o zonas más personales del autor. El espacio, la ciudad, el ambiente que describe en su primera novela *Beatus Ille* (1986) vuelven de forma recurrente a su escritura (cuentos, artículos de prensa), pero no será hasta *El jinete polaco* (1991) cuando los utilice como elementos de identificación personal: los nombres ficticios Mágina y Manuel, espacio y personaje de esta primera novela, adquieren un significado referencial del autor. El escenario de Mágina también sirve de telón de fondo a *Los misterios de Madrid* (1992), cuyo personaje principal, Lorencito Quesada, presente en *El jinete polaco*, surge en otros relatos y narraciones breves del autor, incluso en sus artículos de prensa, por ejemplo, en «El cuarto del fantasma». Nuevos y repetidos aspectos de la biografía del autor reaparecen, según Molero de la Iglesia, en *El dueño del secreto* (1994) y en la posterior memoria sobre el servicio militar del autor *Ardor guerrero* (1995). En la época que Molero de la Iglesia publica *La autoficción en España*, Antonio Muñoz Molina todavía no ha escrito obras cruciales en relación con el tema que estudia este investigador, por ejemplo, *Sefarad* (2001) y *El viento de la luna* (2006), ni diarios como *Ventanas de Manhattan* (2004) o *Días de diario* (2007). De las novelas publicadas por aquel entonces, y que por ende maneja, aduce que *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebro*s (1989) quedan fuera de este mundo de autorreferencias intencionales, y también *Plenilunio* (1997), si bien podemos apreciar en esta última algunas referencias, nos dice, a la ciudad de Mágina, pues la acción transcurre en las mismas calles donde creció Manuel (y Muñoz Molina): la calle Nueva, la calle Ancha, la plaza de San Lorenzo, el hospital de Santiago, con énfasis en los terraplenes del sur de la ciudad, que dan paso a «la ladera de los pinos que [descienden] empinadamente desde los jardines de la Cava hasta las huertas del valle» (Muñoz Molina, 1997: 53-54), y otros nombres que remiten al ya reconocible escenario de Mágina, pero «sin que en esta ocasión se le dé nombre.» (Molero de la iglesia, 2000:248).

Desde mi punto de vista, la obra novelística de Antonio Muñoz Molina se debe estudiar desde tres aspectos de la autoficción. Nos vamos a encontrar, por un parte, con novelas cuyo carácter autobiográfico o la referencialidad respecto al escritor son incuestionables –el personaje, los ambientes, las experiencias, los paratextos nos lanzan constantes alusiones en ese sentido, también sus artículos de prensa, su autobiografía sobre

la mili, y sus diarios *Ventanas de Manhattan* (2004), *Días de diario* (2007)– como, por ejemplo, *El jinete polaco*, *Sefarad* y *El viento de la luna*. Pero, por otra parte, encaramos novelas en las que sus personajes son posibilidades de ser, sus otros yoes posibles, alternativas que inventa el mismo autor y que a veces se le imponen incluso como verdaderas y siniestras pesadillas de lo que pudo haber sido, preciosistas contrafácticos del tipo «y si yo hubiera…»: el desvalido, crédulo, ridículo periodista y escritor frustrado Lorencito Quesada, en clave de folletín; el acomodaticio funcionario administrativo y la inquieta Blanca de *En Ausencia de Blanca*, ambos *alter ego* del autor, con rasgos, por opuestos que parezcan, del carácter de Antonio Muñoz Molina; el ridículo profesor de *Carlota Fainberg*, con sus análisis críticos de cualquier relato o discurso, tan en auge cuando el novelista comenzó a escribir; el estudiante de *El dueño del secreto* y otro personaje secundario que hace una pequeña aparición y nos recuerda al Manuel de *El jinete polaco*, y el escritor de *Nada del otro mundo* en sus años de estudiante universitario. Alberca confirma este aspecto que adquiere la autoficción, al defender que en esta el autor:

> no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podrían haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue también lo que pudo haber sido. Eso le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya. (Alberca, 2007: 32-33).

Por último, en los más literaturizados de sus libros, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, observamos «el deseo de ser del autor», del todo imposible, no obstante, ya que estos personajes no nacen de la realidad ni pertenecen a ella, son producto del cine y de la literatura. Una personalidad, como nos dice el adolescente de *El jinete polaco*, hecha de canciones y literatura.

A partir más o menos de 1990, cuando se produce la incursión literaria del autor en la materia personal, vemos que la obra (de ficción y no ficción) de Antonio Muñoz Molina crece en referencias a su propia biografía. Su paso por la facultad de Ciencias de la información de Madrid (dato que aparece en todas las solapas de los libros del autor), también su «vocación izquierdista» sin vinculaciones o deudas partidistas, «su deseo

contumaz de ver mundo», este último omnipresente en el Manuel de *El jinete polaco*, si bien también aparecen en su novela de 1994, *El dueño del secreto*. Además, ambos personajes, estos dos autorretratos enmascarados de Muñoz Molina, viven en 1974 en la calle de San Bernardino de Madrid.

La razón de ese giro hacia lo personal, en la trayectoria de la poética del autor, explica Elvira Lindo en el prólogo a *Las apariencias*, es que en esa época (coincide con la redacción de la última parte de *El jinete polaco*) se produce un cambio en su forma de entender la literatura, comienza a plantearse sus prioridades: «Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella» (Lindo, 1995:14). A partir de este momento, el escritor se compromete a no sucumbir a las intoxicaciones literarias:

> En 1993, Muñoz Molina empezaba a buscar la forma de contar la peripecia personal que no estuviera enmascarada por el amparo ni el disfraz de la novela, algo que para su sorpresa acabaría siendo el relato de su experiencia en el ejército, *Ardor Guerrero*, pero tres años antes había publicado un artículo, «Soldados», que bien podría presentarse como resumen y recuerdo de un libro futuro. (Lindo, 1995: 14).

5.1.2. *FACTION*: UN HÍBRIDO ENTRE LA REALIDAD DOCUMENTADA Y LA FICCIÓN

Otra modalidad de híbrido narrativo, inherente a la propuesta de Calvino y en la actualidad omnipresente en la novela, es la introducción de lo real en la ficción, o como ya he comentado más arriba, la deglución por parte de la novela (en lo que a esta Tesis concierne) de géneros característicos de la expresión de la realidad (reportaje, documental, autobiografía, crónica, historia…) y, en consecuencia, la subversión de conceptos inmanentes a la una y a la otra, es decir: la verosimilitud, pago habitual de la novela y de otros géneros de ficción, y la veracidad, propia de la historia, el reportaje, la autobiografía,

la crónica… Desde posiciones bastante cercanas, priorizan esta cuestión, por ejemplo, Claudio Guillén (2003), Teresa Gómez Trueba (2007), José María Guelbenzu (2001), José-Carlos Mainer (2002), Javier Marías (2011); y el fenómeno ya cuenta con diversos nombres, desde plurinovela, *faction*, «novela a noticia», e incluso *roman fusion* o novela fusión.

Con el denominativo de *faction*, José María Guelbenzu se refiere a ese género híbrido que está ganando terreno en la literatura: una mezcla de autobiografía, reportaje e invención, donde lo real se ha transmutado en un factor determinante, algo que no ocurría en la ficción, «además aspira a convertirse en novela, en una nueva forma de novelar, quizá un ensanchamiento del género» (Guelbenzu, 2001:62). El problema que subyace como trasfondo es, en consecuencia, la actual relación, o subversión, entre conceptos como la veracidad y la verosimilitud. Hasta ahora a la novela se le pedía exclusivamente que fuera creíble, pero con la introducción de lo real en esta nos planteamos si lo verdadero puede llegar a convertirse en «una pieza de convicción necesaria en la escritura de ficción.» (Guelbenzu, 2001: 64). Juan José Millás, a propósito de la ¿novela? de Emmanuel Carrère *El adversario,* que cuenta un hecho real en forma novelada, sostiene:

> que hacer verosímil esa historia era imposible, que sólo partiendo de la comprobada veracidad de la misma se podía escribir y obtener la aquiescencia del lector. El comentario tiene mucho interés porque, independientemente del juego (o de la ficción) de los géneros, lo que hace es colocar la justificación del relato en el hecho de que exista la certeza de que lo que se está relatando ha acontecido previamente en la realidad. Justo lo contrario de lo que entendemos por ficción, que se funda en sí misma. (Guelbenzu, 2001: 64).

Lo real no es necesario, sin embargo, para justificar el relato, aduce Guelbenzu. La ficción se prevale de la realidad, se inspira en ella, pero esta no añade valor a la misma. Se pregunta, no obstante, si nos encontramos ante una novela (hasta ahora su función no había sido ni sustituir ni reproducir la realidad, sino constituir otra realidad: la obra) que requiere del refrendo de lo verdadero para ser verosímil, y en ese caso, ¿cuál será el destino de esta supuesta novela cuyo fundamento está en los hechos reales una vez que el tiempo los vaya diluyendo? «Bien, supongamos que es así: ¿qué sucederá cuando el tiempo aleje la obra de

su realidad, de la que, por así decirlo, le da carta de naturaleza? ¿Se volverá increíble?» (Guelbenzu, 2001:64). *Faction* son para Guelbenzu, *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, y *Bartleby y Compañía*, de Enrique Vila-Matas.

En esta indefinición entre lo real y ficticio también entra Vila-Matas, haciendo de ella un enunciado de su poética:

> Así como Godard decía que quería hacer películas de ficción que fueran como documentales y documentales que fueran como películas de ficción, yo he escrito –o pretendido escribir– narraciones autobiográficas que son como ensayos y ensayos que son como narraciones. Y tanto en unas como en otras he insertado mis citas. (Vila-Matas, 2008b).

En *Explorador que avanza*[81] vuelve a exponer el, a su parecer, eterno debate de las letras españolas, ¡la realidad y la ficción! A la sempiterna pregunta de cuánto hay de real y de autobiográfico en sus libros [«y da igual que publique una novela sobre un loco que anda suelto por Veracruz que publique una novela sobre la vida de los esquimales de Guanajuato» (Vila-Matas, 2008: 98)], responde citando a Nabokov: «la ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo escritor es un gran embaucador.» (Vila-Matas, 2008: 98). Insiste en que, pese a que se han borrado las fronteras entre la realidad y la ficción y cita a Boris Vian «todo en mi novela es verdad porque está todo inventado» y a Roland Barthes «Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica», se parafrasea incluso a sí mismo «también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles», sus libros, ironiza, «deberían ser vistos como lo que realmente siempre han sido: libros escritos por personajes de novela.» (Vila-Matas, 2008: 99). Con estas palabras deja testimonio de la ya compleja disyuntiva entre la realidad y la ficción, de cómo ambas se personan en la novela sin que esta deje de serlo, y su ulterior propuesta de escribir novelas y no otro género.

Claudio Guillén, en su artículo «La plurinovela», destaca una cierta índole de pluralismo:

[81] En *El viento ligero en Parma* (2008).

> entendido como condición o ámbito en que se sitúa en ciertos casos, minoritarios pero creo que valiosos, el arte de escribir novelas; y que, como tal consecuencia de la multiplicidad, no deja de entrar en tensión con las exigencias formales de la narración literaria. (Guillén, 2003: 1).

Alude, a su vez, a las fuerzas que actualmente se coaligan para romper la cohesión tradicional de los textos narrativos. Primero, la tendencia a la disposición multigenérica, géneros distintos que se aúnan acentuando sus especificidades: particularmente visible es, al respecto, la mixtura entre el ensayo y la narración novelesca. La segunda de estas fuerzas es la tentativa por superar la diferencia básica «entre la expresión de lo inventado por el escritor y la reproducción de lo vivido por él.» (Guillén, 2003: 5). Con tales juegos cuestionan el concepto mismo de ficción como fundamento del arte de escribir novelas, por ejemplo: Javier Marías en *La negra espalda del tiempo* (1998) o en *Todas las almas* (1989), o César Antonio Molina en *Regresar adonde no estuvimos*, subtitulada «Memorias de ficción», porque rompen con lo que hace años Philippe Lejeune llamó *le pacte autobiographique*. Claudio Guillén considera, no obstante, que su concepción de la plurinovela dista y difiere de este predominio del yo, ya sea el autor como personaje céntrico de ciertos diarios, ya como el yo ficcionalizado de ciertas novelas de primer orden, que representan lo que llama Mainer «la vuelta al yo». Plurinovela para Guillén es *Diario de 360º* (2000) de Luis Goytisolo, donde evidente la querencia multigenérica: destacan en particular la ficción narrativa y la reflexión ensayística y la ruptura con las normas convencionales de tal o cual género[82]. También lo es *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, subtitulada «Novela de novelas». Otro tipo de novela que consigue conjurar, por una parte, la apertura y ductilidad de la novela, es decir, la ilimitada amplitud de la novela y, por otra, la voluntad de forma es, por ejemplo, *Liberación* (2003) de Luis Goytisolo, también *El Paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa, una novela que, de hecho, son dos: las historias de Flora Tristán y la de Paul Gaugin se yuxtaponen y se entrelazan, sin mezclarse, sin más conexión final que un novelista o un narrador que

[82] «Lo principal es la pluralidad que conduce al lector dinámicamente de una modalidad de escritura literaria a otra, de un nivel de producción o de creación a otro, libre y móvilmente situados entre dos extremos: la anotación autobiográfica y la imaginación visionaria» (Guillén, 2003: 8). Alfred Sargatal también la considera una novela híbrida.

comenta las dos vidas, sin emitir juicios, el lector libérrimo es en última instancia quien debe valorar. Guillén también hace hincapié en un segundo aspecto de interés: los personajes de algunas novelas modernas se pasan el tiempo contándose historias, sucesos, episodios de sus vidas, contándoselas incluso a sí mismos, rescatando olvidos y recuerdos (*El corazón de la niebla* (2001) de Miguel Sánchez-Ostiz; *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald; *Corazón tan blanco* (1993), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), de Javier Marías).

Claudio Guillén limita su crítica literaria a un pequeño sector de obras y narradores y obvia sin mayores disquisiciones un híbrido narrativo tan cultivado como pueda ser la autoficción, si bien es consciente de la pluralidad y señala el amplio abanico de obras que la tendencia plurinovelesca parece señalar, ya que la pluralidad está en todas partes. Nos encontramos con textos, todos ficciones, inconclusos, abiertos a lo que pueda ocurrir en el futuro, pluralidad de voces, multiplicidad de niveles de estilo. La novela, por otra parte, es un progreso paulatino de interrelación de los elementos que ha ido introduciendo, posibilitando una suma posterior.

La ficción, de hecho, se entreteje con la realidad en narraciones de la vida cotidiana, según expone José-Carlos Mainer. Tras preguntarse si la novela competirá en el siglo XXI con «otro género global que hemos heredado de las dos centurias precedentes: la información general como hábito de la vida» (Mainer, 2002: 13), observa una particular mixtura entre la novela y la información (procedente de periódicos, de la literatura, la experiencia personal) y sostiene que mucha de la novela que se practica ahora podría catalogarse como novelas «a noticia[83]» [«A noticia s´entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad»] (Mainer, 2002: 15), y dentro de esta caben: «la vuelta del yo», en dietarios y diarios: Antonio Muñoz Molina (*El diario de Nautilus*, *El Robinson urbano*. Yo misma añadiría como ejemplos de dietarios *Ventanas de Manhattan* y *Días de Diario*), Andrés Trapiello, Miguel Sánchez-Ostiz, Gimferrer; la «novela e información» (provenga esta, como ya he comentado, de la realidad, de los periódicos, de la propia literatura), con ejemplos que van desde *Raval. Del amor de los niños*, de Arcadi Espada, que no es una

[83] Definición que aparece en el "Prohemio a la Propalladia de Bartolomé Torres, siglo XVI.

novela pero tampoco una muestra de periodismo usual, vinculada con el *new journalism* estadounidense; Juan José Millás, que mezcla ficción con realidad; Álvaro Pombo, que lleva a su novela *Cielo Raso* la actualidad periodística, y Vila-Matas, con sus apropiaciones y exégesis a la misma literatura en *Bartleby y compañía* (2000) o *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), o Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), donde aparece la historia del falso fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Por último habla de «novelas en el bastidor», ejemplificadas con *Negra espalda del tiempo* (1999), de Javier Marías, que trata de las consecuencias de haber escrito una novela (*Todas las almas*), de cómo los hilos del relato se extienden más allá de la ficción e incluso la condición de autor y personaje son intercambiables, y con *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, «un borrador de novelas agrupadas y, en cierto modo, una usurpación sistemática de los mundos que alumbran sus tramas esbozadas» (Mainer, 2002: 44): el mundo de Antonio Muñoz Molina se articula en torno a la responsabilidad que tenemos contraída con la Historia en mayúsculas. Al final del libro nos encontramos con una nota bibliográfica, algo, según Mainer, a lo que debemos acostumbrarnos si persiste esta «novela a noticia». Otra novela al pie de las noticias de los periódicos de este mismo escritor es *Plenilunio*. Este fenómeno, expone Mainer, se debe en parte a que hoy parece darse «cierta impotencia dubitativa respecto a la fuerza de las tramas o, sobre todo, a la existencia de una relación satisfactoria entre el público y el escritor». (Mainer, 2002: 15). Incluye, a su vez, *El diario de Nautilus* y *El Robinson urbano* en «novela a noticia», en el apartado de «la vuelta al yo», como he reseñado, calificándolos de dietarios. No obstante, en la Tesis doctoral de María Burguete Pérez *La retorica del dietario en Antonio Muñoz Molina* (2009), dirigida por Mainer, Muñoz Molina, al ser preguntado por la doctorada sobre el primero de sus dietarios, contesta que no es exactamente un dietario sino:

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 699).

De este tipo de textos –género híbrido, cajón de sastre, según Burguete–, dice Muñoz Molina atraerle la libertad, sobre todo que la escritura vaya encontrando su propio curso, la combinación del sujeto con lo que mira:

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 680).

Absolutamente esclarecedor en cuanto al tema de la hibridez que se defiende en esta Tesis me resulta la aquiescencia de Antonio Muñoz Molina a alguna de las afirmaciones de Burguete:

> Sus novelas presentan gran hibridez, en ellas se mezcla el neorrealismo, lo autobiográfico, la recuperación de la memoria, el reportaje periodístico y los dietarios. El escritor nos dice que la «novela es en sí un género mestizo, en el que caben muchas cosas, todas las que usted dice y muchas más.» (Burguete Pérez, 2009: 706).

El escritor no cree, sin embargo, que en su novela se encuentre algo parecido al reportaje periodístico, como sostienen tanto Burguete como Mainer. Burguete usa como contraargumento de la afirmación del autor que es posible que su primer propósito a la hora de escribir *Plenilunio* no fuera hacer una novela reportaje, pero tanto para esta novela como para *Sefarad* y *El viento de la luna* ha realizado una gran labor de documentación y de investigación, trabajo propio de un periodista que desea escribir un reportaje. No obstante, yo en este caso recuerdo que la investigación no es exclusiva de estos, muchos de los narradores andan caminos similares para documentarse[84] a la hora de escribir una

[84] Como nos recuerda Italo Calvino, y solo es uno de entre la multitud de ejemplos existentes, Flaubert dedicó los últimos diez años de su vida a la novela más enciclopédica que jamás se haya escrito *Bouvard y Pécuchet*, para ello «lee manuales de agricultura y horticultura, de química, anatomía, medicina, geología… En una carta de agosto de 1873 dice que ha leído con este objeto, tomando notas, 194 volúmenes; en junio de 1874 esta cifra ya ha subido a 294, cinco años más tarde puede anunciar a Zola: […]. He terminado mis lecturas y no vuelvo a abrir un libro hasta terminar mi novela). Pero en la correspondencia de poco después lo encontramos metido en lecturas eclesiásticas. […], pedagogía […]» (Calvino, 2002: 116).

novela. *Plenilunio*, como explicaré al abordar su análisis, no incorpora el reportaje, porque, frente a la alunización de todos conocida que reporta en *El viento de la Luna*, requiere, pese a ser real, de la confirmación del autor: se funda en hechos reales, pero no se justifica en lo real, ni el autor lo pretende.

Del proceso contrario, de cómo lo real se trasmuta en ficción por efecto de la distancia de los hechos, del olvido, porque, si bien verídico, nos llega en forma de relato, porque, a la postre, todo es narración, se hace eco Javier Marías en *Los enamoramientos* (2011) en voz de uno de los personajes:

> Pero Díaz-Varela ya no estaba para discutir de Balzac, quería continuar con su historia hasta el final. «Lo que pasó es lo de menos", me había dicho al hablarme de *El Coronel Chabert*. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas." Quizá pensaba que con los hechos reales no sucedía así, con los de nuestra vida. Probablemente sea cierto para el que los vive, pero no para los demás. Todo se convierte en relato y acaba flotando en la misma esfera, y apenas se diferencia entonces lo acontecido de lo inventado. Todo termina por ser narrativo y por tanto por sonar igual, ficticio aunque sea verdad. Así que prosiguió como si yo no hubiera dicho nada.» «Todo acaba atenuándose, a veces poco a poco y con mucho esfuerzo y poniendo de nuestra voluntad; a veces con inesperada rapidez y en contra de esa voluntad, mientras intentamos en vano que no palidezcan ni se nos difuminen los rostros, y que los hechos y las palabras no se hagan imprecisos y floten en nuestra memoria con el mismo valor escaso que los leídos en las novelas y los vistos y oídos en las películas: lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas, aunque tengan la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da […]. Lo que alguien nos cuenta siempre se parece a ellas, porque no lo conocemos de primera mano ni tenemos la certeza de que se haya dado, por mucho que nos aseguren que la historia es verídica, no inventada por nadie sino que aconteció. En todo caso forma parte del vagoroso universo de las narraciones, con sus puntos ciegos y contradicciones y sombras y fallos, circundadas, sin que importe lo exhaustivas y diáfanas que pretendan ser, pues nada de eso está a su alcance, la diafanidad ni la exhaustividad. (Marías, 2011:361)

La novela es ficción, pero los hechos reales, esos que nos son relatados, también se ficcionalizan con el tiempo, todo se convierte en relato, todo termina por ser narrativo. Con tales argumentos justifica también Javier Cercas la ficcionalización de lo ocurrido el 23 F en *Anatomía de un instante*.

En la oposición entre la ficción y la realidad no debemos olvidar dos aspectos fundamentales, como la intencionalidad del autor a la hora de escribir una obra –autobiografía, novela, reportaje…–, el pacto que tácitamente suscribe con el lector.

«La voluntad es decisiva para definir uno y otro género. Ficción y ¿*Faction*?» (Guelbenzu, 2001: 65), en tanto que su referencia última es la idea poética que sostiene la novela, idea que es, asimismo, la imagen de la idea o concepción del mundo que lleva al autor a escribir una obra de creación. Nos recuerda que el hecho de que la novela *A sangre fría*, de Truman Capote –«que no se sabía muy bien si lo era o no» (Guelbenzu, 2001: 64), denominada en su momento «novela de la realidad» o «nuevo periodismo»– relatara hechos reales «no aporta nada a la fuerza de convicción de la novela. Capote reconstruyó deliberadamente una realidad de manera estrictamente novelesca, es decir, la construyó y escribió como si fuera una ficción». (Guelbenzu, 2001: 65). O sea, su intención era la de escribir una novela y se valió de los elementos del género. Al contrario, García Márquez, en *Relato de un Náufrago*[85], pretendía escribir un reportaje y no un texto de ficción, no hubo una intención novelística. En otro ámbito, *Los anillos de Saturno,* de G.W. Sebald y *Microcosmos* de Claudio Magris son para Guelbenzu algunos de «los acercamientos más certeros a un género nuevo, original e independiente. Serán más que novelas: serán otro género» (Guelbenzu, 2001:65), ya que si la intención del autor hace del *Relato de un Náufrago* un relato que deviene en periodismo, Sebald no pretende hacer una novela, como pretendió Capote, sino que se interna en un viaje que es la narración expresivamente literaria de un movimiento de conciencia. En un territorio semejante se adentra *La cuestión de Bruno,* de Aleksandar Hemon.

La ficción, nos recuerda Guelbenzu, se asienta también sobre una convención pactada con el lector, «y en este medio carece de sentido lo verdadero; de lo que debe ocuparse el autor, insisto, es de que, tratándose de una convención pactada por lector y autor, la representación sea verosímil, sea creíble.» (Guelbenzu, 2001: 64). Entre dos pactos, el autobiográfico y el de veracidad, sitúa, sin embargo, Manuel Alberca la

[85] «Este libro es la reconstrucción periodística de lo que él (el náufrago) me contó, tal como fue publicada un mes después del desastre por el diario *El Espectador,* de Bogotá». (Guelbenzu, 2001:64).

autoficción, una nueva forma de novelar que no renuncia a ninguna de las convenciones citadas, que crece en el ese territorio de nadie abierto entre la ficción y la realidad, pues de ambas participa.

Sobre la relevancia del pacto con el lector y, por tanto, de la naturaleza del texto, nos habla también Antonio Muñoz Molina:

> La novela tiene dos tipos distintos de reglas: unas son las del juego con el otro; y las otras son las que estableces contigo mismo […] Y luego están las reglas externas, las reglas de un pacto. Creo que todo texto literario se basa en un pacto con el lector, un pacto de confianza, práctico. En virtud de ese convenio, yo le digo al lector: esto es ficción, sí, pero está sólidamente basada en hechos históricos; y el lector lo acepta. Si yo le dijera: esto son unas memorias y realmente no lo fueran, entonces ese pacto se incumpliría. La naturaleza del texto depende de la naturaleza del pacto. Y este hecho, en mi opinión, supera esos planteamientos reduccionistas según los cuales todo es ficción o todo relato histórico es ficción […]. El historiador no puede aspirar a presentar el relato fehaciente de lo que ocurrió, pero tampoco puede falsear la historia. Lo mismo pasa con el escritor que decide hacer un libro de memorias. (en Sánchez Romero, 2010).

La naturaleza del texto determina, pues, el tipo de pacto y viceversa, según Antonio Muñoz Molina. Y, de hecho, su actitud cuando escribe ficción es completamente distinta –le dice a Michael Pfeiffer en la entrevista que este le hizo para su libro *El destino de la literatura* (1999)– a la que adopta frente a la reflexión y a la no ficción. Por otra parte, no está de acuerdo en que cuando hablamos de creación literaria se suponga casi obligatoriamente que nos referimos a la ficción, porque la expresión literaria va más allá de la ficción: este es solo un apartado y no el más revelador. Los libros de Primo Levi, el *Diario* de Anna Frank, los *Diarios* de Isaak Babel no son ficción pero sí literatura, también lo es, además de ser información, la estampa o el relato que aparece en la portada de *Le Monde*, escrito por un corresponsal, o los reportajes de Truman Capote para el *New Yorker*. Contra su inicial pasión por la literatura de ficción, en especial la novela, Muñoz Molina actualmente se interesa por el periodismo, el suceso, el testimonio, el diario, (*Ventanas de Manhattan*, *Días de diario*, *Todo lo que era sólido*), y pone todos los instrumentos que le da la expresión literaria al servicio de un máximo de precisión testimonial, porque la

literatura, aunque si bien pareciera que nos autoriza «a la fabulación o a la irresponsabilidad, pero a mí me gusta sujetar la literatura a la necesidad de contar algo de una manera veraz.» (Pfeiffer, 1999: 164). Y repite que la ficción y la no ficción no son equiparables, pese a ciertos dogmas posmodernos sobre que todos los discursos son equivalentes. Lo que está en el centro de su propia reflexión es «El modo en que la literatura puede servir para atestiguar los hechos tal como son o como han sido, bien mediante el recuerdo, o bien mediante el testimonio». (Pfeiffer, 1999: 165).

Es obvio que la ficción y la no ficción no son equiparables pero sí se combinan en la actualidad en la novela, obligando al lector, si quiere advertir todos los matices, a una lectura más atenta y conocedora. De otra parte, pese a los comentarios de Muñoz Molina sobre la importancia de establecer cabalmente el pacto que propone el autor, la práctica de sus novelas contraviene tal afirmación, pues alienta hábilmente la confusión entre narrador-autor-personaje (*El jinete polaco*, *Ardor guerrero*, *Sefarad*), e introduce personajes y hechos reales en su obra, combinados con otros imaginarios (al igual que hiciera Max Aub, uno de sus maestros y maestro en este arte) en un texto de ficción (*Beatus Ille*, *Sefarad*, *La noche de los tiempos*), con insistencia, no obstante, en la verdad de lo relatado. Si sus novelas suscriben el pacto de verosimilitud qué objeto persigue, pues, tal insistencia.

En *Pura Alegría* (1998), sobre la aparente antítesis ficción-realidad, nos avisa de que ciertos lectores y el escritor principiante consideran que la legitimidad de la literatura reside en su parecido a lo real, pero, en una novela, el afán de realidad produce invariablemente un efecto de inverosimilitud. El joven escritor, nos dice Muñoz Molina, quiere ser absolutamente sincero, decide que va a contar algunos hechos de su vida maquillándolos, con variaciones menores que no falsifiquen la realidad de su narración, pero cae en la paradoja: la narración renquea y lo verdadero se ha vuelto inverosímil, los personajes reales son de alguna forma literarios. Borges decía de una película que su falta de realidad es tan desesperante como su falta de irrealidad, porque la experiencia se convierte en ficción a través de la manipulación o dando forma a la materia.

La verosimilitud, según este escritor, no está en ningún aspecto subordinada a lo real, aunque si en un relato real introduces una nota de ficción lo conviertes en ficción. La misma advertencia nos lanza Claudio Guillén: en la novela, por lo menos en la realista, cuando se introducían elementos reales se pretendía otorgarle mayor verosimilitud:

> En un artículo famoso Roland Barthes denominó *l´effect de réel* lo que consigue Flaubert cuando escribe, digamos (no recuerdo bien), una porcelana situada sobre un piano. Este objeto no tiene más sentido según Barthes que el de proclamar en nombre de las demás cosas: «somos la realidad». Pues bien, el autor «real» parece funcionar dentro de la novela como una porcelana. Pero cuidado, resulta que es probablemente un ser medio inventado en la vida misma, y además se está ficcionalizando, se está modelando, se está configurando, se está escribiendo, se está convirtiendo en palabras. Y nos encontramos con el efecto contrario, con un mundo sin porcelanas palpables. Nos quedamos sin portavoces de la realidad. (Guillén, 2003: 5-6).

Concluye afirmando que la introducción en la novela del yo real del autor deviene, paradójicamente, en una ampliación del terreno ficcional. Algo en lo que todos los autores citados parecen en coincidir. El mismo efecto, o la misma proliferación de porcelanas que se resisten a ser ficticias, que buscan el efecto de lo real, advierte Guillén en otras obras donde la ficción se entrevera con la realidad en narraciones cercanas a la vida cotidiana, las llamadas «novelas a noticia» por José-Carlos Mainer, una mixtura entre la novela y la información.

Actualmente constatamos la introducción de lo real en el campo de la ficción novelesca. El objetivo, considero, no es tanto otorgar a la novela el estatuto de realidad o hacer de esta «una pieza de convicción necesaria en la escritura de ficción», como dice Guelbenzu, sino poner en entredicho los límites entre estas dos categorías: la ficción y la realidad, y ampliar así el campo de la ficción, como se teme Guillén: los hechos reales al servicio de esta. Y la verosimilitud, en esta lucha incruenta, ha desplazado sus fronteras. Algo no tan extraño, si tenemos en cuenta que no ha sido siempre un imperativo de la novela. Fielding, según Kundera, no inventaba historias imposibles o increíbles,

> aun así, la verosimilitud de lo que contaba era su última preocupación, no quería deslumbrar a sus oyentes mediante la ilusión de la realidad sino por el sortilegio de la fabulación, de sus observaciones inesperadas, de las situaciones sorprendentes que creaba. (Kundera, 2005: 25).

Pero cuando la novela, ochenta años después, se convierte con Balzac en escenas, y los lectores de Fielding (en realidad, oyentes fascinados por la historia que se les relataba), se transforman en espectadores que miran una pantalla de la que no pueden apartar los ojos. Cuando la novela se convierte en «evocación visual y acústica de las escenas»[86], «la verosimilitud pasó a ser la regla de las reglas: la condición *sine qua non* para que el lector crea en lo que ve.» (Kundera, 2005: 25). Kafka, asegura Kundera, se adelantó al surrealismo, con su fusión de sueños y realidad, y al existencialismo.

> Cuando Balzac o Flaubert o Proust quieren describir el comportamiento de un individuo en un ambiente social concreto, cualquier transgresión de la verosimilitud queda desplazada; pero cuando el novelista enfoca su objetivo sobre una problemática existencial, ya no se impone como regla o necesidad la obligación de crear para el lector un mundo verosímil. El autor puede permitirse mostrarse mucho más negligente hacia ese aparato informativo de descripciones o motivaciones que deben dar a lo que cuenta la apariencia de realidad. Y, en esos casos límite, puede incluso encontrar ventajoso situar a sus personajes en un mundo francamente inverosímil. Después de que Kafka la hubiera superado, la frontera de lo inverosímil quedó sin policías. (Kundera, 2005: 92).

Con Kafka llegamos a la conclusión de que al observar con atención concentrada la realidad, más entendemos que no responde a la idea que todo el mundo se hace de ella:

> Bajo una larga mirada de Kafka, se revela cada vez menos racional, por tanto irracional, por tanto inverosímil. Esa mirada ávida que sobrevuela largamente el mundo real es la que condujo a Kafka, y a otros grandes novelistas después de él, más allá de la frontera de lo verosímil. (Kundera, 2005: 93).

[86] No dice Kundera que «toda la gran novela del XIX convirtió la escena en elemento fundamental de la composición. La novela de García Márquez se encuentra en una trayectoria que va en dirección opuesta: en *Cien años de soledad*, ¡no hay escenas!» (Kundera, 2005: 103). Se diluyen en la narración, es como si la novela desanduviera el camino recorrido en siglos, no hace más que contar, pero cuenta con una libertad de fantasía que no habíamos visto.

El pacto con el lector no ha variado en lo básico, pero sí evolucionado y ampliado. Desde el momento en el que se encara a un texto novelado acepta, durante el tiempo inmerso en la lectura, creerse la ficción que se le propone, siempre y cuando sea verosímil, pero un lector más avezado puede acceder a otros niveles de lectura más complejos y captar las similitudes y coincidencias extratextuales entre el personaje-narrador y el autor, distinguir entre los hechos relatados y la historia, entre los personajes reales y los inventados que nos presenta el autor, es decir, navegar las aguas entre los pactos de veracidad y verosimilitud.

El hibridismo genérico se impone como uno de los rasgos estéticos más preponderantes de la literatura contemporánea: tanto los críticos como los novelistas atestiguan que asistimos a la consolidación de un nuevo tipo de escritura que rompe las fronteras tradicionales entre los géneros. Algunos de los cultivadores de este tipo de escritura, como Rafael Argullol la llaman «escritura trasversal», José Carlos Llop «literatura anfibia». Estaríamos asistiendo, como dice Teresa Gómez Trueba, a un «más difícil todavía» (Gómez Trueba, 2007:16), pues la novela se mezcla y confunde con otros géneros literarios, como el ensayo y la autobiografía. No pretende, sin embargo, dejar de ser novela. Opina, frente a Claudio Guillén, que en la actualidad la hibridez es uno de los aspectos del posmodernismo más utilizados, lejos ya de ser un fenómeno minoritario. Más acorde, pues su planteamiento con la previsión de Calvino para quien la heterogeneidad era uno de los valores estéticos en alza para el próximo milenio, es decir, del que recientemente inaugurado. En el artículo titulado «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea» (2009), Gómez Trueba reitera la adscripción de muchas novelas en una tendencia que busca romper las fronteras entre los géneros, asimilando indiscriminadamente otros discursos genéricos, y cuyo rasgo más característico es la hibridez, garantía, a su vez, de discurso trasgresor. Como posibles «formas de mestizaje en la novela contemporánea», nos propone, de una parte, un tipo de hibridez similar en cuanto a su conceptualización a la autoficción. De otra, una novela-ensayo. También un tipo de hibridez más próximo al concepto de «multiplicidad» de Italo Calvino (2006), cuyo origen estaría en las ficciones creadas en hipertexto o hiperficciones, que

pretenden una ruptura de la linealidad[87] a través de la bifurcación de la historia. Estas obras a las que denomina «novela de novelas» estarían integradas por varías líneas «argumentales alternativas que se cruzan –de forma desordenada en unos casos; de forma sucesiva en otros– en un medio de por sí lineal como es el […] de la novela». (Gómez Trueba, 2006). Un mosaico de relatos entrelazados que pretenden constituir una estructura superior son, en su opinión, *La trilogía de Nueva York* [88] (1985-1987) de Paul Auster, *Las horas* (1998), de Michael Cunningham, En la ficción contemporánea española podemos citar, según Gómez Trueba, *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz Mas, *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, *La familia Fortuna* (2001) de Tulio Stella, o *El hombre que inventó Manhattan* (2004) de Ray Loriga. Autores españoles con una novela híbrida de difícil clasificación, afirma, son Juan Goytisolo, que viene poniendo en práctica la autoficción desde obras como *Paisajes después de la batalla* (1982); Javier Marías o Enrique Vila-Matas. En estos casos se ha producido un mestizaje de la prosa ensayística y de ficción, por un lado, y la autobiográfica y la de ficción, por otro (confluyendo en muchos casos también las tres categorías en una misma obra). Señala, así mismo, que la hibridación genérica actual da lugar a obras en las que se aprecia una mayor mixtura, y aunque se catalogan como novelas y se siguen publicando en las colecciones de narrativa, su ambigüedad es evidente, como se constata en *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas (en la que se mezclan con anarquía pequeñas observaciones, apuntes imaginativos, relatos brevísimos, crítica literaria, diarios, etc.); *Nocilla dream* (2006) y *Nocilla Experience* (2008) de Agustín Fernández Mallo, collage de breves textos apenas enlazados

[87] No se refiere tan solo a un intento más o menos logrado, a través de diversos artificios, de romper con la linealidad narrativa. No en el sentido de ficciones construidas a base de saltos temporales, estructuras fragmentadas o juegos de perspectiva, totalmente asimilados en la narrativa actual, sino más bien a la «voluntad consciente de componer una historia unitaria a través de una suma de historias, independientes, paralelas y, aparentemente, desconectadas. Tanto en la novela como en el cine, esos hilos narrativos se suceden necesariamente en un orden lineal. Es decir, en realidad, por el mismo medio en el que surge, estamos ante narrativa lineal, pero el resultado estético es, o pretende ser, parecido al que presentan las múltiples narraciones producidas por una estructura hipertextual.» (Gómez Trueba, 2006).

[88] Consta de tres historias independientes («Ciudad de cristal», «Fantasmas» y «La habitación cerrada») que a la larga resultan casi tres versiones distintas de una misma historia. En el último relato, incluso, el narrador, nos desvela el misterio de este complejo y posmoderno juego de espejos: «Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid.» (1987: 314).

entre sí, que además se intercalan con textos o citas ajenas, en algunos casos reproducidas literalmente y en otros distorsionadas a través de ese procedimiento que el autor ha llamado *docuficción;* y *España* (2008) de Manuel Vilas, conjunto de textos aun más heterogéneos y en este caso sin aparente conexión entre sí. ¿Estos textos siguen siendo novelas?, se pregunta Gómez Trueba, para contestar afirmativamente parafraseando a Julián Marías, en un artículo de 1953: «Desde hace unos ochenta años casi todas las buenas novelas son malas; quiero decir, malas novelas, que no acaban de serlo»; así pues «desde el momento en que reconocemos que en este tipo de obras la voz narrativa está ficcionalizada no podemos negarles el estatuto genérico de auténticas novelas.» (Gómez Trueba, 2009). Concluye aduciendo que el fenómeno de la hibridación o mezcla de géneros en una obra literaria, responde a un intento por parte del autor de convertir ese mismo cuestionamiento de los géneros en el «factor primordial de su propuesta estética. Dicho de otra manera, el recurso de la hibridación viene a potenciar el significado último de estas obras» (Gómez Trueba, 2009).

Y evidentemente realza el significado de esta, pero no creo que la estética de estos escritores orbite en torno a la hibridez, lo veo más bien como un instrumento para alcanzar un objetivo más ambicioso: la complejidad. Y esta, aunque se manifieste en ciertos casos en la confluencia de géneros reales y ficticios que servirían «para plantear uno de los grandes temas de la literatura de nuestros días, el de la dificultad o incapacidad de discernimiento entre la realidad y la ficción o lo que viene a ser lo mismo, la consideración de la primera como mero simulacro» (Gómez Trueba, 2009), ante la desconfianza hacia el estatuto de realidad, hacia la relación del lenguaje con la realidad, la crisis que afecta a los grandes relatos o metanarraciones de la filosofía occidental, no es ni mucho menos su única forma de expresión, como ella misma testimonia al señalar posibles variedades de híbridos narrativos. Teresa Gómez Trueba, en mi opinión, dificulta aun más los intentos de establecer una nomenclatura abarcadora que agrupe e ilumine la narrativa híbrida, por naturaleza plural en sus manifestaciones, y en la que, considero, no caben subdivisiones de subdivisiones, si el objetivo último es englobar en un solo término una narrativa con características similares pero que ulteriormente suscribe el dicho barojiano de que la

novela es un saco donde cabe todo. A su vez, incurre en ciertas ambigüedades; nos dice que cada vez son más los editores, autores, críticos y lectores «que reconocen sin dificultad la tradición en la que se inscriben este tipo de obras» (Gómez Trueba, 2007): ¿el llamado género-antigénero?, ¿la tradición de híbridos en la narrativa o la tradición de novelas que ficcionalizan el yo del autor?, me pregunto, ¿las que según ella entran dentro del membrete de plurinovela de Guillén, de multiplicidad de Calvino o esas otras, como *Sefarad*, que ella misma analiza desde el punto de vista del hipertexto o hiperficciones? La investigadora añade:

> El mayor riesgo que podrían correr sería el hecho de que, asimilada esa tradición, adquirieran el rango de pertenecer a un género literario autónomo. Contradicción evidente, cuando estas novelas surgen precisamente como un cuestionamiento de los géneros (Gómez Trueba, 2007).

Tampoco estoy de acuerdo con esta apreciación; no hablaríamos de un género independiente, pero sí de un nuevo subgénero, el tiempo lo dirá, siempre al abrigo de la novela, pues esa es la intención final de los narradores y no otra: ponen en entredicho los límites del género, pero siguen expresándose a través de él, y los límites de la novela como género se han ido ampliando desde que nació como tal, por lo que este tipo de narrativa sería, en cuanto a la historia de la novela, un episodio más. También discrepo de que la publicación de un libro como *Historia abreviada de la literatura portátil* era en 1985:

> una relativa anomalía en el panorama literario español, 20 años después son ya numerosos los escritores que se inclinan por esta *minoritaria* novela, supuestamente transgresora, asociada a la diferencia, y va perdiendo así paulatinamente ese estatus tan preciado de ser producto literario al margen de los cánones oficiales (Gómez Trueba, 2007).

Puesto que tal planteamiento viene de considerar obras como *La verdad sobre el caso Savolta* y otras exclusivamente como la prehistoria de este tipo de novela, y no un claro exponente de la misma; ahora, es comprensible que actualmente, en ciertas obras, se tienten hasta el extremo los límites de la novela como género a través de una mayor

hibridación, ensayando con nuevos géneros literarios o no y con otros componentes de la novela clásica, como pueda ser la ficcionalización del yo del autor, o los límites entre la realidad y la ficción, entre otros.

Más representativas e interesantes considero, por el contrario, las especulaciones teóricas en torno al híbrido narrativo de Vila-Matas, pues parte de un concepto más amplio de la hibridez (baraja la mezcla con otros medios de expresión). Con su peculiar ironía, confiesa que no sabe si lo que escribe son exactamente novelas, pero en el texto «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones»[89], aparecido en su libro *El viento ligero en Parma* (2008), imita irónicamente trecho por trecho el proceso de creación de *Bartleby y compañía*, es decir, cómo se llega a la hibridez entre los géneros o, en palabras del mismo autor, al mestizaje. Y como veremos, no se limita a la autobiografía, el ensayo, y la novela. Nos dice:

> Después de todo, la mejor manera de escribir sobre el mestizaje de los géneros es practicarlo, que es lo que estoy haciendo en esta conferencia, donde hablo de mi libro al tiempo que voy construyendo, a la vista de todos, el mismo armazón híbrido que utilicé para él. (Vila-Matas, 2008: 76).

La escasa trama del texto aludido, que le sirve realmente como excusa para estructurar o armar el conjunto fragmentario y los distintos géneros que se entremezclan, parte de la solicitud que al mismo Vila-Matas le hicieran de escribir una conferencia sobre el mestizaje de los géneros a raíz de la aparición de su libro *Bartleby y compañía*. El autor no deja nada al azar y, como veremos alude, ya implícita ya explícitamente, a los recursos narrativos de la novela actual: el empleo metaliterario de la misma trama: un escritor que debe escribir una conferencia sobre un aspecto característico de su propia obra; la referencia constante a otras obras literarias, escritores o películas e incluso situaciones; la obra abierta; la hibridez entre los distintos géneros de la que hace gala en el mismo texto;

[89] Aparece con anterioridad en el libro de artículos *Desde la ciudad nerviosa* (2000) y también en Cuadernos de Mangana 8, Centro de profesores y recursos de Cuenca, *Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones (*2002): pese a que añade la palabra «regreso», el texto es exactamente el mismo y nuevamente en *El viento ligero en Parma* (2004). La edición que yo empleo es la de 2008, Editorial Sexto Piso.

los títulos con los que va introduciendo nuevos fragmentos a los que da tratamientos genéricos diferentes como declara ya haber hecho en *Bartleby y compañía*.

Desde las primeras líneas Vila-Matas nos inicia en el mundo de la intertextualidad citando las *Seis propuestas para el próximo milenio* y más tarde lo hará en *Perder Teorías* (2010). Se le ha pedido desde un programa radiofónico, como motivo del Día del Libro, que escoja un fragmento de una obra literaria cuyo título los radioyentes debían averiguar, lo que, desde su punto de vista viene siendo tan complicado como empezar una conferencia o una novela. Elije *Los muertos* de James Joyce porque está aun bajo el influjo de la película *Viaggio in Italia* en la que Ingrid Bergman y George Sanders evocan en su diálogo la escena final del relato de Joyce. Le llama la atención, así mismo, «la osadía de Rossellini en 1953 al eliminar las fronteras entre la película de ficción y el género documental» (Vila-Matas, 2008: 62), y piensa que le afecta, pues debe escribir «una conferencia sobre el mestizaje de los géneros en la novela del futuro» (Vila-Matas, 2008: 62). Esta es la trama que, como ya comenté, paralelamente a la espera de que lo llamen de la radio servirá de doble armazón a todo el conjunto. En la película observa, asimismo, otros aspectos de la novela moderna: la forma de empezar la narración en un momento cualquiera o «la innovadora y atrevida mezcla de ficción –la historia de la crisis de una pareja inglesa de viaje por Italia– con los fragmentos documentales sobre Nápoles y alrededores que Rossellini fue incorporando al azar mientras iban rodando» (Vila-Matas, 2008: 63); también le llamó mucho la atención «*el carácter autobiográfico* del estudio de la crisis sentimental de la pareja, pues la relación entre el director Rossellini y la actriz Bergman (pareja en la vida real) pasaba por momentos difíciles como los que vivían Sanders y Bergman en la ficción de la película.» (Vila-Matas, 2008: 63). Riza más el rizo el escritor, pues en este mismo texto, el narrador-protagonista, que identificamos con el mismo escritor Vila-Matas, imitando u homenajeando la película, trata de provocar una crisis con su mujer para añadir un tinte autobiográfico a la conferencia: «qué podía hacer para simular un pequeño enfado ante mi mujer y provocar así una situación de crisis matrimonial que tiñera de color autobiográfico esta conferencia». (Vila-Matas, 2008: 64). En sustancia, dirá que: «encontré un mestizaje triple en *Viaggio in Italia*: el de la ficción

con el documental y la autobiografía; eliminación de las fronteras entre estos tres géneros. (Vila-Matas, 2008: 63) y evoca a Calvino cuando afirma que la vida es una enciclopedia: de hecho *Bartleby y compañía* se puede leer como una enciclopedia de la negación. «Y poco después me vino a la memoria que *Ulises* de Joyce es una enciclopedia de estilos. Tal vez esa obra inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre los géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual» (Vila-Matas, 2008: 64), dado que la vida es un tejido continuo, la novela se puede construir como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, histórico, epistolar, libresco… Este tipo de hibridez o tapices los encontramos también, según Vila-Matas, en obras como *Los anillos de Saturno* de Sebald, *Microcosmos* de Magris, *El arte de la fuga* de Pitol, donde «se mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal». (Vila-Matas, 2008: 64).

En este texto de Vila-Matas (ensayo-conferencia-manifiesto-autoficción-metaficción-intertextualidad), se mezclan con evidente intencionalidad géneros como la conferencia, el ensayo sobre cine y literatura, la metanovela, y también la autoficción, pues identificamos al escritor, con su pleno consentimiento, con el narrador y único personaje de este texto.

La mezcla de géneros, el híbrido, es el futuro de la novela para Vila-Matas, y ejemplifica con narradores de todas las latitudes que escriben siguiendo estas o similares premisas: Sebald, Claudio Magris, también Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes,* que ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados, dando razón a Calvino en una de sus propuestas para el próximo milenio: la multiplicidad. (Vila-Matas, 2008: 72), novela que, según Vila-Matas, seguramente tiene algo de la literatura por venir, pues es una "grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio. (Vila-Matas, 2008: 72).

¿Cuál es el objetivo último del híbrido narrativo, o la mezcla de géneros y subgéneros? Para Vila-Matas hacerse mínimamente portavoz de un universo plural y

complejo, y la multiplicidad es el medio más adecuado. En «El canon literario español está dictado por las mafias», comenta:

> A medida que vivo me doy cuenta que la multiplicidad[90] es un aspecto muy complejo de la narración: en un libro, como el que he empezado ahora, me doy cuenta de que no avanza el tiempo y de que el libro es casi infinito. Esto es porque la historia se desarrolla en miles de direcciones de lo que piensa el narrador. Esta visión está cada vez más lejos de Dios y más cerca de la complejidad humana y del universo. (Vila-Matas, 2001).

Coincido con las exposiciones antedichas (Guillén, Guelbenzu, Mainer, Gómez Trueba) en constatar la actual propensión a la mixtura de géneros y también la existencia de una modalidad que hibrida realidad-ficción, pero no suscribo la parcialización que de esta hacen: « novela a noticia», plurinovela, *faction*…: ejemplos reiterados de las dificultades que arrostramos a la hora de pergeñar una teoría general sobre la hibridez narrativa, cuando la restringimos a algunas de sus modalidades, dado que no son sino eso, realizaciones de un concepto y un fenómeno más abarcadores, por más que ciertas mixturas se hayan convertido en habituales por el uso entre los escritores y su obra, e incluso cuenten ya con denominaciones específicas. El número de géneros o subgéneros que participan en la mezcla es irrelevante, insisto, también lo es si la mezcla compromete a la realidad y la ficción, o exclusivamente subgéneros de la novela, o de esta con el ensayo, si bien soy consciente de que las restricciones provienen de nuestros intentos por formalizar el fenómeno.

[90] Tras haber leído muchas veces *Seis propuestas para el próximo milenio*, confirma que, si bien en un momento dado priorizó la levedad en la novela por encima del resto de sus propuestas, finalmente se ha llegado a identificar con la multiplicidad.

5.2. NOVELA-ENSAYO

La novela-ensayo es uno de los híbridos narrativos más tratados por la crítica española, tal vez como paradigma pretérito y recurrente en la actualidad a nivel mundial, ya por la importancia que revela en nuestros lares la obra de Vila-Matas y el abierto proselitismo de todos sus seguidores o adeptos. Sea como fuere, cumple hacer varias matizaciones. En primer lugar, es una modalidad del híbrido narrativo; en segundo, como bien argumentan tanto Kundera como Claudio Guillén, el ensayo, al cobijarse bajo el paraguas de la novela (y un mismo proceso sufre la autobiografía, u otros géneros de lo real), deja de ser apodíctico y se ficcionaliza. En las obras multigenéricas de hoy los *genera mixta* se yuxtaponen o superponen, pero siguen existiendo, como dice Guillén, aunque se influyen mutuamente; por ejemplo, si una novela tiende a ficcionalizar, los segmentos ensayísticos acusan un mismo carácter.

> La conjunción del ensayo y la narración novelesca parece propia de nuestros días, como también, al producirse esta aproximación, la profusión no de meros intertextos, sino de referencias explícitas a la literatura. (Guillén, 2003: 4).

Kundera argumenta al respecto, sin dudas, que el ensayo, o la meditación, que se incorpora a la novela cambia de esencia:

> Fuera de la novela, nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela, no se afirma: es el terreno del juego y de las hipótesis. La meditación novelesca es pues, esencialmente, interrogativa, hipotética: una vez incorporada a la novela la meditación cambia de esencia: un pensamiento dogmático pasa a ser hipotético. (Kundera, 2007: 100).

Integrar en una novela una reflexión intelectual es, para este autor, una de las mayores innovaciones del arte moderno. Repite, no obstante, cómo entiende el ensayo que se pone al servicio de la novela:

> La reflexión novelesca, tal como la introdujeron Broch y Musil en la estética de la novela moderna, no tiene nada que ver con la de un científico o un filósofo: diría incluso que es antifilosófica, es decir, ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga, no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea; adquiere las más diversas formas: metafórica, irónica, hipotética, hiperbólica, aforística, cómica, provocadora, fantasiosa; y sobre todo: jamás abandona el círculo mágico de la vida de los personajes; se nutre y se justifica por la vida de los personajes. (Kundera, 2005: 90).

Más importante aun, aduce Kundera que la omnipresencia del pensamiento en la novela no le ha hecho perder a esta su carácter, más bien ha enriquecido su forma y ampliado sus límites: el terreno en su opinión de los que «sólo puede descubrir y decir la novela». También hay, comenta Kundera, quienes rechazan las reflexiones del autor como elemento ajeno a la forma de la novela, y justifican su crítica aduciendo que el hecho de que un novelista recurra a medios que no son suyos, sino más propios de la filosofía, demuestra la incapacidad de este para ser solo eso novelista, o se preguntan si los incisos meditativos no corren el riesgo de transformar la acción de los personajes en una simple ilustración de la tesis del autor. Tanto Musil como Broch superaron en su momento estas objeciones. En el ensayo titulado «La degradación de los valores», inserto en *Los sonámbulos*, aparecen secuencias de análisis, meditaciones, aforismos sobre la situación espiritual de Europa durante tres decenios:

> Es imposible afirmar que este ensayo no es propio de la forma de la novela, ya que ilumina el muro sobre el que se estrellan los destinos de los tres protagonistas, y une así las tres novelas en una sola. (Kundera, 2005: 89).

Irene Andrés-Suárez dedica un apartado especial a esta modalidad de híbrido narrativo que se ha hecho merecedor de nomenclaturas propias: «novela ensayo, de teatro de ideas, de lírica discursiva, etc.» (Andrés-Suárez, 1998: 11), y que, según ella, junto a la novela ha resistido mejor los embates de la modernidad. Buscando posibles vinculaciones con la tradición o posibles abanderados deberíamos retrotraernos al siglo XVIII, al *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, si bien no faltan ejemplos de novela-ensayo en el siglo XX con Thomas Mann o Robert Musil que le dan continuidad. Es una novela que

adquiere la apariencia y las estrategias discursivas del ensayo, pero la hay donde se aprecia la mixtura *in extremis*. «Entre los más citados y aplaudidos suelen figurar W. G. Sebald y Claudio Magris, sin olvidar al sudafricano Coetzee o a hispanoamericanos como Sergio Pitol» (Vila-Matas, 2000: 192). Pero la conjunción entre novela y ensayo en estos autores, afirma Gómez Trueba, no se produce de la misma forma ni en la misma intensidad. Por ejemplo Magris, en obras como *Danubio (*1986) o *Microcosmos* (1997), ha llevado a cotas muy altas ese tipo de texto híbrido en que el marco narrativo y ficcional, sin llegar a desaparecer del todo, se reduce a su mínima expresión, para dar cabida a un discurso a medio camino entre el ensayo erudito y el relato de viajes. W. G. Sebald, por ejemplo, se vale también del diario de viajes, la autobiografía y el ensayo para construir sus novelas; pero en *Austerlitz* (2001) el elemento narrativo y ficticio conserva una mayor entidad como marco en el interior del cual se despliegan toda una serie de conocimientos (también incluye fotografías como refrendo de que lo relatado existe en la realidad. Esto no es muy distinto a la práctica de Antonio Muñoz Molina en *Ardor guerrero*, y cabe preguntarse si actualmente tal práctica coadyuva a refrendar el ámbito de lo real, habida cuenta de la debilitación del estatus verdadero de la imagen.

Para distinguir entre un discurso de ficción y otro ensayístico, según Teresa Gómez Trueba, parece fundamental que el personaje de la enunciación textual se identifique con el autor real de la obra, aunque solo sea de forma tangencial e imprecisa, mientras que en un discurso de ficción no sería necesario. Observamos, no obstante, que al entrar el autor empírico en la obra, a veces con su propio nombre, esta novela-ensayo se hibrida también con la autoficción. *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *La Velocidad de la luz*, de Javier Cercas; *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas, son tres textos que conjugan novela y el ensayo, pues ficcionalizan la repercusión de obras anteriores (*Todas las almas*, de Marías, y *Soldados de Salamina*, de Cercas) y Vila-Matas el proceso de escritura de *La asesina ilustrada*, pero en los tres identificamos al narrador con el autor empírico.

El ensayo acecha a la novela contemporánea, nos advierte Julián Marías:

> La novela, determinada así por el firme propósito de no ser la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es —y no por azar— el nombre de un género literario. Es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es ensayar. Por esto, sin ningún equívoco, el ensayo acecha a la novela contemporánea, es su riesgo permanente. El ensayo de novela está siempre a punto de convertirse en novela de ensayo, en novela-ensayo. Mientras Montaigne no hace más que contar historias desde la primera página y así «noveliza» sus *Essais*, el novelista contemporáneo, en cuanto se descuida, deja de narrar y explica, razona, teoriza [...]. Lo normal es que la novela descarrile en el ensayo, degenere en él —es decir, se degenere, pierda su género literario—; es como si la novela fuese un compuesto químico sumamente inestable, difícil de conservar, o un elemento que, como el usuario, se desintegra en plomo. (Julián Marías, 1964: 242-243).

En la práctica actual de la novela, de ser exhaustivos, tendríamos que negar la existencia de esta modalidad de híbrido, porque en la mayor parte de los autores se observa un mayor componente genérico, es decir, no se trata solo de una novela-ensayo, esta aparece mixturada, por ejemplo, con otros géneros o subgéneros, ya la autoficción, ya la crónica…. La obra de Vila-Matas, paradigma del caso, se hibrida, de hecho, con la autobiografía. *Austerlitz*, de Sebald, conjuga novela, ensayo y libro de viajes, al igual ocurre con *Los anillos de Saturno*. Javier Marías, en *Tu rostro mañana*, la historia, el ensayo y la autoficción, y Antonio Muñoz Molina, en *Sefarad*, la autoficción, *faction* y ensayo.

5.3. NOVELA FUSIÓN

Ya he comentado la dificultad para clasificar la narrativa de finales del siglo XX y principios del XXI al faltar la perspectiva histórica que niega el propio presente. Los intentos críticos han dado como resultado una amplia gama de marbetes, etiquetas, nomenclaturas y denominaciones. A esta miscelánea se suma un nuevo término *roman fusion* o «novela fusión». Ha recibido otras denominaciones, por ejemplo, «novela transgénica», es decir, una novela en la que se introducen uno o varios genes de otra

especie narrativa, o «novela transgenérica», pues no se limita a un solo género, visita varios de ellos –sobre todo los más codificados. También se ha empleado el término sajón *slipstream y* aventurado un neologismo como *novelíbrida* que busca dar cuenta, pese al palabro, del carácter ¿trasgresor y subversivo? de esta novelística, por lo menos desde la perspectiva de la narrativa. ¿Un caparazón teórico-estético bajo el que ciertas editoriales cobijan las obras que publican? Según Joaquín Juan Penalva, «concepto de nueva planta que, sin embargo, no hace más que radicalizar una tendencia de hibridación entre las distintas artes y de mestizaje entre los distintos géneros.»(Penalva, 2004: 90).

En mi opinión, en toda esta renominación hay mucho de intento forzado, como si al renombrar una realidad, esta se modificara; pero no son sino novelas híbridas que, en todo caso, extreman mezclas anteriores y que con su dispersión torpedean la unidad y linealidad de la novela; y ni siquiera eso, porque *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz* o *Sefarad* son buena muestra de que ya se había hecho antes, de que no hay una novedad radical.

Según José Huerta, responsable de la editorial Lengua de Trapo, e inventor o importador del término *roman fusion*, además de su mayor publicitario, esta novelística recupera los fines estéticos, lúdicos y metaliterarios de la escritura, la idea de una literatura como juego, en un proceso que supone:

> Una profunda revisión del canon de la que surge una concepción nueva del género: ruptura de moldes e hibridación, recuperación de la comunicación con el lector y del planteamiento moral, e instauración de nuevo en el «principio del placer», fuera del reino de la necesidad... de parecer culto o serio. (Penalva, 2004: 91).

En la novela fusión se practica, comenta Huerta, una especie de recombinación genética del ADN de diferentes formatos narrativos:

> desde la serie negra clásica a la ciencia-ficción, incluyendo la novela picaresca o el folletín decimonónico, por ejemplo, y siempre para crear algo diferente que supone una «revisitación» de la tradición literaria. (Penalva, 2004: 90).

También implica, en sus palabras, un relevo generacional. Los nuevos autores –Elia Barceló, Rafael Reig– han crecido viendo la televisión y atestiguando el progreso de la informática, de las telecomunicaciones, de la técnica, que ha superado en muchos casos a la ciencia-ficción clásica. Y también el cine, imbricado en la literatura desde hace una centuria, es fuente directa de inspiración de estos escritores más jóvenes, lo mismo que lo son (aunque en mucha menor proporción) la baja literatura, esto es, la novela rosa, del oeste o la pornografía.

No obstante, la novela híbrida, ahondando en el tema que nos compete, es, por génesis, heterogénea, abarcadora y múltiple, con lo que no habría un único sistema para articular dentro de una obra los materiales de diversa procedencia. En sus filas cabrían, pues, no solo los autores indicados por Huerta –Elia Barceló, Rafael Reig (*corpus* mínimo y esencial del *roman fusion* con cuatro novelas, publicadas todas ellas en Lengua de Trapo: *La fórmula Omega. Una de pensar* (1998) y *Sangre a borbotones* (2002), de Rafael Reig, y *El vuelo del Hipogrifo* (2002) y *El secreto del orfebre* (2003), de Elia Barceló)–, sino importantes novelas del presente siglo y de las postrimerías del anterior, que se definen igualmente por la mezcla e hibridación de géneros o subgéneros, la parodia de ciertos esquemas y la inclusión de elementos de origen vario.

Penalva exagera las características de esta novela fusión, con evidente intención crítica, en autores como Reig y Barceló (ya no pertenecerían a la posmodernidad, sino a una supuesta «post» posmodernidad, una vez superada esta), dice, basándose en las afirmaciones de Rafael Reig, de:

> una receta novelística difícil de precisar, pero con algunos ingredientes imprescindibles que no pueden faltar en la cocina del escritor: un poco de folletín; un trasfondo de ciencia-ficción; algo de *bildungsroman* o novela de aprendizaje, a ser posible en su variante de *künstlerroman* o novela de artista; mucho de novela negra y cine policíaco; una pizca de novela rosa; un pellizco de relato pornográfico, novela del oeste y cuento filosófico; y, por último, todo ello debidamente salpimentado, sazonado y espolvoreado con las oportunas dosis de humor, ironía, sarcasmo y, por supuesto, metaliteratura. (Penalva, 2004: 93).

Del componente lúdico de la novela fusión también nos hablan Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez, frente a la vertiente reflexiva[91] de la narrativa híbrida: un texto donde convergen ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción, historiografía, entre otros, un tipo de artefacto narrativo difícilmente catalogable desde el punto de vista genérico.

> La imprecisa acotación de tal concepto ha alentado la presencia de otros marbetes aledaños, como los de ficción ensayística, narrativa ensayística, literatura autorreferencial, o metaerudición narrativa. En cualquier caso, parece evidente que todas estas acuñaciones reposan en la visión de la narrativa como lugar de confluencia de distintos géneros literarios, que resultan útiles aunque solo sea para pervertirlos o desmitificarlos. (Martín-Estudillo, 2008: 447-448).

La novela fusión, por sus aparentes diferencias, añade, según Martín-Estudillo, nuevos matices a la definición de la novela híbrida.

> El primero, de tipo cualitativo, afecta a la procedencia de los materiales novelísticos empleados. Junto a la combinación de novela y ensayo, los autores afines a la narrativa fusión integran en sus obras lenguajes estéticos que beben de géneros poco prestigiosos dentro de la tradición literaria, como la novela negra desmitificadora –que, a su vez, debe tanto al periodismo de sesgo sensacionalista– o la ciencia-ficción distópica. El segundo rasgo, de índole cuantitativa, tiene que ver con la proporción en que se produce la mezcla de ingredientes en esta clase de textos. En los libros cercanos al *roman fusion* asistimos a menudo a un cóctel de referencias estéticas y yuxtaposiciones genéricas que funciona por acumulación. La radicalización de la hiperreferencialidad propia de la novela híbrida desemboca en una suerte de neovanguardia más subversiva en su apariencia que en su trasfondo. (Martín-Estudillo, 2008: 451).

En el marbete de *roman fusion* incluye a Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996) y *Los detectives salvajes* (1998)); a Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, (2001) y a Vila-Matas, *El mal de Montano* (2002), también a autores como Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998).

[91] Cita al italiano Claudio Magris (*Danubio*, *Microcosmos)* y al alemán W. G. Sebald (*Austerlitz, Los anillos de Saturno*).

Un tipo de novela que, con visos de novedad, concluye Penalva, supone una revisión de la tradición[92] literaria: hereda las tradiciones literaria y cinematográfica, reinventándolas para el lector cómplice que comparte con el novelista muchos de los elementos de su mundo narrativo. Importancia creciente parecen estar adquiriendo los antecedentes de este tipo de novela, y (como hemos visto en otros casos de hibridez) la cuestión de si es o no un nuevo género de la novela: una facción crítica, ciertos narradores argumentan que la narrativa híbrida no es una fórmula nueva. Elia Barceló sostiene que la novela fusión es una relectura de los géneros preexistentes:

> El *Libro de Buen Amor* no es una novela, pero ya es una fusión; *La Celestina* está a caballo entre el teatro y la novela; y la mayor de nuestras novelas, *Don Quijote de la Mancha*, usa todas las tradiciones narrativas de su época, incluyendo historias de otros géneros dentro de la historia principal, empleando ya lo lúdico como hilo conductor de la narración. (Barceló, 2004: 91).

Por mi parte, considero que es novedosa la articulación de los distintos géneros en una misma obra, novedosa la lectura que de ella hace el lector, hijo de una época donde el conocimiento no se puede entender sino como multiplicidad, por mor de la docencia de la vanguardia y el posmodernismo, capaz de explicar en parte una realidad plural y confusa; es novedosa por los objetivos que los mismos narradores persiguen con este tipo de literatura. Pero es evidente que no nace *ex nihilo*. De entre los autores clásicos nadie olvida las enseñanzas de Cervantes ni las de Sterne. Como precedente, la crítica ve a un narrador sin novelas como Borges, también alude a Bioy Casares, Cortázar, Fuentes o García Márquez y a la narrativa europea. A autores como Borges, Broch, Georges Perec, Robert Musil los cita Kundera, e Italo Clavino, otra vez a Borges y a Gadda… Cabría mencionar, asimismo, al Vázquez Montalbán de la serie detectivesca protagonizada por Carvalho. Elia Barceló apunta sobre todo a Gonzalo Torrente Ballester, concretamente a *Don Juan* (1963), *La saga/fuga del B.* (1972) y *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), donde se combinan géneros diversos, ensaya la parodia y la ciencia-ficción y el espionaje, reconoce

[92] Reig, otro escritor que reivindica la herencia de Cervantes, quien «mezclaba novelas de caballerías, pastoril, personajes que salen de los libros y van a la realidad…» (Penalva, 2004: 94).

también la influencia de Eduardo Mendoza en la narrativa española del último cuarto del siglo XX. Más de fusión ve, sin embargo, en las novelas protagonizadas por ese personaje innominado residente habitual de un frenopático: *El misterio de la cripta, embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001), y más próximas todavía al *roman fusion* se encuentran los textos de *Sin noticias de Gurb*[93] (1991) y, principalmente, *El último trayecto de Horacio Dos* (2002).

El término *roman fusión* y el significado que quiere dársele es, por lo visto, reduccionista, ya que, para dar novedad y originalidad a los autores que practican esta modalidad de híbrido narrativo, deja fuera a toda la narrativa híbrida que se está haciendo y hecho a finales del siglo XX, no menos importante que la practicada por los autores mencionados. Crear un nuevo marbete para cada grupúsculo, ya diferenciado por la edad, ya por las características que adquiere el mestizaje en cada una de las obras particulares o diferencias cualitativas y cuantitativas, tampoco ayuda a esclarecer la problemática.

El término «híbrido narrativo» que propongo en esta Tesis doctoral resulta más abarcador y en él cabe la obra de Reig, Barceló, pero también la de Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Javier Cercas, Roberto Bolaño, Claudio Magris W. G. Sebald, Juan Goytisolo, Kundera ... (aunque difieran a la hora de organizar todo este material heterogéneo en una novela, algunos lo combinan de una forma abierta, explícita, desvelando ante el lector la tramoya combinatoria, o la trama del tejido, en un nada subrepticio juego metaficticio, y otros, más sutiles, no comparten la puesta en escena de una novela híbrida, también difieren en un concepto más abierto o cerrado de la novela). Penalva viene a corroborar lo dicho, al considerar que:

> Ahora hay cierto interés editorial por publicar novelas fusión, fórmula o técnica que ha ido impregnando la narrativa del último cuarto del siglo XX, lo que ha dado como resultado una radicalización, no siempre en el sentido de la parodia o de la ruptura de esquemas narrativos. Próximos en edad –y en afinidades, y en sello editorial...– a

[93] «Nacidos para ser publicados en la prensa, pero que no pierden interés al haber sido reunidos en sendos volúmenes, caracterizados por su intención desmitificadora: Gurb es un extraterrestre aterrizado en la Barcelona preolímpica con el cuerpo de Marta Sánchez, mientras que Horacio Dos es el comandante de un crucero espacial que prácticamente va a la deriva con un pasaje de Delincuentes, Mujeres Descarriadas y Ancianos Improvidentes». (Penalva, 2004: 101)

> Rafael Reig y Elia Barceló se encuentran Javier Azpeitia (Madrid, 1962) y Antonio Orejudo (Madrid, 1963), pero, si en algún momento se consolida el *roman fusion* como marbete para referirse a cierta novelística española del siglo XXI, será necesario incluir a otros muchos autores. (Penalva, 2004: 103).

Yo añadiría que no solo a otros muchos autores, sino que prácticamente todos los novelistas con una obra lo suficientemente extensa han practicado, aunque no de una manera sistemática, el híbrido narrativo. Penalva incluye en esta lista a Juan José Millas –*Papel mojado* (1983) o *No mires debajo de la cama* (1999)– o a Antonio Muñoz Molina, por sus aproximaciones a géneros como el policíaco. En *El invierno en Lisboa* (1987), Muñoz Molina recrea una atmósfera propia del cine negro; en *Beltenebros* (1989), un relato de espías; en *Los misterios de París* (1992), un folletín publicado previamente como tal; o *Plenilunio* (1997), un *psycho-thriller* con altas dosis de reflexión.

Hay que señalar, no obstante, que todas las definiciones adelantadas hasta aquí sobre la hibridez narrativa se adhieren al concepto de «multiplicidad» manejado por Calvino, término que acoge en sí –aunque el hecho de comentarlo sea en sí una obviedad o una verdad de Perogrullo– un sinnúmero de posibilidades de lo múltiple, algo que parecen olvidar muchos de los críticos, al limitar la hibridez a las obras específicas que analizan o a la tendencia que pretenden poner de relieve.

5.4. REACOMODACIÓN DE LA NOVELA POLICIACA

Como ya vengo indicando, parte crucial del debate en torno a la última novela ha girado, más antes que ahora, en el uso de subgéneros, estructuras de género, novelas de género –con absoluta preeminencia del policiaco– que se arrogaban cualidades de alta literatura. No obstante, su andadura ha sido larga puesto que, de una equivalencia del subgénero con la subliteratura, pasamos a su instrumentalización, a la apropiación de este y de los elementos que le son inherentes por parte de narradores totalmente ajenos a la

literatura de género con el fin de conseguir una novela crónica, es decir, con mayor narratividad. Otros van más allá y aprovechan su marcada estructura para introducir otros géneros o subgéneros, y crear una novela híbrida. Si en principio el subgénero coadyuvó a hacer una novela más accesible y atractiva para los lectores, los narradores pronto descubrieron las posibilidades que albergaba, y no solo lo han reinventado, se han servido de él para cuestionar la literatura frente a la subliteratura y ampliar los límites de la misma novela con otras aportaciones genéricas. Y destaco la novela policiaca por el papel[94] que desempeñó, en comparación con otros subgéneros, en el despegue de la llamada nueva narrativa a finales de los setenta y en la gestación de una tipología de híbrido narrativo, aquel que se sirve de una trama inicial como hilo conductor (habitualmente de un género o subgénero codificado como pueda ser el policiaco) para acoger otros géneros o subgéneros.

El posmodernismo español se inicia, de hecho, con una novela basada (entre otros componentes genéricos y estructurales) en una intriga de corte policial, la omnipresente *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza; sin embargo será Vázquez Montalbán con *Tatuaje* (1974) quien inaugure el género en España. La redacción de esta novela nace como respuesta al ambiente literario reinante en ese momento. Inmersa en el experimentalismo, la literatura con mayúsculas se señorea sobre el panorama literario como la única posible, la literatura por definición, y se caracteriza por su elitismo y sus alardes experimentales; la otra, de corte popular, es considerada subliteratura. Pero la situación había llegado al hartazgo de los discursos metaliterarios, de investigación lingüística, y a la añoranza de la vuelta de los planteamientos sociales y totalizadores, más receptivo también a discursos individualizados y de corto alcance, más amenos y divertidos, reconocibles a través de su propia experiencia personal: una literatura más «humanizada» en la que se produce una mimesis realista y que da al lector derecho al disfrute, al entretenimiento. En esta situación, Vázquez Montalbán se compromete a

[94] José María Izquierdo, en su artículo "El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual", aduce que se ha usado el "canon literario de la novela policial en la elaboración de algunas de las novelas de mayor importancia en el panorama novelístico español de los últimos veintisiete años." (Izquierdo, 2002).

escribir una novela de corte policial, de hecho, un subgénero –no se oculta lo irónico del caso–, una de esas subliteraturas que por sus propias características cuentan con una estructura narrativa rígida (investigador, algo que investigar, resolución del enigma), acción y narratividad, además de un modelo estético claramente codificado por el lector, cuya atención capta de inmediato. Y es que el posmodernismo reutiliza subgéneros como la novela policiaca, la novela rosa, la picaresca, el folletín, u otros géneros (historia, diario…), a veces una mezcla de todos ellos, y con su forma de abordarlos, ya sea desde la ironía, la parodia, ya desde el mestizaje de los mismos, acaba utilizándolos y cuestionándolos al mismo tiempo.

En relación con la novela policiaca habría que apuntar la ya dilatada tradición de este subgénero y sus metamorfosis a lo largo del tiempo. Según Rafael Conte (1984) es una invención certificada de Edgar Allan Poe: primero fue un juego intelectual, desde S.S. Van Dine hasta Aghata Christie, pero con la crisis del mundo contemporáneo, el *crack* de la bolsa y la subsecuente depresión de los años veinte, aparece lo que hoy conocemos como novela negra. La irrupción de Dashiell Hammett y Raymond Chandler en este panorama conmovió los cimientos del género, pues la tendencia mimética del realismo es matizada por una perspectiva irónica, mordaz incluso, y pone en evidencia el carácter de ficción de la obra, al tiempo que implica una mirada crítica sobre las lacras de la sociedad que refleja.

En las novelas policiacas clásicas de Conan Doyle, de Agatha Christie, de S.S. Van Dine, Edwin y Mona A. Radford, Dorothy L. Sayers, etc., el lector siempre sabe que va a leer la misma historia: el esquema argumental es un calco, con unos elementos fijos (crimen de autor desconocido, los sospechosos, el detective, la solución). La dificultad radica en hallar variaciones del esquema pues el argumento relatado debe seguir contando con interés para los lectores. Este tipo de novela posee, entonces, un «pattern» ya dado, de ahí que Baquero Goyanes concluya aduciendo que la novela policiaca, antes que una especie literaria, es, sobre todo, una estructura «tan nítida, fijada para siempre, que dudo exista ninguna otra modalidad literaria comparable a ella en tal aspecto» (Baquero Goyanes, 2001: 153). Gracias a estas características, su competencia estructural, el «nouveau roman» francés se acerca a la novela policiaca, y reutiliza elementos y aspectos

que le son propios, si bien las intenciones subyacentes son muy otras, con el objeto de eliminar la trama y el análisis psicológico tradicionales, y, en su lugar, ofrecer al lector el puro juego de estructuras, cuya eficacia reside en sí mismas. Poco importa en la novela policiaca del «nouveau roman» la resolución del misterio o de la investigación, a sus autores les interesa, sin embargo, por lo que tiene de investigación y pesquisa. Michel Butor declara al respecto:

> Es pues muy importante que la propia novela implique un secreto. Es preciso que el lector, al empezarla, no sepa de qué modo terminará. Es preciso que para mí se produzca un cambio, que al terminar sepa algo que no sabía, que no podía adivinar, que los demás no adivinarán sin haberla leído, lo cual encuentra una formulación especialmente clara en formas populares, como la novela policíaca. (Baquero Goyanes, 2001:150).

Butor aduce que no es casual que en tantas obras del «nouveau roman» presenten interrogatorios, pesquisas, crímenes, misterios, secretos, y, además de las razones transcritas, sugiere que con ello expresan su repudio al compromiso y a la novela comprometida, tan vigentes en Francia durante la posguerra.

Las peculiaridades de la novela policiaca también han atraído el interés de intelectuales como Roger Caillois, Borges, Bioy Casares o Chesterton. Los últimos han demostrado que se puede hacer buena y verdadera literatura en lo policiaco, y al equiparar esta novela con los problemas de ajedrez y los jeroglíficos (el tablero siempre es el mismo, varían los movimientos de las piezas), nos encontramos con el libro visto como juego y al Borges de los laberintos, de las bibliotecas circulares infinitas, del libro capaz de engendrar mundos nuevos: uno de los referentes culturales más potentes de las últimas décadas.

Al igual que los escritores del «nouveau roman» son capaces de ver las posibilidades estructurales que les brinda la novela policiaca (y podemos ampliarlo a la inquisición, pesquisa, a la vigilancia, sea del celoso, del traidor, del criminal al acecho de su presa, del policía, del asesino, sea la develación de un misterio o realidad oculta) para contravenir lo novelesco y hacer del «nouveau roman» un «antiroman» o una antinovela donde, al igual que en la pintura no figurativa, se niegue toda representación, los

posmodernistas se valdrán de ella en una dirección bien contraria, como una estructura altamente codificada, cuya narratividad es muy atractiva para el lector y cuya ficcionalidad o mímesis realista pueden ponerse en entredicho con facilidad. Algo que por medio de la ironía hacen Dashiell Hammett[95], Raymond Chandler o Georges Simenon, autores perfectamente conocidos en España cuando se publica *Tatuaje*.

Conte reprocha a la novela negra española su falta de originalidad[96], considera, además, que los escritores de esta modalidad descreen del género que utilizan, y ahí la clave fundamental de su crítica. No caen en esa trampa de la convención interior[97], nos dice, necesitan siempre justificar mediante otros datos –la cultura, la política, el humor– unas obras de las que en profundidad descreen. Conte, con tales comentarios, establece en realidad la diferencia entre la reutilización que de este subgénero hacen escritores como Eduardo Mendoza o Manuel Vázquez Montalbán, quienes en último extremo rompen con las convenciones del mismo e incluso niegan escribir este tipo de novela, y aquellos como Juan Madrid que las respetan, y por ende, sí creen en este subgénero.

La cuestión no se centra en que, como argumenta Conte, crean o dejen de creer en este subgénero, ya que la novela policiaca iniciada en los últimos años de los 70 en España no pretende serlo en el sentido tradicional, ni siquiera en el que le otorgaran sus precursores americanos. La novela policiaca, en el seno de la estética del posmodernismo coadyuva, en primer lugar, al ofrecimiento de un esquema narrativo atractivo, para pasar de ello a otros componentes. Por ejemplo, *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza se enmarca habitualmente en el subgénero policial pero son evidentes sus vinculaciones con la novela de carácter histórico, sin olvidar el pastiche o collage, o la

[95] La narrativa de otro de los fundadores del género, D. Hammett, se ciñó al conductivismo tan apreciado por el "nouveau roman" francés y sus objetivismos.

[96] «La moda en España ha llegado demasiado tarde y demasiado impregnada de oportunismo mercantil. Los libros de Hammett y Chandler ya habían sido vertidos al castellano ha luengos lustros, desde aquella célebre colección de *GP Policíaca* hasta las ediciones en piel de Aguilar, llegando hasta el libro de bolsillo de Alianza en los finales de los sesenta. Ross Mac Donald aparecía en la argentina *El séptimo círculo*. Patricia Highsmith en Carroggio y Noguer, y Hadley Chase y Peter Cheyney con su inefable Lemmy Caution estaban ya en poder de todos los aficionados.» (Conte, 1984).

[97] No hay que olvidar, sin embargo, que a este género le falta siempre algo, un último dato final para acceder al nivel del arte. El propio Raymond Chandler, que traspasó la frontera, lo explica en una de sus cartas: la novela policial necesita un truco artificial, una convención infranqueable, para seguir adelante.

hibridez sin más, al incluirse otros géneros (como el artículo periodístico), además contraviene la propia novela de corte policial por medio del humor y la ironía y la tendencia a ver la narración como metanarración. Posteriormente Mendoza combinará picaresca con novela policiaca en tres de sus libros: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). En *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina juega con el género de la novela negra de la que toma la estética del jazz y el cine negro americano para construir un *thriller* donde lo más importante (al margen del propio juego intertextual) es la historia o historias de amor. La instrumentalización no se limita a la novela policiaca, como ya he dicho se da en todos los subgéneros, pues su finalidad última es sustentar la trama o las tramas, y así en *El jinete Polaco* el mismo autor se sirve de una historia de amor entre los protagonistas para recuperar o desvelar el pasado, unas veces desconocido, otras olvidado: los misterios. Las voces permiten esclarecer la verdad entre comillas: la verdad que se consigue al combinar dos o más perspectivas. En *Carlota Fainberg* nos enfrenta a una mímesis realista que será puesta en entredicho al indagar el profesor de literatura la verdad y encontrarse con una historia de fantasmas; lo mismo ocurre en *Nada del otro mundo*: un escritor en ciernes huye de una especie de muertos vivientes. *Plenilunio* se aproxima a la novela policiaca, pues el investigador es realmente un policía, existe un asesino y una dilucidación del caso pero, aun siendo mayor la mímesis realista que en otras de sus obras, somos conscientes de que los «añadidos» –la relación amorosa, la búsqueda de identidad– se equiparan en relevancia a la trama policial. Sobresale también en esta novela el hecho de que desde el principio conocemos el misterio, al asesino, y por ello, según Conte, este autor contraviene las reglas del género en un ejercicio de metaficción bien disimulado que, por otra parte, equivale al uso de los géneros en *La hija del caníbal*, de Rosa Montero, donde maneja un modelo narrativo empleado ya en *Te trataré como a una reina* (1983), el modelo posmoderno literario del distanciamiento irónico con respecto a la mímesis realista y, a la vez, con respecto a los géneros literarios que reutiliza de forma expresa y sin ocultación. La función que cumplió la estética amorosa del bolero en *Te trataré como a una reina* será aquí desarrollada por medio de la intriga policiaca, que hace de hilo

conductor a una novela de carácter identitario. La investigación paralela de Juan Manuel de Prada en *La vida invisible* en torno a la extraña desaparición de la *pin-up* Fanny Riffel y la de Elena en Madrid, junto con un estudio o ensayo seudopsicológico del origen de la locura y de la culpa. Los Carvalhos de Vázquez Montalbán nos presentan una trama totalmente policiaca a través de un narrador, un investigador privado metaliterario que cuestiona la literatura quemando libros.

Los ejemplos al respecto abundan, pero deseo incidir nuevamente en que las deficiencias que Conte achaca a la novela policiaca española no son tales. Es asunto va por otro lado. Esta litereatura se halla inmersa –como ya dije– en una nueva estética más plural, y en la que las convenciones internas de la narración son vistas con mayor amplitud de miras y dinamismo. No en vano, los abanderados de la novela negra en España, además de conocer el género policiaco cultivado en otros lugares y el interés suscitado por este entre ciertos escritores sudamericanos, saben del «nouveau roman» francés y del uso metaliterario que de este subgénero hacen. Discrepo, en consecuencia, de la opinión de Conte cuando enfatiza que los escritores de las novelas negras españolas con mayores pretensiones (es decir, conseguir tanto un mayor interés del público y recuperar el placer de contar, como obviamente, una vez perdida la inocencia y conscientes de la inutilidad de un objetivismo trasnochado, cuestionar las convenciones que las sostienen y profundizar en la realidad introduciendo nuevos aspectos de esta) no creen en este tipo de novela. Conte considera verosímiles[98] tan solo aquellas novelas negras observantes en rigor el canon que, según él, se les impone: la novela policial necesita un truco artificial, una convención infranqueable para seguir adelante, no tiene más pretensiones que las de divertir, intrigar, hacerte temblar mientras dura la lectura, nos dice. Entiendo que, de ser así, Cervantes descreía de las novelas de caballerías, como así era, pues empleó sus mismas convenciones parodiadas para acabar con ellas, y entiendo igualmente que los escritores modernos de

[98] Juan Madrid y Andreu Martín son dos escritores que, según Conte, sí creen en la convención en que se sustenta el género policial, se alejan de toda posible adherencia o impureza, aunque se trate de las literarias. Aunque el mismo Conte no pueda evitar señalar que estos escritores dentro de la perfección en la novela policiaca son los más limitados y los que menos nos harán pensar. Con lo que en parte refuerza mi postura. Y, en parte, el respeto a las convenciones posibilita que sus novelas recuperen el modelo policíaco pero sin superarlo; es por tanto un «hurto», pero no un hurto selectivo –como explicitaba Mockus–, pues al colocarlo en un nuevo contexto debería poder decir algo que no dijo en su momento.

novela negra descreen también de esta y de cualquier otro género, vistos en el sentido tradicional del término, pues en la novela actual es insoslayable el cuestionamiento de todo componente genérico, e incluso de los límites entre ellos, como ejemplo sirva el híbrido.

Tras esbozar la importancia de la novela policiaca en la narrativa posmodernista y la inauguración de esta en España, hay que señalar que no toda novela policiaca escrita en este país es posmoderna. No lo son, de hecho, aquellas que no subvierten sus convenciones y que no han superado el baremo de subgéneros**;** probablemente tampoco lo pretenden, sin que importe la etiqueta de subliteratura que se les adjudica. Lo importante para nuestra investigación es que en algunos híbridos son adoptados como tales, pero también para cumplir otra función. Como expresa José María Izquierdo:

> Los autores[99]que he ido citando a lo largo de este artículo han escrito algunas de sus historias tomando como referente un subgénero literario que utilizan para estructurar sus narraciones y captar la atención de sus lectores. [...], lo harán de esta forma porque la propia estructura de la novela policíaca de serie negra conlleva una investigación, una búsqueda, que incluirá elementos reconocibles de las sociedades modernas occidentales y de sus culturas urbanas: verosimilitud realista, crítica social, ambiente urbano, culto de la violencia, sexo explícito y presencia de sociolectos urbanos. [...], la novela policial es un subgénero muy codificado que favorece su deconstrucción, facilita el proceso de distanciamiento fundamentado en la ironía, anula el efecto mimético de toda literatura de corte realista y simplifica el juego lingüístico metaliterario que caracteriza a la última literatura actual fomentando la complicidad con el lector de nuestro tiempo. (Izquierdo, 2002).

[99] José María Izquierdo estima que a partir de *Tatuaje* (1974) de Manuel Vázquez Montalbán, y sobre todo desde los años finales de la década de los años setenta, se multiplican los títulos de novelas policiacas. En 1979 publica Andreu Martín (1949) su *Aprende y calla* y *El señor Capone no está en casa* y en 1980 le seguirán *A la vejez navajazos* y *Prótesis*, novela llevada al cine con el título *Fanny pelo paja* (Vicente Aranda,1989) convirtiéndose en una de las «películas de culto» de la época. De 1979 es también la novela de Jorge Martínez Reverte (1948), *Demasiado para Gálvez,* y a partir de esas fechas aparecen obras directamente adscritas a este género, como las de Juan Madrid (1947), *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) o *Nada que hacer* (1984) y la larga serie de novelas del ciclo del detective Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán (1939). Y de intriga de corte policial califica las novelas de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *El misterio de la cripta embrujada* (1979); las de Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989); *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán, *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero o la más reciente, *Las esquinas del aire,* (2000) de Juan Manuel de Prada.

Por otra parte, cumple advertir que tanto los críticos que adscriben muchas de las novelas mencionadas al género policiaco, entendido desde la definición más tradicional y cerrada (Conte), o aquellos –con los que coincido– que ven en este subgénero y otros un uso estructural (Izquierdo o Bértolo Cadenas[100]), como aquellos que, al ramificar por temas la nueva narrativa de las tres últimas décadas, la incluyen en un apartado tan amplio como la novela social (Vance R. Holloway[101], Sanz Villanueva[102], José F. Colmeiro[103]), o en la novela de intriga y de aventuras (María Dolores Asís Garrote[104]), de intriga (Darío Villanueva), novela negra (Javier Memba)[105], no pueden eludir la relevancia de la novela

[100] Bértolo identifica elementos de la novela policiaca en *La verdad sobre el caso Savolta* o en *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza; en *Visión del ahogado* o *Papel mojado* de Juan José Millás; en *El bandido doblemente armado* y *Queda la noche* de Soledad Puértolas; en *Belver Yin* de Jesús Ferrero; en *Luna de lobos* de Julio Llamazares; en *La noche en casa* de José María Guelbenzu o en *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina.

[101] Vance R. Holloway anexa el apartado dedicado a la novela policiaca al de novela social porque, en su opinión, la primera «aporta un trasfondo de observaciones sobre diversas capas de la sociedad y una temática de rectificación que también pone en tela de juicio el orden social». (Holloway, 1999: 179) Incluye a su vez, como testimonio de la relevancia de la novela policiaca, una lista de novelas policiacas publicadas en 1979: Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y una secuela de esta, *El laberinto de las aceitunas*, publicada en 1982; Lourdes Ortiz, *Picadura mortal* (1979); Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del Sur*, ganadora del premio Planeta en 1979, y que introduce la serie de Carvalho; también alude a otras de sus obras por ser al escritor que más se asocia con la novela policiaca: *Tatuaje*(1974), obra inicial de este tipo de narrativa; *Asesinato en el comité central* (1981) y *El laberinto griego* (1991). Cita igualmente *Cándida, otra vez*, una de las novelas de Marina Mayoral, autora que estudia dentro de las tendencias posmodernistas al igual que estudiará *El desorden de tu nombre* de Millás.

[102] Opina que «ha sido uno de los caminos de la novela de transición para hablar de la realidad». (Sanz Villanueva, 1985: 7).

[103] Otorga una importancia vital a este subgénero, pues en «Posmodernismo, posfranquismo y novela policiaca», aduce que la novela policiaca se plantea como alternativa tanto al realismo social cuanto al experimentalismo anterior.

[104]María Dolores Asís Garrote, en *Última hora de la novela en España,* bajo el título de novela de intriga y de aventuras incluye títulos como *El Correo de Estambul* (1980) de Alfonso Grosso que, por otra parte, coincide en su publicación con artículos aparecidos en *Le Monde* del estilo *Viva la aventura*; *El aire de un crimen* de Juan Benet (escritor experimental que se deja tentar por el fenómeno), finalista del Planeta; gran parte de la producción de Vázquez Montalbán: *Asesinato en el Comité Central* (1981), *La rosa de Alejandría* (1984), y *la más importante, Los mares del Sur (1979).* En 1975 se publica *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, y más tendentes a la parodia y a la crítica social serán: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La ciudad de los prodigios* (1985). Asis Garrote añade también la novela de Gonzalo Suárez, *La reina Roja* (1981), la de Fernando Sabater, *Caronte aguarda* (1981), y como de aventuras señala *En busca del unicornio* de Juan Eslava (1987).

[105] Javier Memba, en «Panorámica de la segunda industria editorial más grande del mundo (I)», añade a la lista gran cantidad de títulos debido al *boom* de novelas negras que se produce a mediados de los 70 y a su principal impulsor, Vázquez Montalbán, con la serie de Carvalho, iniciada en 1972 con *Yo maté a Kennedy*. Después le seguirán las novelas de Andreu Martín: *Aprende y calla* (1979), *A la vejez navajazos* (1980), *Memento de difuntos* (1985), *Cuidados intensivos'* (1990); Juan Madrid: *Las apariencias no engañan* (1982), *Nada que hacer* (1984), *Días contados* (1995); Eduardo Mendoza: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975),

policiaca, la consideren como subgénero estricto, tendencia o estructura para otros componentes del relato: un fenómeno que ha adquirido protagonismo desde la década de los setenta, se ha incrementado con los ochenta y sigue cultivándose en los noventa. Sea producto del mercado y de la acción de la mercadotecnia, de la buena acogida de los lectores, de una mayor narratividad a la que la novela policiaca coadyuva. Sea por estas y otras muchas de las razones aducidas, el hecho innegable es que en numerosas novelas del período señalado nos encontramos con una trama de corte policiaco.

Hay que destacar, asimismo, que la mayor parte de novelas policiacas barajadas por los críticos antedichos no corresponden a escritores de novela negra o policiaca, sino a narradores como Muñoz Molina, Millás, Montalbán, Eduardo Mendoza, Rosa Montero, Soledad Puértolas..., que escriben alguna novela de corte policial o les hace de mero andamiaje, pero, en general, como diría Conte, «no creen en el género» y está positivamente en lo cierto, ya que estos narradores posmodernistas eligen para algunas de sus obras una estructura codificada que, junto a los componentes que le son propios (acción, misterio, narratividad e interconexiones con la sociedad y el hombre), les permite, bien discurrir por la propia intriga mostrando la cultura urbana, la violencia, el sexo, la sociedad, el poder, bien abordar la inclusión de otros géneros y/o subgéneros, caso este último de la novela híbrida.

El misterio de la cripta embrujada (1978), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La ciudad de los prodigios (*1986). *Prótesis*, novela de Andreu Martín, publicada en 1980, fue considerada como obra maestra de aquellos años. González Ledesma ganó el Premio Planeta en 1984 con *Crónica sentimental en rojo;* Julián Ibáñez publica *La triple dama*, y la serie del contable Noboa iniciada en 1981 con *Mi nombre es Novoa*. Entre estos primeros cultivadores del género negro español, cabe apuntar igualmente a Jorge Martínez Reverte, *Demasiado para Gálvez* (1979); Raúl Guerra Garrido, *La sueca desnuda* (1979); Pedro Casals, *El intermediario* (1983); Carlos Pérez Merinero, *Días de guardar* (1981) y Jaume Ribera, quien, además de títulos como *El asesinato de Peter Pan* (1980), ha escrito en colaboración con Martín relatos policiales para niños. En el Diccionario de la literatura española e hispanoamericana, José Valles Calatrava se refiere a una segunda generación de escritores adscritos al género negro español integrada por Jaime Blasco, *No hay relax para los muertos* (1986); José Luis Muñoz, *El cadáver bajo el jardín* (1987); Jordi Serra y Fabra, *Doble imagen* (1986); Mariano Sánchez, *Carne fresca* (1988), y Manuel Quino Grané, *Estilo indirecto* (1988). En épocas más recientes, el interés que ha despertado entre sus lectores la serie de Petra Delicado, de Alicia Giménez Barlett, coloca a esta autora a la cabeza de los últimos ejemplos del relato negro español., sin olvidar el éxito de hace un par de temporadas de *Amanecer con hormigas en la boca*, de Miguel Barroso, llevada al cine recientemente.

Las novelas que en gran parte cita Javier Memba son novelas policiacas en el sentido tradicional, aunque también puedan serlo de corte «chandleriano»; es decir, sometiéndose al dictado más estricto del género policíaco: prima la intriga o investigación y se cumple de forma adecuada la mímesis realista, aun cuando se hagan ciertos guiños al lector. Como ya anticipé no todas las novelas negras, de investigación, intriga y misterio son posmodernistas. Solo lo serán, de hecho, aquellas que subviertan sus propias convenciones, ya sea dentro del mismo subgénero, ya instrumentalizando su estructura al servicio de otros componentes del relato. Por tanto, entran dentro del posmodernismo las novelas que reacomodan los subgéneros de aventuras, de intriga, el policíaco, rosa, folletín, en una revisitación nada ingenua, aprovechando su estructura para cuestionarlas y cargarlas con otros componentes y otras funciones o finalidades.

La crítica, con sus advertencias sobre la «estructura policíaca» y «mezcla de géneros» (Bértolo Cadenas, 2004), sobre que la variedad de la narrativa española al filo del milenio «tiene algo de espejismo porque la limita el auge arrasador de un puñado de subgéneros» y «la preponderancia de un número limitado de esquemas narrativos que se cuentan con los dedos de la mano.» (Sanz Villanueva, 1996), «No exagerando, podría decirse que la más común justificación de la novela tipo –con aspiración de *best seller*– es un argumento policiaco» (Verdú, 2001), o ese «los mejores escritores citados […] no se creen el género que utilizan» (Conte, 1984), da, eso sí, testimonio de la trascendencia del fenómeno, pero en estos planteamientos, tan cercanos en su reduccionismo, resulta innegable una apreciación negativa, no ya de toda la nueva novela, de la novela de género. Y, mediatizados por una valoración negativa (pues en su consideración, la novela debería ser otra cosa), yerran en sus conclusiones críticas y se hacen eco, en verdad, de perjuicios personales más que del estado real de la novela.

Si bien no comulgo con las conclusiones a las que llegan los críticos antedichos sobre el estado de la narrativa en las fechas señaladas, ese palmario malestar del que se hacen voceros es, en mi opinión, la clave para entender los derroteros por los que discurre la novela, pues sus objeciones no son sino indicio, síntoma de la novedad de las mismas propuestas y donde radica, de hecho, la dificultad para clasificarlas, pues no se dejan

reducir a definiciones pretéritas. En la narrativa que surge en 1975 se observa, de hecho, no el arrase de un «puñado de… » (con la carga peyorativa que conlleva), más bien, diría yo, la reutilización de subgéneros clásicos como los llaman algunos, y digo clásicos o tradicionales porque ya existían, y empleo la palabra reutilización dado que la aplicación que hacen de los mismos sí es novedosa y propia de la estética posmodernista.

Por mi parte, remitiéndome a las respuestas que dio Vázquez Montalbán a José Fernández Colmeiro en «Desde el balneario» (1988) sobre la novela negra española, sostengo que la nueva narrativa ha transformado las estructuras de género en algo diferente y esta variedad no se puede conceptualizar en los mismos términos, aunque siga sirviendo de esquema estructural; por otra parte, en lo que a la limitación de esquemas narrativos respecta, considero que se produce una reapropiación de los de subgénero, y los mutantes, en el primer caso, y los híbridos que observamos como resultante de la mezcla de distintos géneros o subgéneros me impiden adoptar una postura tan simplista.

Vázquez Montalbán, uno de los protagonistas de este giro literario, hace una clasificación del género policiaco que resulta esclarecedora y que coincide, a mi parecer, con el tratamiento que se debe aplicar a otras novelas de género (me sirve como paradigma –salvadas las distancias– del proceso que siguen otros subgéneros: novela rosa, fantástica, picaresca, folletín, histórica…) explotadas por nuestros narradores. Parte de la consideración de que, por su génesis y también la maleza que hay en sus productos, el género llamado policiaco es subliteratura. Evidentemente se refiere a la novela policiaca que tuvo su esplendor en España en los años cuarenta y cincuenta en las ediciones Bruguera, a las novelas de a duro, añade. En la actualidad se sigue publicando género policiaco de este tipo, sin las apreciaciones peyorativas susodichas en alguno de ellos, pues ciertos narradores, algunos tan interesantes como Juan Madrid y Andreu Martín, pretenden hacer novela negra a la española respetando las convenciones del género. Andreu Martín es muy fiel al mismo, rechaza cualquier variedad que no pueda ser considerada novela negra, y respeta el género hasta sus últimas consecuencias. Son los «profesionales» del género.

Este primer grupo reproduce con exactitud la valoración negativa general, pertinente o no, que hace Bértolo del uso de estructuras narrativas de género al servicio de

otros componentes, pero se ha de admitir que dicho grupo ni de lejos es el más relevante, ni el más representativo, ni el promotor del cambio que se da en la narrativa a finales de los setenta, ni el que mayores ventas obtiene. Bértolo incurre en el error de confundir a este grupo de narradores, profesionales de la novela negra o de otros subgéneros, con escritores como Vázquez Montalbán o el grupúsculo de narradores que incluiremos en el tercer grupo, aquellos que se aprovechan de la estructura de género o del subgénero para fines que nunca incluyen el escribir una novela de género, y el error del crítico lo imputaría a que, receloso de la normalización entre la novela y el lector, se deja condicionar en exceso por una visión mercantilista de la literatura cuya denuncia asume. A este pesimismo contribuye el conglomerado de falsas expectativas que se crea tras el fallecimiento de Franco, el fin de la censura y la libertad de opinión de la etapa de la transición política, sobre un «resurgimiento literario a cargo de los textos que los mecanismos de control de la dictadura habían impedido publicar» (Sanz Villanueva, 2003: 252). Es decir, alta literatura, con claras implicaciones políticas y acorde con el presente histórico, frente a lo que, de hecho, testimonian: el uso paródico o estructural de una serie de subgéneros que, en la mentalidad crítica del momento, son cuando menos subliteratura: ese no era un resurgimiento que esperaban algunos ni que pudieran apreciar.

Vázquez Montalbán, por su parte, rechaza pertenecer a este círculo de «profesionales» afirmando que no escribe novelas policiacas, que jamás ha escrito con la voluntad de hacer subgénero ni de hacer subliteratura:

> Lo que más me interesa es lo que ya empieza a no ser género siendo aún reconocible como novela negra, es decir, me interesa el género como punto de partida y su violación, la posibilidad de poder violar el género como referente. (Fernández Colmeiro, 1988).

Y así, estableciendo directamente tres divisiones, se adscribe y lo adscribimos en el segundo de los grupos, pues burla las convenciones del género y nos plantea una «mutación» de la novela policiaca a lo Chandler, Chester Himes y Dashiell Hammet: todos ellos hacen literatura sobre un fondo cualitativo paraliterario de dicho género que, desde

sus orígenes, ha seguido un largo camino con sus subsiguientes metamorfosis[106]. A su vez, aduce que en la novela negra el razonamiento deductivo cada vez tiene menos función, es una herencia de la novela-enigma y de la novela policiaca; en contraposición:

> Cada vez tiene más importancia, en lo mejor del género, precisamente el dejar de ser género, el burlar la fórmula, utilizando unos referentes para que no se desoriente el lector para luego, dentro de esa estructura, hacer muchos virajes, a veces tiene mucha más importancia un proceso de hallazgos psicológicos que el inductor. (Fernández Colmeiro, 1988).

Con estas últimas valoraciones entraríamos en el tercero de los grupos, autores –la gran mayoría de los posmodernistas españoles cabe en esta categoría– que «para conseguir unas pautas de novela-crónica y de discurso realista se han acercado y han utilizado elementos de la novela negra, y eso impregna a autores muy diversos y muy difícilmente clasificables.» (Fernández Colmeiro, 1988). Está clara la inexistencia de demarcaciones estrictas, especialmente entre el segundo y tercer grupos, pero Vázquez Montalbán reconoce, de hecho, que él y otros autores se acercan «mucho más a la frontera del género, se ve mucho más parentesco quizá con un propósito instrumentalizador del género.» (Fernández Colmeiro, 1988): les interesa lo que ya empieza a no ser género siendo aun reconocible como novela negra y pone el ejemplo de Le Carré, Graham Greene, Sciascia, Heinis, en los que el referente de género sirve para hacer otras cosas, como lo que llama novela histórica actual[107]. Argumenta que existe un panorama general paraliterario basado en crear una literatura de abastecimiento, de literatura de masas, que de pronto genera unas variantes, unos mutantes, que se corresponden generalmente con lo literario y, además, una relación de trasvase de elementos que ha descubierto la novela policiaca, elementos técnicos e incluso literarios y lingüísticos de los que se apropia la literatura en general, en otras de sus manifestaciones.

[106] Por ejemplo, nos explica: «de la novela de caballería sale el Quijote, o de un tipo de novela de costumbres, burlona y muy retórica, que tiene su origen ya en el Renacimiento, surge la novela inglesa del XVIII.» (Fernández Colmeiro, 1988).

[107] Le Carré o Graham Greene, o la novela política de Sciascia. Añade que en ellas hay un referente de la novela negra, que en el caso de Sciascia le sirve para hacer la mejor novela política que se hace hoy en Europa; en el caso de Le Carré la mejor novela de investigación histórica.

Esta pulsión, o compulsión en algunos novelistas, por rescatar la posibilidad del discurso realista se puede explicar, en parte, por las claves internas de la evolución de la novela española. De la crisis del realismo social, a comienzo de los sesenta, pasamos a una:

> literatura ensimismada que desprecia el argumento, el tema, los personajes, que desencadena la masa verbal y lo importante de la novela pasa a ser el experimento lingüístico; incluso alguna novela es aideológica, apolítica, ahistórica. Eso se convierte casi en una pesadilla estética y hay una reacción en busca de una literatura que cuente cosas, que necesita de argumento, trama, intriga, y eso lo resuelve mejor una novela de estructura policiaca[108]. (Fernández Colmeiro, 1988).

La renovación o recuperación de la novela realista, deduce Vázquez Montalbán, está emparentada con la aparición de esa novela policiaca o seudopoliciaca, porque esta coadyuva a la recuperación de una literatura de argumento que, a un mismo tiempo, hace posible y verosímil un discurso realista después de la quiebra de todos los realismos. Además resuelve otros problemas como el de la distancia crítica con la realidad, «el del *voyeur*, el de quién ve eso, con la distancia de un merodeador, el tipo sociológicamente fronterizo, psicológicamente atípico». (Fernández Colmeiro, 1988).

En las mismas coordenadas se pueden interpretar los comentarios de Antonio Muñoz Molina en su artículo «La edad de las novelas», donde afirma:

> En la mayor parte de las novelas más celebradas que se fueron publicando a lo largo de los años ochenta, el efecto o la voluntad de lejanía son tan evidentes, y tan repetidos, como la presencia de rasgos o procedimientos narrativos tomados de los géneros de la cultura popular, literaria o cinematográfica: también el género es una estrategia de alejamiento, un tamizar la observación de lo real a través de modelos narrativos muy codificados, llenos de resonancias hasta cierto punto exóticas. *El caso Savolta, El misterio de la cripta embrujada,* son, empezando por sus mismos títulos, juegos de referencias y *collages* de las estrategias y hasta el lenguaje de la novela popular, del folletín, del misterio policiaco, de la crónica de sucesos. La actitud que gobierna su estilo es la antítesis del siempre confusamente llamado experimentalismo, o de la roma seriedad ideológica: en este caso, el escritor quiere llegar a una expresión y a una forma que no hayan existido antes nunca; lo que hace Mendoza es, por el

[108] Vázquez Montalbán cita como ejemplo a Marsé: sus novelas siempre se basan en una investigación, hacia adelante o hacia atrás, con o sin policía, ligada a la memoria o a un hecho criminal, en un intento por recuperar una literatura con argumento que posibilite una recuperación del discurso realista.

> contrario, lo que ya existía, lo que estaba petrificado, codificado hasta más allá de la caricatura, y violentarlo en busca de un efecto nuevo, en el que también hay, junto a la ruptura, y lo mismo que en el arte pop, una recuperación de ciertas emociones deparadas por los viejos modelos, la emoción primitiva o elemental de los cuentos, de los golpes de efecto de las novelas por entregas. No es una poética muy distinta en el fondo de la de Manuel Puig, con su manipulación del mundo del melodrama popular y su complacencia a la vez irónica y entregada en sus excesos, ni de la que emprendió Manuel Vázquez Montalbán en las novelas de Carvalho. La invasión de las formas de la subcultura popular, su sarcasmo desgarrado, se convirtió en hermoso descaro en una novela tan magistral como *El beso de la mujer araña,* y en saludable desfachatez, aunque con un grado bastante inferior de encarnadura humana, en *El misterio de la cripta embrujada.* Como en la pintura después del callejón sin salida de la ortodoxia abstracta, en la novela brotaba la irreverencia frívola y liberadora del pop. (Muñoz Molina, 2001:11).

Vila-Matas comenta en *Perder Teorías*[109] que paulatinamente le fue perdiendo el respeto a la trama y, confirmado en su opinión tras las declaraciones[110] de Liz Themerson a

[109] Como ejemplo de la ambigüedad del mundo de citas, inventadas o no, que despliega Vila-Matas en sus libros y artículos, vemos que la cita que en *Perder Teorías* atribuye a Liz Themerson, aparece atribuida en la «La vida instrucciones de uso» a Kurt Vonnegut. La cita es exactamente la misma, comienza: «Me moría de risa el día en que le escuché a Kurt Vonnegut decir que las tramas en realidad eran sólo unas cuantas …» Tal flagrante error de atribución, que evidentemente no lo es, supone un giño al lector, pero más importante aún, una forma de entender la cita, que no es desde el punto de vista académico, sino bajo el parasol abarcador de la novela lúdica: se apropia de una herramienta propia del ensayo o de los estudios académicos que le abre un mundo de posibilidades, un mundo de interrelaciones, pero sin necesariamente respetar las convenciones que toda cita implica, porque la veracidad en este caso no forma parte del pacto de ficción: está escribiendo novela. Para rizar un poco más el rizo, la misma Liz Themerson, y siguiéndole el juego al autor del libro, dice en el prefacio de *Perder Teorías* que es citada en la edición española de *Perder Teorías*. «Citada –todo sea dicho– de modo curioso. Y alevoso. Porque si acudimos a la versión francesa del libro vernos, quizá con cierta sorpresa, que mis brillantes frases –sacadas de supuestas declaraciones mías a *The Paris Reviw* son atribuidas a Vilém Vok». (Vila-Matas, 2010: IX-X), y esas declaraciones no son ni de Vok ni mías, sino de Saul Bellow. No se queda ahí, en este malabarismo de referencias y equívocos o complicidades con el lector atento, más adelante afirma que «El doble de Vila-Matas se dedica a fechorías como adjudicarme unas frases de Below y a establecer cinco elementos («irrenunciables, imprescindibles») que deben estar en toda novela futura que quiera sentirse perteneciente a este siglo.» (Vila-Matas, 2010: XII), Cuando, en realidad, el narrador-protagonista le adjudica la cita que antes atribuyera a Kurt Vonnegut y no otra, como comprobaremos al leer el texto.

[110] «Las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia, bastaba con incorporar –casi al azar– una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo y de esta forma disponer de más tiempo para la forja de lo que realmente habría de importarnos: el estilo. ¿Y cuáles eran esas tramas? Vonnegut se las sabía de memoria, tenía una lista muy perecquiana: «Alguien se mete en un lío y luego se sale de él; alguien pierde algo y lo recupera; alguien es víctima de una injusticia y se venga; el caso conmovedor de Cenicienta; alguien empieza a ir cuesta abajo y así continúa; dos se enamoran, y mucha otra gente se entromete; una persona virtuosa es acusada falsamente de haber pecado o de haber cometido un

The Paris Review, decidió no darle importancia «bastaba con incorporar –casi al azar– una cualquiera de ellas al libro que estuviéramos escribiendo… » (Vila-Matas, 2010: 44), pues son mero pretexto para disponer de más tiempo para forjar el estilo, no obstante, confirma que con el tiempo «la trama que más frecuentaría sería la que Liz Themerson nombró en último lugar: «Alguien inicia una investigación para conocer la verdad de un asunto. Bolaño, Auster, Piglia, entre otros, situaron en la misma época al personaje del detective en el centro de sus novelas literarias.» (Vila-Matas, 2010: 45).

También, Santos Sanz Villanueva, pese a sus objeciones hacia la novela policiaca (ya que adolece de intereses comerciales y editoriales cuyo objetivo es aumentar el mercado), reconoce que una de las ramas específicas de la narrativa que cuenta historias es la novela policiaca. «El rescate para un público culto y con caracteres de prestigio literario de este subgénero constituye uno de los rasgos externos más notables de toda la literatura posfranquista». (Sanz Villanueva, 2003: 257-58). Y, al igual que Manuel Vázquez Montalbán, distingue entre las novelas que con mayor propiedad encajan dentro de esta etiqueta –respetan las convenciones del género– y «libros que utilizan el recurso al suspense, la intriga o la investigación como componente destacado del relato.» (Sanz Villanueva, 2003:257-58). *La verdad sobre el caso Savolta* sirvió de adalid de esta nueva tendencia, pero:

> Son muchas más las obras que plantean un tema por medio de la investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga, hasta convertirse este procedimiento en una especie de característica de época […]. En principio, estos libros responden al esquema general de la novela de intriga, pero este es sólo un pretexto para lograr un relato capaz de atraer y mantener la atención del lector […]. Las historias nutren la intriga sin que esta sea, en último extremo, sustancial. (Sanz Villanueva, 2003: 257-58).

La misma función, en su opinión, van a cumplir otros subgéneros como el relato culturalista o el histórico.

---

crimen; una persona se enfrenta a un desafío con valentía, y tiene éxito o fracasa; alguien inicia una investigación para conocer la verdad de un asunto...»(Vila-Matas, 2010: 44-45).

Vibeke Grubbe, en su artículo «Trifurcación temática en la novela policiaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina», nos plantea la existencia de un nuevo paradigma dentro de la novela policiaca moderna, resultado de una evolución gradual en el seno de la misma que, como ya he señalado es ampliable a todo subgénero. Aduce que, en la estructura clásica del género, la tendencia dominante –tal como demostró Todorov en su famoso trabajo sobre la novela policiaca– es que tanto la novela policiaca negra como la llamada novela policiaca procesual, centren el interés sobre todo en el cómo de la investigación[111], y solo en segundo lugar en el qué del crimen.

> Esta estructura temática monolítica se rompe por primera vez, creo, en las novelas protagonizadas por Peter Wimsey, de Dorothy L. Sayers, sobre todo en las dos últimas, *Gaudy Night* (1935) y *Busman's Honeymoon* (1937) […]. Ahí la personalidad del detective y su proyecto amoroso cobran una importancia cuantitativa y cualitativa que desborda el marco de la investigación criminal, hasta tal punto que la temática existencial del detective llega a segregarse de la temática del crimen [...]. Bien mirado, lo que hace Sayers es aunar la novela policíaca con la novela de amor, empleando una estructura composicional paralelística, en la que los dos ejes temáticos se desarrollan lado a lado sin más relación entre sí que la concurrencia en un solo personaje del detective y del amante [...]. La bifurcación temática así iniciada entre un eje policíaco y otro existencial o vital cobra importancia a partir de los años 60 en que la novela policíaca empieza a emanciparse de su estatuto de literatura de consumo para ir ganando terreno como estructura narrativa «culta» (Grubbe, 1998).

Aun se da un paso más en la evolución: la que supone la trifurcación temática que, según Vibeke Grubbe, se produce en la serie de *Carvalho*, de Manuel Vázquez Montalbán, y que se convierte en rasgo recurrente de las novelas policiacas de dicho escritor. Aspecto que también señala José Colmeiro en su estudio sobre la novela policiaca española, en la que afirma que:

[111] «El interés por la historia de la investigación da lugar asimismo a un mayor interés por la figura del detective y el entorno que le rodea [...]. Sin embargo, tampoco esta elaboración cada vez más pormenorizada de la personalidad del detective llega, ni en la tradición clásica ni en la negra, a constituirse en un eje temático autónomo, pues la caracterización del detective suele ser fundamentalmente estática y sirve ante todo para dar más entidad narrativa al personaje. No crea una problemática dinámica propia, y la historia del detective sigue manteniéndose en un papel subordinado frente a la historia de la investigación, tanto cuantitativa como cualitativamente, si nos atenemos al volumen narrativo que ocupa y al interés que pretende suscitar en el lector». (Grubbe, 1998).

> El interés por la investigación policíaca queda frecuentemente subordinado al interés por el proceso de auto-introspección psicológica del investigador [i.e. Carvalho]; la encuesta policíaca sirve al investigador como excusa para la búsqueda de su propia identidad personal. (Colmeiro, 1994: 183).

Añade asimismo que Vázquez Montalbán también se vale regularmente del truco de presentar «situaciones y conflictos que sugieren falsamente el inicio del caso policíaco central que se va a resolver en la novela, los cuales posteriormente son abandonados o toman otra dirección totalmente distinta de la esperada.» (Colmeiro, 1994: 183).

Aunque la bifurcación, trifurcación temática que defiende Vibeke Grubbe establezca puntos de contacto con el planteamiento de Vázquez Montalbán sobre la apropiación por parte de la alta literatura de códigos y características de la novela policial y con el que coincido estas páginas, discrepo de la reducción que conlleva restringirse a la novela policiaca, cuando semejante instrumentalización abarca a otros subgéneros «populares», en una ruptura tan posmodernista de la aparente oposición excluyente literatura de masas/elite. Más errado aun advierto hablar de bifurcación o trifurcación temática, si bien esto obliga a aclarar primero a qué se refiere Grubbe cuando habla de «tema». Este término sugiere, en realidad, líneas semejantes a las ya planteadas por Milán Kundera en *El arte de la novela* y que se corresponden a distintos géneros o subgéneros, o por lo menos eso se extrae de los comentarios de Grubbe sobre que en *Plenilunio* se aúna la novela policiaca con la novela de amor, por medio de una estructura composicional paralelística, que se vinculan exclusivamente por la coincidencia del detective y amante en un solo personaje, si bien no insiste, aparentemente, en la necesidad de equivalencia entre estas líneas o temas como el escritor mencionado. No es acertado, por ello, plantear una bifurcación o trifurcación, pues lo importante en sí es la confluencia de distintos géneros o subgéneros en una misma novela, poco relevante para el análisis, incluso para establecer una teoría de carácter más general, parece el número de estos que interviene en la mezcla: la novedad reside, en este caso, en la alternancia de géneros y subgéneros, y en la presencia de un subgénero como sustentador y motor inicial de la trama para después centrarse en

otra diferente o abandonarla incluso: un referente para que el lector no se pierda y sea estimulado a leer, y a partir de ahí «hacer virajes», en palabras de Vázquez Montalbán, o como un medio para tamizar «la observación de lo real a través de modelos narrativos muy codificados, llenos de resonancias hasta cierto punto exóticas», nos dice Antonio Muñoz Molina.

Por último, hay que señalar que el planteamiento de Vibeke Grubbe, de Izquierdo, de los narradores, también de los defensores de definiciones que abarquen la mezcla de géneros y/o subgéneros, incluso el caballo de batalla crítica para clasificar dicha narrativa, más los exabruptos contra tanto eclecticismo, *collage* o pastiche, vienen demostrando algo obvio: que no podemos analizar este tipo de narrativa desde la óptica de un solo género o del género tradicionalmente concebido**.**

6. INTERTEXTUALIDAD E HIBRIDEZ

6.1. LA INTERTEXTUALIDAD

En la obra de Antonio Muñoz Molina aparecen referencias constantes a otros textos –ficticios o no, discursos literarios o no–, y también a otras formas de arte como puedan ser la música, la pintura, el cine, la fotografía etc. (aspecto extensible, según gran parte de la crítica, a la narrativa actual como característica inmanente del posmodernismo). Dada la maraña de términos con que se define la relación de un texto con otro, o de este con la música, la pintura, el cine, la viñeta, plantearemos la terminología que vamos a emplear, antes de ceñirnos a los casos particulares en la obra de Muñoz Molina.

Gerard Genette, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* estudia las relaciones *transtextuales*. Parte de que el objeto de la poética no sería el texto considerado en su singularidad sino el *architexto* o la *architextualidad* del texto: habitualmente

definidos como «la literariedad de la literatura», o sea, «el conjunto de categorías generales o transcendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende un texto singular.» (Genette, 1989: 9). No obstante, el término *transtextualidad*[112] o transcendencia textual del texto incluye a la vez que sobrepasa la propia *architextualidad*. Plantea cinco tipos de relaciones transtextuales, en un orden de menor a mayor abstracción: La *intertextualidad*[113]–denominación ya utilizada por Julia Kristeva y que sirve a Genette de base para su paradigma ideológico– es definida, de manera restrictiva, como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.» (Genette, 1989: 10). Nos dice que su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa). En una forma menos explícita y canónica, estaríamos ante el *plagio*, entendido como una copia no declarada pero literal. Y en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, «es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.» (Genette, 1989: 10). El *paratexto*, segundo tipo de relaciones transtextuales, describe en la práctica el vínculo, menos explícito y más distante, que el texto propiamente dicho mantiene con el:

> título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el

[112] El mismo Genette comenta que en un principio definió la *transtextualidad* burdamente como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.» (Genette, 1989: 10).

[113] Michael Riffaterre define de un modo mucho más amplio la intertextualidad, haciéndola extensiva a todo lo que Genette calificará de *transtextualidad* e idéntica, por tanto, a la literariedad (como Genette hace en el caso de la *transtextualidad*). Por ejemplo, Riffaterre escribe: «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido». (Genette, 1989: 10). Sin embargo, las relaciones estudiadas por Riffaterre implicarían una reducción, pues entran dentro del orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético, y los mecanismos de la influencia tratados por Harold Bloom, aunque desde otra perspectiva, se centrarían, comenta Genette, en interferencias más intertextuales que *hipertextuales*.

> lector[114] más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette, 1989: 11-12).

La *metatextualidad* aludiría a la relación, o más comúnmente «comentario», que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite sin nombrarlo: es, por excelencia, la relación crítica. Genette se ocupa de forma especial del cuarto tipo de transtextualidad: la *hipertextualidad*, definiéndola como toda relación que une un texto B (que llama *hipertexto*[115]) a un texto anterior A (al que llama *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es un comentario. Es decir, partimos de la noción de un texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente, y esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*) comentándolo, o de un orden bien distinto, de forma que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A. Genette califica esta derivación de operación de «transformación»: el hipertexto evoca más o menos explícitamente a un hipotexto, sin necesariamente hablar de él o citarlo; por ejemplo: «*La Eneida* y el *Ulysse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*.» (Genette, 1989: 14-15), pero el tipo de transformación no es en estos dos casos el mismo. De *La Odisea* a *Ulysse* atestiguamos una transformación simple o directa (transpone la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX), y de *La Odisea* a *La Eneida*, más compleja e indirecta, ya que Virgilio cuenta una historia totalmente distinta (las aventuras de Eneas, y no de Ulises), «aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y temático) establecido por Homero en *La Odisea* (y, de hecho, igualmente en *La Ilíada*) o, como se ha dicho justamente durante siglos, *imitando* a Homero.» (Genette, 1989: 15), ya que la imitación también es un tipo de

[114] Alude a los estudios sobre la autobiografía de Philippe Lejeune y al llamado *contrato* (o pacto) *genérico*. Nos advierte de que este término es muy optimista en cuanto al papel del lector, que no ha firmado nada y para quien la obra es un asunto de tomar o dejar. Ocurre, sin embargo, que los indicios genéricos o de todo tipo sí comprometen al autor, quien, para evitar incorrectas recepciones, los respeta con bastante frecuencia.

[115] Dice Genette que el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propiamente literaria» –por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa, dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decirlo, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura-; pero esta determinación no le es esencial y encontramos algunas excepciones.» (Genette, 1989: 15).

transformación pero a través de un proceso más complejo. Así pues, Genette denomina hipertexto «a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación.» (Genette, 1989: 17).

Y por último, el quinto tipo, el más abstracto y más implícito, es la *architextualidad*:

> una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relatos, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pertenencia taxonómica. (Genette, 1989: 13).

Es interesante el siguiente comentario de Genette sobre que, cuando no aparece ninguna mención sobre el género, puede deberse al rechazo que sentiría el autor por subrayar una evidencia, o más interesante, con el fin de evitar cualquier clasificación. Actualmente observamos, no obstante, que en los paratextos los autores califican de novelas obras de carácter híbrido, donde se mezclan los géneros, o sea, subrayan precisamente que siguen siendo novelas, o en otros más ambiguos, subrayan el carácter real de obras donde también hay ficción. Continúa Genette, el texto, de hecho, «no está obligado, nos dice, a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica.» (Genette, 1989: 13). Y además, en último extremo, añade, corresponde al lector, al crítico, al público determinar el estatuto genérico de un texto, y están en su derecho a rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. No hay que olvidar, sin embargo, que, si bien a veces se cuestiona la pertenencia a un género de ciertas obras (*La Divina Comedia*, por ejemplo), o se dan fluctuaciones históricas (el caso de los largos poemas narrativos como la epopeya), «la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra.» (Genette, 1989: 13).

Señala, asimismo, que estos tipos de *transtextualidad* no deben considerarse compartimentos estancos: sus relaciones son numerosas y decisivas, imbricadas en un mismo texto:

> Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el Guzman imita al Lazarillo) y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto («este libro es una novela») y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario (Genette, 1989: 17).

La intertextualidad, ya en forma de plagio, cita o alusión (es decir, las deudas de un texto con otro, más o menos explícitas, más o menos literales), es connatural a la literatura (en realidad al aprendizaje) pues solo podemos escribir después de otros y ser innovadores a partir de lo ya existente. La creación entendida como «originalidad» surge con el Romanticismo y se convierte en actitud frente a la imitación de un modelo, ya genérico ya temático…, que configuraba la tradición. Como las mismas obras nos han ido demostrando a lo largo de la historia: la originalidad no siempre viene de la mano de lo nuevo, a veces, de la imitación de un modelo preestablecido, sirva como ejemplo *El Quijote* con las novelas de caballerías, surge la máxima novedad que, no obstante, siempre lleva implícitos vínculos o relaciones transtextuales con otros textos.

En la actualidad comprobamos no ya una reinversión de este proceso, impensable y con toda seguridad indeseable, más bien un uso a conciencia y la ostentación de esta trascendencia del texto, en especial de la intertextualidad, puesto que el posmodernismo ve en la revisitación carente de inocencia una nueva forma de crear. Ya nos dice Umberto Eco, en relación con *El nombre de la rosa*, que leía crónicas medievales para asimilar su ritmo, su candor, para quedar –ironiza– libre de sospechas, aunque es consciente de que ahí están los ecos de la intertextualidad, con lo que redescubrió lo que los escritores ya sabían y nos habían dicho repetidamente: que los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado. Como ya lo sabían Homero, Ariosto, Rabelais y también, por supuesto, Cervantes:

> De modo que mi historia sólo podía comenzar por el manuscrito reencontrado, y también ella sería una cita (naturalmente). Así escribí de inmediato la introducción, situando mi narración en un cuarto nivel de inclusión, en el seno de otras tres

> narraciones: yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo... (Eco, 1985: 26).

Enrique Vila-Matas se vale de la intertextualidad, de la metatextualidad, de la architextualidad… para hibridar el ensayo y la novela. De hecho –afirma–, pese a la aparente paradoja, busca su originalidad de escritor «en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito». (Vila-Matas, 2008). Y esta inclusión de citas (falsas o no) se debe, comenta en el artículo «Intertextualidad y metaliteratura», a su fascinación juvenil por las películas de Jean Luc Godard cuyas citas, insertas en mitad de una historia, detenían la acción. Las críticas y reproches recibidos por incorporar citas en sus novelas le sorprenden por la ignorancia que desvelan, ya que a fin de cuentas «poner una cita –como bien sabía Sterne y yo sabía ya entonces– es como lanzar una bengala de aviso y requerir cómplices.» (Vila-Matas, 2008). Coincide con Fernando Savater en que las mismas personas que no comprenden el encanto de las citas suelen ser las mismas que no entienden:

> lo justo, equitativo y necesario de la originalidad. Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar. Por eso algunos de los escritores más auténticamente originales del siglo pasado, como Walter Benjamin o Norman O. Brown, se propusieron (y el segundo llevó en *Love´s Body* su proyecto a cabo) libros que no estuvieran compuestos más que de citas, es decir, que fuesen realmente *originales*... (Vila-Matas, 2008).

Como veremos, la intertextualidad en la obra de Antonio Muñoz Molina se produce a dos niveles: en el seno de su propia obra (entre algunas de sus novelas, libros de artículos y ensayos) y de esta con otros textos. A la primera de estas relaciones de copresencia la denominaremos a partir de ahora en esta Tesis doctoral «intertextualidad interna» y a la segunda «intertextualidad externa». Ambas, sin llegar a conformarse en uno de los componentes que se hibridan en sus novelas, coadyuvan en la gestación del híbrido: la «intertextualidad interna» participa de la esencia de este, pues, por su mediación, aspira a crear un mundo que compita con el real, y como tal escindido, de ahí que los personajes, espacios, episodios que transitan o se repiten, siempre con variaciones, en las novelas de

Mágina sean como reflejos en un espejo roto, esquirlas de la identidad personal y social, de un mundo contradictorio y múltiple, que no llegan a conformarse en una unidad final.

6.1.1. INTERTEXTUALIDAD INTERNA

Esta interrelación de dos o más textos, en este caso del mismo autor, Antonio Muñoz Molina, se produce en las novelas donde crea y recrea directa o indirectamente el mundo ficticio de Mágina, en bastantes de sus artículos, e incluso en otros de sus libros, aun cuando no sea sino referencia implícita; y abarca tanto a personajes, como localizaciones, motivos y ciertos episodios. Su objetivo es erigir un nuevo mundo (o una forma cerrada en la que quepa el mundo como dice en «La edad de las novelas» el mismo autor) que se va ampliando con cada nueva referencia, adquiriendo mayor consistencia y, entre comillas, "realidad". De ahí su interés por *El Aleph* de Borges o *El sueño de los héroes* de Bioy Casares, o por las novelas de escala heroica de Vargas Llosa, «donde había encerrado de verdad mundos enteros, pasados y presentes, todos los personajes y todos los paisajes posibles.» (Muñoz Molina, 2001: 10), después de que la novela experimental expulsara momentáneamente de la literatura a los personajes y sus historias y el placer por leerlas. Fundamental en la obra de este autor fue el gran descubrimiento, en Onetti y Faulkner:

> de que las historias sucesivas que escribía un autor podían formar parte de una novela mucho más vasta, ir completando los espacios en blanco de un territorio previamente establecido y acotado, un mundo muy parecido al mundo real pero también cerrado sobre sí mismo, con sus propias leyes interiores, hasta con su topografía y sus mapas. Me hice habitante de Santa María al mismo tiempo que del condado faulkneriano de Yoknapatawpha, y descubrí la sensación de entrar en un nuevo libro reconociendo enseguida lugares, nombres y presencias de libros anteriores, y ese ejemplo lo tuve muy presente cuando unos años más tarde inventé parcialmente y di nombre a la

> ciudad en la que se iba a desarrollar mi primera novela, y a la que desde entonces he regresado de vez en cuando. (Muñoz Molina, 2001: 10).

Antonio Muñoz Molina ha aplicado a conciencia las enseñanzas de estos dos maestros (mundo de referencias internas que también se reproduce en el Macondo de García Márquez), y desde que prefigura Mágina en su primera novela *Beatus Ille*, podemos ir reconociendo y saludando como a viejos conocidos a algunos de sus personajes, a la vez que profundizamos en su carácter, los vemos en otras situaciones, aprendemos más de su vida o rellenamos huecos ausentes en esta nueva novela con la información que ya poseemos de las leídas con anterioridad, incluso pasan de ser meros personajes secundarios[116] a protagonistas, por ejemplo, Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid*.

Estos personajes, secundarios[117] en su mayor parte, pueblan el mundo inventado por Antonio Muñoz Molina, cuyo epicentro es Mágina, el trasunto literario de Úbeda,

[116] Lorencito Quesada (corresponsal de *Singladura*, periódico de la provincia, y dependiente de El Sistema Métrico), anecdótico en *El jinete polaco*, protagoniza, no obstante, *Los misterios de Madrid*, vuelve en un cuento de este autor *El cuarto del Fantasma* y después hace otras dos nuevas apariciones en *El viento de la luna*.

[117] Como secundario permanece el escultor Utrera, omnipresente en *Beatus Ille*, en *El jinete polaco*, donde se hace una simple alusión a él: don Mercurio le encarga una copia en cera de la muchacha incorrupta que extrajo de la Casa de las Torres. También es simple figurante en una de las historias imbricadas que conforman *Sefarad* titulada *Sacristán*. Igual de secundario, si bien más caro al lector, es Medina, el médico de *Beatus Ille* y amigo de Manuel y Solana, republicano como ellos, que resurge, referencia mínima, en *El viento de la luna*, y aunque también innominado podría ser o lo suponemos, al tenernos acostumbrado el mismo autor a este tipo de intertextualidad interna, el médico que en *El jinete polaco* compra a un anticuario un estetoscopio muy antiguo que perteneció a don Mercurio. De nuevo entra en escena, en *El viento de la Luna*, Domingo González, ya mencionado de pasada en *El jinete polaco*, un fascista que firmó sentencias de muerte tras la toma de Mágina por los facciosos, a quien alguien dejó ciego poco después de un tiro de sal, y cuyo destino desconocemos en su primera aparición: se ahorca, como veremos después en *El viento de la Luna*. También aparecía en *Beatus Ille*, aunque solo después de leer *El jinete polaco* y *El viento de la Luna* podemos atar cabos: es el fascista que huía por los tejados de los milicianos anarquistas y que consigue escapar, habiendo servido de pretexto para que Utrera asesinara a Mariana. Además, vecino del adolescente y *alter ego* de Antonio Muñoz Molina en *El viento de la Luna*, sabemos por esta novela que se apropia de la casa de Justo Solana, el padre de Jacinto Solana, en *Beatus Ille*, después de firmar su sentencia de muerte. También en *El jinete polaco* se hace mención a Justo Solana: «los que llamaron a la casa del rincón y se llevaron a Justo Solana en una furgoneta negra». (Muñoz Molina, 2001: 51). Por otra parte, en *El jinete polaco*, cual si fueran ecos, reconocemos a personajes de *Beatus Ille* a través de las fotografías [Sobre la función que cumplen las fotografías en *El jinete polaco* se puede consultar la Tesis doctoral de José Begines Hormigo *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina* (2006)], que figuran en el archivo de Ramiro Retratista, y que Manuel, prolongando la reverberación, ya ha visto, solo algunas, en los cajones de su casa

ciudad natal del autor, pero, a diferencia de esta, todo es posible: conviven las personas y los personajes, y transitan de una novela a otra otorgándoles en conjunto profundidad en el tiempo, en una simulación de perspectiva y dimensión tal y como la entendemos a nivel espacial. De similar opinión es Cobo Navajas, quien afirma:

> Además de la intertextualidad que denota la presencia de personajes ya conocidos por los lectores de las distintas novelas, parece evidente la intención de Antonio Muñoz Molina de crear un universo literario, que excediera los límites textuales de cada uno de sus libros, a partir de personajes, de anécdotas o vivencias relacionadas con la ciudad en que nació. En cada novela se cuenta la historia de unos personajes, pero los otros habitantes de Mágina aparecen o se cruzan con ellos en cualquier momento. (Cobo Navajas, 2000: 35).

De Onetti y su obra, tanto cuentos como novelas, afirma el autor que pertenecen a un mismo espacio imaginario:

> son fragmentos de ese gran libro de libros que lleva medio siglo escribiendo y que sus lectores fieles perciben dotado de todos los pormenores y las simultaneidades y las repeticiones de la realidad. (Muñoz Molina, 1998:161).

Un cuento puede vaticinar en muchos años el porvenir o el pasado de un personaje al que conocimos en una novela, añade, y por la similitud con su propia producción, objeto de este estudio, convierte así en certidumbre lo que fue en principio una intuición para nosotros dado que, como ya hemos visto, utiliza estrategias parejas en sus novelas y en algunos de sus cuentos.

> Cuando uno ha leído, por ejemplo, *La vida breve*, y empieza a adentrarse en *La casa de la arena* tiene la sensación fascinadora de haber estado ya en el lugar de ese relato (llamémoslo en nuestro caso Mágina) […] Cuando apareció […] *Presencia y otros cuentos* […], el lector no habitual de Onetti encontraba a un personaje solitario y sórdido, exiliado en Madrid […]. Al cabo de unas páginas, el nombre de ese

cuando era un niño. De nuevo mencionará las fotografías prescriptivas de la mili de sus tíos en *Ardor guerrero*, enviadas a la familia, a la novia.

> personaje, dicho como al azar, nos lo restituía entero, vinculando además ese cuento tan breve a toda la ficción anterior de Onetti: este hombre exiliado […] es nada menos que Jorge Malabia, el adolescente literario y patético […] de *Jutacadáveres* y en *El álbum*, el joven embrutecido por la vida adulta, los caballos y los revólveres que aparecen vengativamente en *La muerte* y *La niña*: las referencias interiores daban de pronto a este cuento, *Presencia* […] profundidades espaciales y temporales, resonancias en la memoria de los personajes y de los lectores, de modo que su breve lectura era al mismo tiempo una lectura de todos los libros de Onetti, y también un contrapunto de la atemporalidad de Santa María y de su posible condición de mundo cerrado, o de eso que viene a llamarse ahora, con reiterada pedantería, «territorio mítico». (Muñoz Molina, 1998:161-162).

Esta es la gran lección de Onetti, de Faulkner, pero también, en otro sentido, de Max Aub, quien da vida a un pintor ficticio hasta el punto de hacerlo pasar por real o escribe un discurso[118] inventado como ingreso en la Real Academia Española, y sabemos que Antonio Muñoz Molina conoce y admira profundamente a este escritor[119] que, de hecho, no dudó en colocar a un mismo nivel a los personajes y a las personas reales, muchas veces figuras históricas, haciéndolos convivir en los *Campos*, un ciclo narrativo sobre la Guerra Civil española, como hace nuestro autor, en una mezcolanza a veces inextricable entre lo público y lo privado. Para tratar este último aspecto, Muñoz Molina se vale en el ciclo de Mágina de géneros que participan de lo real, con lo que refuerzan el híbrido, pues los personajes principales, *alter ego* del autor (en alguna medida), son abordados desde la autoficción. En el caso de *Ardor guerrero* podemos hablar de memoria, pero dadas las coincidencias entre la biografía de unos y otros, incluida la del escritor, el límite entre la ficción y la realidad en este grupo de novelas se vuelve impreciso, es decir, en el ciclo narrativo de Mágina, por la identificación con el autor, consigue una mayor sensación de realidad pese a ser una ficción, mientras que lo real pierde algo de su peso, por la duda generada, en *Ardor guerrero*, una memoria. En este proceso colabora, igualmente, el *bildungsroman*, otro de los componentes de estas novelas híbridas, pues

[118] *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, por Max Aub.
[119] Le dedicó su discurso de ingreso (leído en 1996) en la Real Academia Española: *Destierro y destiempo de Max Aub*.

multiplica las posibilidades de ser de los sosias del autor, creando una imagen corrida, inestable y múltiple de la identidad.

Si Antonio Muñoz Molina dice haber aprendido de Faulkner y Onetti la importancia de generar un mundo de referencias internas, Cobo Navajas nos recuerda que también fue un recurso altamente utilizado por los novelistas del siglo XIX, sobre todo Galdós y Balzac, a los que también admira este narrador. Añade que crea una especie de complicidad con el lector, al tiempo que contribuye a generar una sensación de realismo y verdad, y por ello considero pertinente hablar de un ciclo narrativo de Mágina con entidad propia y rasgos que lo diferencian del resto de su producción narrativa, pero, como ya hemos visto, se produce un tráfago, especialmente de influencias genéricas, con otros de sus textos, por ejemplo con *Ardor guerrero* o sus artículos de prensa, que nos predisponen a leer desde la clave de la autoficción este mismo ciclo.

Este malabarismo de intertextualidad interna incluye también ubicaciones y objetos, como ya señalé, además de episodios o sucesos que se reiteran en distintas novelas aunque, a veces con pequeñas variantes, lo cual adquiere especial significación, ya que genera una multiplicidad perspectivística que pone en entredicho el concepto único de verdad, contra la misma reiteración que tiende a asentarlo. Y si los personajes saltan de una a otra novela, objetos y localizaciones reafirman, por su inmovilidad y cualidad de estáticos, la espacialidad de Mágina y por ende una mayor verosimilitud y aproximación a lo real. Son tantos los detalles –calles, barrios, plazas, edificios, objetos–, tamañas las coincidencias entre las historias que unos viven y otros relatan y vuelven a relatar –vecinos, amigos, conocidos, *vox populi*– que impregnan de realidad el conjunto, creando, como pretendía el autor, un mundo posible que, a veces, se pone en contacto y mide con el real, habitualmente como contraposición de dos formas de vida: el provincialismo, el retraso, lo atávico, el tiempo circular de Mágina y la apertura y modernidad de la capital. En *Los misterios de Madrid*, la ciudad imaginaria y tradicional, frente al Madrid grotesco y mundano que recorrerá Lorencito. El mismo polo Mágina-Madrid se hace presente en otras novelas del ciclo de Mágina de Muñoz Molina. Ese Madrid en el que vive Solana, cual si de un triunfo se tratara porque ha evadido el destino de agricultor que le esperaba en la

provincia, ese por el que suspira Blanca, donde se celebran periódicas exposiciones, hay cultura, ambiente. Y también del que huirá Minaya, al que desea marcharse para siempre el Manuel de *El jinete polaco*, subirse al autobús y no regresar más.

Volviendo a los objetos, ejemplos de permanencia, ya que sobreviven a los personajes y a veces, solo a veces, nos cuentan su historia, recordemos ese único libro[120] que había en la casa de Jacinto Solana, en *Beatus Ille*, y que resurge en *El jinete polaco*: estaba en la casa de los padres de Manuel. Descubriremos por los artículos de este escritor que se trata, verdaderamente, del único libro que había en casa de sus mayores: «porque ellos el único libro que conocían era un gran folletín del que yo he hablado en alguna novela, "Rosa María"». (Platas Tasende, 1998: 37). Este objeto, clave de la vida y experiencia del autor, simboliza en su obra el respeto casi religioso que sentían entonces las familias de agricultores, hortelanos, obreros, por el conocimiento, por los libros, a los que, de hecho, no habían tenido acceso.

> Pero, aparte de eso, hay unas cuantas cosas que debo a mis mayores, y sobre todo a mi madre y a mis abuelos maternos: el gusto de oír y contar, el respeto sagrado que ellos sentían hacia el saber y las palabras escritas, y la generosidad que tuvieron al alimentar en mí una afición a la lectura que tal vez no comprendían del todo. (Platas Tasende, 1998, 37).

Aspecto autobiográfico que comparten algunos de sus personajes: Manuel en *El Jinete Polaco*, Jacinto Solana en *Beatus Ille*, el protagonista de *El viento de la Luna*, razón de su defensa a ultranza de la educación pública y de los buenos profesores que le dieron acceso a una formación de la que sus mayores carecieron y que, de hecho, proclama como un derecho fundamental en sus artículos de prensa y desde el ensayo en *Todo lo que era sólido*.

[120] «En su casa había un solo libro. Se llamaba, me acuerdo, Rosa María o la Flor de los amores, un folletín en tres volúmenes que Solana leyó a los diez años y por el que guardó siempre una especie de gratitud.» (Muñoz Molina, 2002: 56-57). El padre de Solana se llevó el segundo tomo a la huerta donde vivirá hasta casi el fin de la guerra: «un folletín en tres volúmenes que había heredado de su padre y que muy probablemente no terminó de leer nunca.» (Muñoz Molina, 2002: 148).

También pasan de una a otra novela el dinero de la república, que ya no vale nada, las acuarelas pintadas por Orlando en *Beatus Ille* y la famosa estatua del General Orduña taladrada de disparos. La plaza homónima, que perdió en 1937 la estatua y el nombre, llamada por los habitantes de Mágina plaza Vieja o simplemente la Plaza, es, además, uno de los epicentros[121] espaciales de las novelas de Muñoz Molina ubicadas en Mágina. De hecho, las unidades espaciales son las mismas en *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* (la parte que transcurre en Mágina), *El viento de la Luna* y, en parte, *El dueño del secreto*, *Plenilunio* y *Ardor Guerrero*, incluso en algunos de relatos cortos y artículos. Para Lourdes Cobo Navajas estas ubicaciones varían, no obstante, el valor sémico dependiendo de la novela que se trate. Por mi parte, sostengo que representan, de nuevo, imágenes de ese mundo escindido creado por el autor, que, en comunión con los personajes, expresan una misma multiplicidad perspectivística en la que se evita una imagen unitaria, ya de la identidad, ya del mundo. Pero también imágenes del transcurrir del tiempo que favorecen a conformar lo que en estas novelas híbridas de Mágina hay de componente histórico (la sociedad, la cultura, las gentes, el espacio y la época) que es, de hecho, la prehistoria del presente o el mismo presente de estas novelas. En *Beatus Ille*, la plaza:

[121] La estatua del General Orduña y la plaza son flashes en el conjunto de sus novelas pero, en su simplicidad, sirven para ubicar un momento en el tiempo la primera (desde antes de las Guerra Civil hasta la actualidad, y los cambios habidos en el país), y la segunda, un lugar crucial del espacio por donde interactúan los personajes y giran las historias que se nos relatan en los novelas localizadas en Mágina. La plaza del General Orduña (en la realidad del General Saro), con la estatua, la comisaria, la torre del reloj, es el centro neurálgico de Úbeda, también de Mágina: en ella se produce el linchamiento que observarán Mariana y Jacinto Solana, en *Beatus Ille*. Está ubicada la comisaria donde el subcomisario Florencio Pérez, en *El jinete polaco*, rima versos y observa a los jornaleros que esperan trabajo, donde está la parada de taxis que utilizará Nadia, y en ella también se perderá la madre de Manuel en la noche del 18 de julio tras producirse un tumulto. El reloj, al que dispararon a la vez que a la estatua del General Orduña, no volverá a marcar el tiempo hasta que la ciudad sea tomada por los vencedores (*El jinete polaco*). Indagador, la ausculta el comisario de *Plenilunio* en busca de unos ojos que delaten al asesino, es también donde comprará tebeos el protagonista de *El viento de la Luna*: «La plaza del General Orduña, donde estaban el kiosco de periódicos y el puesto de helados, y frente a ellos, al otro lado de la estatua del general taladrada de disparos» (Muñoz Molina, 2008: 258).

> ...marca el límite con la zona donde viven los ricos (bipolarización social); en *El jinete polaco*, señala el límite del mundo conocido por el protagonista en su infancia, al atravesar esta plaza, Manuel tiene la sensación de encontrarse en otra ciudad; cruzar la plaza adentrase en los barrios del norte le produce inseguridad y miedo, notas de carácter que lo acompañarán hasta encontrarse con Nadia. (Cobo Navajas, 2000: 39).

Los jardines de la Cava no aparecen en *Beatus Ille*, de forma circunstancial en *El jinete polaco*, pero en *Plenilunio* serán el lugar donde el sicópata lleve a sus víctimas. Es, empero, en esta última novela imagen acertada del transcurrir del tiempo y del abandono –basura, jeringuillas, descuido, escondrijo de drogadictos y de parejas que van a darse el lote– de los cambios que ha sufrido la ciudad en sí, y por extensión todo el país. Antonio Muñoz Molina reconoce en sus artículos la distancia abismal, en pocos años, entre la España actual y la de su generación, especialmente en las zonas rurales. Manuel, pese a regresar a Mágina en *El jinete polaco* sin la contumacia de Ulises, como tras un largo viaje al no retorno, como si viajara a la *Ítaca* de Kavafis («Ítaca te regaló un hermoso viaje. / Sin ella el camino no hubieras emprendido. /Más ninguna otra cosa puede darte.»), y solo fuera capaz de alcanzarla tras, primero, encontrarse a sí mismo y después reconciliarse con la ciudad por intermediación de Nadia, no deja de acusar el llamado progreso.

> De modo que esta barbarie que ha venido creciendo como un tumor sin que yo supiera o quisiera advertirlo es mi ciudad y mi país, la residencia privilegiada y única de mi memoria […] y me gana la rabia, las calles sucias, intransitables por el tráfico, los caminos al campo cegados por el abandono y la basura, frigoríficos viejos y lavadoras y televisores rotos en astillas, cristales de botellas, envoltorios desgarrados de plástico, una epidemia de zafiedad y mugre, de malos modos y avaricia, tiendas de lujo y jardines devastados. (Muñoz Molina, 2001: 482).

Por el efecto negativo del progreso y el vandalismo, de la ciudad de su infancia, la del propio escritor, del barrio donde nació, San Lorenzo, como también Manuel (*El jinete polaco*) o Jacinto Solana (*Beatus Ille*), donde las niñas cantan romances, los niños cuentan historias de miedo o juegan al rongo, a pía maisa, de hombres que regresan del campo al atardecer, desembardan los mulos, de mujeres que pasan con lecheras de estaño y badiles de ascuas rojas o escuchan la radio en el interior de las casas –casi nadie tiene televisión– o se cuentan y escuchan historias, se transmite oralmente la herencia de los mayores, quedan

solo los recuerdos: los llamadores de las puertas se han sustituido por timbres y la plaza de San Lorenzo parece más pequeña, porque han cortado los árboles y está llena de coches. Si en *El jinete polaco* la visión apocalíptica se nos muestra tamizada por el enamoramiento de Manuel y el gozo de recuperar sus raíces cuando ya pensaba que sería para siempre un extranjero no importa dónde, en *El viento de la Luna* el regreso al barrio es como una pesadilla, una alucinación. En el recorrido, el protagonista devela como en sueños, por lo increíbles e inopinados, los estragos que le ha infligido el tiempo y el descuido: la plaza, las calles, todo el barrio están sumidos en un silencio inconcebible, y los muebles de su casa, sus libretas, sus libros apilados de cualquier manera en mitad de la calle, y su padre, casi un anciano, ya no lo reconoce. «Con una pavorosa claridad se va revelando a mi conciencia aturdida la duración del tiempo que he estado ausente.» (Muñoz Molina, 2008: 370). No ha necesitado una máquina del Tiempo, como imaginaba en el verano de 1969, para encontrarse de pronto extraviado en otra ciudad de otro mundo y en un siglo futuro. Ha soñado con Mágina desde Nueva York y se despierta acongojado:

> De qué viaje larguísimo vuelvo yo ahora cuando despierto cada amanecer, viendo por la ventana un bosque de torres oscuras […]. Hasta qué profundidades del olvido y del sueño me he tenido que sumergir para encontrarme de regreso en la plaza de San Lorenzo, con la que sueño ahora casi todas las noches, ahora que estoy tan lejos y hace tanto tiempo que no he vuelto a pisarla. (Muñoz Molina, 2008: 372-373).

«Ten siempre a Ítaca en la memoria», sigue salmodiando Kafavis, «Llegar allí es tu meta. /Más no apresures el viaje. /Mejor que se extienda largos años; /y en tu vejez arribes a la isla/con cuanto hayas ganado en el camino, /sin esperar que Ítaca te enriquezca». La Mágina actual es, por ello, como internarse en un mal sueño, porque han pasado demasiados años, y solo Argos recuerda a Ulises, y la Mágina que él narrador-autor rememora no existe, tampoco muchos de sus seres queridos, por ejemplo, su padre, de cuya muerte le avisaron mientras prolongaba lo que podía darle Ítaca, un bonito viaje, pero eso ahora ya lo sabe: «Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca./Rico en saber y en vida, como has vuelto,/comprendes ya que significan las Ítacas.»

Cobo Navajas se sorprende de que Antonio Muñoz Molina vincule este espacio tan querido de su biografía con el asesino de *Plenilunio*, que era del barrio de San Lorenzo, donde seguía viviendo. Su objetivo es, en mi opinión, mostrar la decrepitud actual del barrio, casi abandonado, donde ya solo residen ancianos. Representa el pasado, tanto espacial como temporalmente, al que contrapone la modernidad a la que aspira el sicópata, aunque lo dicho no justifique sus crímenes ni algunas de sus frustraciones. Para Lourdes Cobo Navajas, el espacio de Mágina está subdivido en unidades semánticas más pequeñas que se relacionan con distintas clases sociales:

> El escritor frustrado, Jacinto Solana, es un personaje desclasado, no está identificado con el espacio al que pertenece: el barrio de San Lorenzo y la huerta de su padre. Se trata de espacios sociales restringidos a los que sólo pertenecen los Solana y otros personajes de su misma clase social, representan el modo de vida que Justo Solana reservaba para su hijo, aunque éste lo había rechazado cuando todavía era un niño. (Cobo Navajas, 2000: 36).

Yo, además, añadiría que se establece una contraposición con otros espacios más privilegiados, por ejemplo, el representado por Manuel en *Beatus Ille,* con diferencias socioculturales abismales, y que abocan a Solana, pese a su tener tanta o más capacidad intelectual, a la vida del campo, pues su familia carece de recursos. En un mismo espacio y clase social que Solana figura Manuel, en *El jinete polaco,* y también nos comunica similar angustia por saltarse un destino casi prescrito, ser hortelano, frente a la Colonia del Carmen, donde viven abogados y médicos… O su mismo padre que, aun siendo buen estudiante, abandonó la escuela casi en la infancia para ganarse un jornal. Incluso en el asesino de *Plenilunio* advertimos la sima abierta por las diferencias sociales y culturales: se ve obligado a trabajar en el mercado y dejar los estudios cuando su padre enferma. Podría haber sido abogado, vivir con comodidad en un piso de los barrios nuevos, no en el odiado barrio antiguo de San Lorenzo, y tener las uñas limpias, sin redores negros ni olor a pescado por mucho que las frote, imágenes estas en las que resume su tragedia. Para el adolescente de *El viento de la Luna* su tía Lola, que ha conseguido traspasar el barrio de San Lorenzo para vivir en un cómodo apartamento de la ciudad y no se lava a manotazos en el patio por falta de servicio en la casa, representa, junto a sus compañeros en el nuevo

colegio religioso, que no trabajan como él en las vacaciones recogiendo aceituna, esa misma distancia e iniquidad social. También Manuel, en *El jinete polaco*, vivirá equidistante experiencia. O Jacinto Solana que iba ayudar a su padre antes de ir al colegio, donde su amigo Manuel, recién despertado, le copiaba los deberes.

Todos y cada uno de ellos parecen predestinados al campo debido a su condición social. Y quien consigue romper el círculo –Jacinto Solana, Manuel, el adolescente de *El viento de la Luna*, presiento que el propio Antonio Muñoz Molina– es desarrollando un esfuerzo titánico. En *El viento de la Luna* confirma esta concepción:

> En la escuela de los jesuitas los otros alumnos eran iguales a mí, eran iguales a mí, eran los niños con los que jugaba en la plaza de San Lorenzo y los hijos de los hortelanos […]. Pero ahora, de pronto, también eso ha cambiado. Al terminar la escuela obligatoria esos alumnos se fueron a trabajar al campo con sus padres, o empezaron a aprender oficios en los grandes talleres de los jesuitas. Yo debería haber seguido ese mismo camino, debería estar ahora en la huerta con mi padre o vestido con un mono azul y aprendiendo el oficio […] Yo me he quedado atrás, en otra pare, sin saber dónde, perdido, en un colegio donde no conozco a nadie y donde con frecuencia advierto la mirada altanera de los hijos de gente con dinero […] que no tienen miedo de las varas de los curas, porque vienen de familias poderos que costean las obras de la nueva iglesia y que dan prestigio con sus apellidos a las listas de benefactores del colegio. (Muñoz Molina, 2008: 82-83).

El padre de Manuel, en *Beatus Ille*, hará de benefactor para Jacinto Solana, permitiéndole acceder a la educación y romper el círculo, esquivar su destino de hortelano. Recordemos las dos escenas, casi copiadas: los padres de Jacinto Solana (*Beatus Ille*) y de Manuel (*El jinete polaco*) acuden al colegio a informar de que sus hijos abandonarán los estudios para ayudarlos en su trabajo en la huerta, y aunque son convencidos de lo contrario, y Manuel y Jacinto Solana sienten innegable alivio, la humildad ante la autoridad y la cultura, la consciencia de cómo sus progenitores se sienten disminuidos dejará en ambos una marca indeleble. También el inspector de *Plenilunio*, un niño pobre y asustado originario de Madrid, recibirá educación en un colegio de curas, porque su padre está en la cárcel por motivos políticos y su madre enferma: la educación entendida como beneficencia cuando en realidad debería ser un derecho fundamental de la sociedad, de ahí

la militancia a favor de la educación pública de Antonio Muñoz Molina tanto en sus obras de ficción como en sus artículos. Consciente de que si no hay educación no hay libertad.

Antonio Muñoz Molina se reconoce gran deudor de Marcel Proust, una de sus influencias más permanentes, y del mundo que recrea en los volúmenes de *En busca del tiempo perdido*, de sus amplias resonancias interiores. De hecho, nos dice, que de todos ellos –este, más los citados– aprendió otra lección fundamental:

> que la obra literaria debe ser un juego de referencias interiores, de líneas melódicas que se enuncian y desaparecen, que vuelven a surgir al cabo de muchas páginas, y que nos permiten así la sensación de profundidad en el tiempo parecida a la que da la perspectiva en el espacio. (Muñoz Molina, 2001: 11).

Y como ejemplos destacados de esta intertextualidad interna, referida en este caso, no al conjunto de su producción, sino a una obra literaria en concreto, señalamos el baúl cargado de fotografías de Ramiro Retratista, el *Cantar de los Cantares* y el cuadro «El jinete polaco» de Rembrandt que, constantemente traídos y llevados en la novela homónima, conforman esas líneas melódicas de las que habla Muñoz Molina que aparecen y desaparecen a lo largo de la obra e implican a distintos personajes, en localizaciones y situaciones varios. Otro paradigma de lo dicho son las repeticiones especulares –esos espejos que tanto le gustaron en principio a ejemplo de Borges[122]–: la simétrica historia de amor que viven en *Beatus Ille* Mariana, Jacinto Solana y Manuel, después Inés y Minaya, y Solana en la sombra. La misma duplicidad, también en dos momentos históricos, se refleja en *Beltenebros* entre otro triángulo amoroso y en *La noche de los tiempos* se dobla la historia de amor de Ignacio Abel y Judith Biely, desde la ficción, y la real de Pedro Salinas y Katherine Whitmore. A este mismo fin referencial ayudan la reiteración de los espacios, los lugares, calles, trayectos, las tiendas, monumentos, recorridos y reconocidos, algunos de los personajes, la repetición de relatos, tanto en la misma novela como en el conjunto de ellas, si bien ahora me refiero en particular a Mágina y el mundo que crece a su alrededor,

[122] «Los espejos son una cosa rarísima, si uno se para a pensarlo. Me temo que, por culpa de Borges, y como mucha gente de mi generación, he abusado de ellos. En cualquier caso, mirarse en el espejo es una cosa seria, una decisión tremenda.» (Platas Tasende, 1998: 44).

en los intersticios, en la profundidad de las viviendas, en los campos de olivos, en las huertas.

Estas referencias internas, (puntillistas podríamos llamarlas –aunque Muñoz Molina prefiera símiles musicales: líneas melódicas–, dado que, como si fueran pinturas, solo con perspectiva o distancia; es decir, únicamente tras la lectura de algunas de estas novelas, conseguimos mayor definición) se multiplican en *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El viento de la Luna*, en particular. Habría que introducir, no obstante, una pequeña salvedad en relación con la mayor definición y alcance de estas referencias en el conjunto de la obra de Antonio Muñoz Molina, pues, como nos dice Gonzalo Navajas:

> La semántica transparente y unívoca del modelo representacional clásico –el fiable espejo stendhaliano– se rompe en una multitud de superficies dispares que reflejan imágenes diferentes, no unitarias y contradictorias, que prolongan o dispersan un significado múltiple sin llegar nunca a alcanzar una fijación final. (Navajas, 1998: 28).

La expansión en las novelas de Muñoz Molina de personajes, simetrías especulares, espacios, objetos, e incluso episodios, pero –y ahí está el quid– desde distintas perspectivas, es una muestra del espejo stendhaliano roto, que refleja la pluralidad y dispersión actuales frente a la pretérita concepción unitaria del mundo y de la identidad. Por ejemplo, dadas sus similitudes biográficas, emocionales y vitales, identificamos *de facto* a los protagonistas del ciclo de Mágina con el escritor. No obstante, las distintas versiones que realiza, por ejemplo, de su infancia (*El jinete polaco*, *Beatus Ille*), infancia y adolescencia (*El jinete polaco*, *El viento de la Luna*), de su juventud y madurez (*El dueño del secreto*, *Nada del otro mundo*, *El jinete polaco*), de su rostro y aspecto –ya descripciones, ya fotografías en distintas edades– impiden que nos formulemos una imagen unitaria de estos personajes que, por otra parte, son distintos y también el mismo, por asociación con el propio autor. Aparecen como instantáneas de momentos y circunstancias de su vida que pese a la acumulación no llegan a conformar una identidad estable ni uniforme. Semejante proceso advertimos en Lorencito Quesada, Utrera, Medina, Domingo

González, los contemplamos en cada novela desde perspectivas distintas, como ya hiciera el cubismo, observaremos una sección parcial de esa realidad física y moral que es el personaje, y la imagen resultante es, pues, un conjunto de fragmentos rotos. Gonzalo Navajas denomina este fenómeno «multiplicidad perspectivística», y recuerda algo bien sabido: que es no es la primera vez que la novela de este siglo ha empleado el perspectivismo como instrumento para fomentar la complejidad de lo presentado, erigido en uno de los principios capitales de la estética de Ortega y Gasset y de la novela de su tiempo y un influjo determinante, desde Joyce a Dos Passos y Thomas Mann; autores a los que habría que añadir, desde luego a Lawrence Durrell con su *Cuarteto de Alejandría*. Nos avisa, sin embargo, de que la situación actual es distinta, pues ya no se trata de componer un:

> *Puzzle* con piezas para ser reconstruidas en una unidad final, como ocurre en la estética del modernismo europeo, tan interesada, a su pesar, en una orientación sintética última (como se comprueba en dos de sus pensadores más creadores de discursividad: Wittgenstein y Bertrand Russel). Ahora se intenta más bien la inclusión de piezas diversas sin pretender llegar nunca a una recomposición definitiva. El multiperspectivismo del modernismo europeo tiende a privilegiar una visión final aglutinadora. Ahora esas perspectivas se dejan en situación de contigüidad, sin subordinarlas a un concepto o idea final. (Navajas, 1998: 29).

Este crítico nos recuerda que la pluralidad referencial (la intertextualidad), es propia de esta estética (se refiere al posmodernismo, si bien no maneja la misma definición que yo en esta Tesis doctoral).

Episodios que se repiten en algunas de las novelas del c*orpus* de este estudio, o los sentimientos, sensaciones, emociones suscitados por estos, en un claro efecto de intertextualidad interna, son, por ejemplo: su detención durante una manifestación en 1974 y estancia en la Dirección General de Seguridad: no coinciden las versiones, como ya veremos, pero figura en *Beatus Ille*, *El dueño del secreto* y también en *Ardor guerrero*. Otro episódico crucial que ha novelado en dos ocasiones es cómo un padre, que ha decidido sacar a su hijo, aplicado, buen estudiante, de la escuela para que le ayude en las labores del campo, le permite continuar los estudios, el apocamiento de este y el alivio y la vergüenza del hijo: primero Jacinto Solana *en Beatus Ille*, y más tarde Manuel, en *El Jinete*

polaco: las versiones son casi exactas, también el entramado de sentimientos mutuos, las circunstancias en que se produce el suceso. La asistencia a un colegio de curas se reitera en la novela *El viento de la Luna* y ratifica la experiencia en *Ardor guerrero* (colegio salesiano), también la aversión y el profundo rechazo que suscita la vivencia de la brutalidad del fuerte que abusa de los más débiles, con tantos puntos en común con el Ejército: ya la brutalidad ejercida por el profesor en el colegio, ya por lo mandos inferiores y los propios compañeros en la Mili, «A los veintitrés años, a punto de cumplir veinticuatro, yo sentía intacto el miedo de los niños cobardes a ser golpeados y engañados por los más grandes del colegio.» (Muñoz Molina, 2000: 85); y más aun la comprensión de que había maltratado y maltrataría a los más débiles que él si bien no eran muchos: tenemos una sensación de *déjá vu*, pues ya atestiguamos estos miedos cervales –propios y también heredados de su madre– en la infancia de Manuel en *El jinete polaco* –, aterrorizado por los chicos del barrio cuando era un niño, o en la experiencia vivida por el inspector en *Plenilunio* durante su estancia como interno en el colegio de curas, donde eran golpeados, humillados y adoctrinados, siempre y cuando no pertenecieran a familias pudientes (*Plenilunio*, *El viento de la Luna*); la emoción que depara el aprendizaje, el placer de la lectura, el desamor, el deseo por mujeres que no le corresponden, o fuera de su alcance o simplemente irreales, arquetipos cinematográficos y literarios (*El jinete polaco, El viento de la Luna, Beltenebros, El invierno en Lisboa, En Ausencia de Blanca*).

6.1.2. INTERTEXTUALIDAD EXTERNA

Las citas y las alusiones, más o menos directas, a otras novelas, a otros textos pueblan la obra de Antonio Muñoz Molina, porque, como dice en *El Robinson urbano*: «No hay una palabra que no sea una cita», o como nos dice Savater, al que parafrasea Vila-Matas:

> Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que se le vienen a uno a la pluma cuando nos empeñamos en esa vulgaridad suprema de *no deberle nada a nadie*. En el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo... (Vila-Matas, 2008).

No obstante, hay una diferencia cualitativa y cuantitativa en el uso que de la intertextualidad hacen estos dos narradores. En Vila-Matas, esta, junto a la metatextualidad, se allega al ensayo y a la autoficción para hibridarse con la ficción. En las novelas de Muñoz Molina, pese a su importancia, la intertextualidad no se conforma por sí sola en una modalidad de híbrido, aunque coadyuva a la creación de estos, al igual que ocurre con ciertos aspectos de la intertextualidad interna; por ejemplo, las referencias y citas al cine y a su estética, o a la novela negra y el ambiente que propicia en *Beltenebros* (*El tercer hombre*[123], la película, y la novela homónima de espías de Grahan Green, el *striptease* de *Gilda*,), su intertextualidad con la novela popular sentimental, es decir, la novela rosa[124], de venta en los kioscos, que escribe Rebeca Osorio, cuyo nombre da lugar a otra serie de referencias intertextuales: por una parte esta escritora «tiene nombre de heroína de novela sentimental. Me refiero a Rebeca, de *Daphne* de Maurier. Esta novela fue llevada al cine por Alfred Hitchcock en 1940, y la película, protagonizada por Laurence Olivier y Joan Fontaine, también aparece citada en *Beltenebros*» (López, 2000: 170), cuando Darman, al mirar una de las portadas de las novelas escritas por Rebeca Osorio en los años cuarenta, comenta:

> En todas las portadas, aunque en diferentes posiciones y con trajes de épocas distintas, un hombre alto y joven que se parecía aproximadamente a Laurence Olivier abrazaba

[123] Sobre las relaciones intertextuales entre la película *Beltenebros*, dirigida por Pilar Miró y basada en la novela de Antonio Muñoz Molina, con otros films se puede consultar el artículo «Beltenebros y la intertextualidad», de Marta María Vázquez Naveira. Vincula intertextualmente la película *Beltenebros* con films como *Rebelión a bordo* (la primera versión, la del año 1935), *Murieron con las botas puestas*, *Rebeca*, *El tercer hombre*, *Gilda*, incluso con el *Padrino.* «En *El tercer hombre* se produce una huida, en este caso por las cloacas, que une los dos espacios en los que se mueve el tercer hombre; lo mismo que ocurría en *Beltenebros* novela con la huida por el pasadizo secreto que unía el cine y la *Boite Tabu*».(Vázquez Naveira, 2004: 1018).

[124] «Las novelas rosas de Rebeca Osorio suponen una auténtica *mise en abyme* del relato al incluir a la ficción dentro de la ficción; recordemos que en las páginas de estas "novelas rosa" los agentes de la organización encontraban codificadas las consignas y claves necesarias para ejecutar su misión.» (Ferrari: 2000: 441).

> con castidad y vigor a una muchacha muy parecida siempre a Joan Fontaine. (Muñoz Molina, 1999: 71).

Esta escritora nos retrotrae a la misma Corín Tellado, que también publica una novela a la semana y que cuenta con más lectores que los mismos autores canónicos. La novela rosa, uno de los componentes de esta novela híbrida, es una de las elecciones de Muñoz Molina para gran parte de su producción novelística, si bien contraviene sistemáticamente su misma condición o razón de ser, en *Beltenebros* incluso el tipo de lectores al que va dirigida, habitualmente a muchachas jóvenes y mujeres, pero aquí la leen Andrade y Darman, aunque este último por otras razones, por la clave que encierran para transmitir mensajes y citas entre los miembros del grupo clandestino. Sus nexos con la novela rosa se estrechan a través de la intertextualidad de las *femmes fatales*, en *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*, con aspectos de la cultura popular (novela negra, *film noir*, novela rosa); yo diría que incluso *En Ausencia de Blanca*, con otra mujer fatal, y componente de novela rosa. En *Beltenebros*, la *femme fatale* –las dos Rebecas– ficcionaliza la imagen de la mujer, pero también es objeto de las fantasías sexuales masculinas, de su deseo, mirada, objeto de *voyeurismo*, con lo que se produce un transgresión de lo femenino:

> Tanto Lucrecia en *El Invierno en Lisboa* como Rebeca Osorio en *Beltenebros* se adscriben sin lugar a dudas a la categorización de *la femme fatale.* Es el uso de las referencias intertextuales a la novela negra, al *film noir* y a la novela rosa por las que se produce una imagen marcadamente potente de mujer. (Ying, 2005: 481).

Marta Beatriz Ferrari, en «El cine, la tradición y Borges en *Beltenebro*s de Antonio Muñoz Molina» (2000), hace un recorrido por las fuentes de las que se vale el escritor en esta novela: el relato de espionaje, el género policiaco negro, la tradición de los libros de caballería, el estilo y los temas de Borges, el cine, la novela rosa, e incluso, una técnica pictórica: el s*fumato*, utilizado por Da Vinci, y que, difuminando los contornos, crea una atmósfera nebulosa.

Lawrence Rice y Salvador A. Oropesa confirman, a su vez, que la novela negra y el *film noir* son textos intertextuales que sirven como fondo de la obra para el desarrollo de la

historia de amor entre Biralbo y Lucrecia en *El invierno en Lisboa*, donde la música y letra de ciertas canciones, acordes con los sentimientos y estados de ánimo de los personajes, cumplen similar función.

Alusiones y citas intertextuales, en este caso no fílmicas, están presentes igualmente en *La noche de los tiempos*, pues la historia de amor de Ignacio Abel y Judith Biely se inspira en la de Pedro Salinas y Katherine Whitmore y sus cartas amorosas, y a través de los versos de este poeta expresa Judith la magia del amor. También, pues, instrumentaliza Muñoz Molina la intertextualidad para dar forma a uno de los componentes que integran esta novela híbrida, la novela de amor. Referencias a la Bauhaus, importante y moderna escuela alemana a la que asistió Abel, a la Institución Libre de Enseñanza, a la Ciudad Universitaria, a la Residencia de Estudiantes caracterizan en gran parte a Abel: su fe en el progreso totalmente modernista, en la educación como vía para superar el retraso de España, ideas tan cercanas, por otra parte, a muchos de los intelectuales de su época.

En las novelas de Mágina, Muñoz Molina menciona constantemente libros que, a imitación de la música, son claves de su propia infancia, adolescencia, juventud, con lo que fuerza, una vez más la identificación de estos con el autor empírico y por ende la autoficción como uno de los componentes genéricos que se imbrican en estas novelas híbridas. De sus lecturas infantiles, destaca la libertad de la imaginación que posibilita el escape, y acrecienta el deseo de huir del destino que parece haberle tocado en suerte: el campo, y el tiempo cíclico:

> Pasó despacio las anchas hojas amarillas de *La isla misteriosa* y se detuvo en el último grabado, y a Minaya le costó descifrarla, porque la tinta azul estaba casi desvanecida. 11-3-47. Quién hubiera tenido el coraje de ser el capitán Nemo. Mi nombre es nadie, dice Ulises, y eso lo salva del Cíclope. J. S.» (Muñoz Molina, 2002: 59).

Las mismas lecturas del protagonista de *El viento de la Luna* cuando era niño: *La isla misteriosa*, *Cinco semanas en globo*, *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, o *Los primeros hombres en la Luna*, de Herbert George Wells, que sustituye, al convertirse en un adolescente, por las exploraciones africanas de Stanley y las de Burton y Speke, la llegada

de Amundsen al Polo Sur y del almirante Peary al Polo Norte, por *El origen de las especies*, o *El viaje del Beagle*, o *El mono desnudo*. En *Ardor guerrero*, el protagonista-autor, ya adulto, aprovecha las horas de holganza para leer poemas de Borges, las novelas de Graham Greene, de Juan Carlos Onneti y de John le Carré que, entonces, añade, «le gustaban tanto como ahora» (Muñoz Molina, 2000: 85). Mayor trascendencia cobra la cita de la novela de Joseph Conrad que clausura esta memoria militar, *La línea de sombra*, pues aporta claves de lectura genérica, es un *bildungsroman*, igual sucede con el paratexto, una cita de Montaigne, en el sentido de que trata de sí mismo, es decir, una autobiografía o memoria. En *El jinete polaco*, el *Cantar de los Cantares*, un hipotexto, desempeña misma función que los poemas de Salinas en *La noche de los tiempos*, vincula o relaciona dos historias de amor (Mercurio y la emparedada, Manuel y Nadia), pero también les sirve como expresión y espejo de la novela de amor. En *Carlota Fainberg*, con sus citas críticas y de críticos, aunque sea desde la parodia –Umberto Eco, Michel Foucault, Lacan, Kristeva, Sherzer, la Queer Theory y el New Lesbian Cristicism– revive el ambiente universitario de los Estados Unidos, y posibilita que esta novela de fantasmas –protagonizada, de nuevo, por una *femme fatale*– se hibride con la novela de campus. Los libros, textos de historia y las memorias consultados en *Sefarad* aparecen al final del libro, como si de las referencias bibliográficas de un trabajo académico se tratara más que de simples débitos; y es que Muñoz Molina reivindica que no ha inventado nada cuando relata la historia de los personajes reales que transitan por esta «Novela de novelas». *Los misterios de Madrid* se vincula intertextualmente, desde la parodia, con *Los misterios de París*, como ya veremos al analizar en detalle la novela, y según Eugenia Popeanga:

> Como quiera que comporta una parodia de los «misterios», tiene que organizar gran parte de la trama conforme a la estructura de los mismos. La práctica intertextual, elemento fundamental de lo poético posmodernista, provoca todo un desplazamiento de agudeza. (Popeanga, 2009: 295).

Es decir, un hipotexto que aprovecha el género de otro ya existente, si bien se hibrida con la novela policiaca, en mi opinión. La intertextualidad en esta novela de Muñoz Molina

también ha sido abordada en *The narrative of Antonio Muñoz Molina*, de Lawrence Rich, con un apartado «Costumbrismo and the folletín en *Los Misterios de Madrid*»; en «El intertexto folletinesco la tradición cervantina y las imitaciones sartrianas en los Misterios de Madrid», de Encarnación García de León (2000), y también en *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, de Salvador Oropesa.

Como dice Popeanga: «La intertextualidad externa, evidente, va desde los cuadros costumbristas a la resonancia crepitante del mundo chabolístico que Martín-Santos plasma en *Tiempo de silencio*, o bien de diversas escenas de *La Colmena*.» (Popeanga, 2009: 296). Esta novela que, para Popeanga constituye un pastiche, se configura con retales literarios que de forma indirecta nos recuerdan algo que hemos leído, oído o visto. Concluye afirmando que «*Los Misterios de Madrid*, novela realista en apariencia, es la parodia de un tipo de literatura (la de los misterios, detectives, costumbrismo...; en definitiva, una literatura marginal).» (Popeanga, 2009: 296).

Respecto a los protagonistas de las novelas de Mágina –Minaya de *Beatus Ille*; Manuel de *El jinete polaco*, el protagonista innominado de *El dueño del secreto* y el del *Nada de otro mundo*–, Andrés de Soria Olmedo opina que son variaciones sobre lo que Lionel Trilling, refiriéndose a un robusto linaje de novela europea que comprende *Le rouge et le noir* de Stendhal, *Le Père Gorrit* e *Ilusions perdues* de Balzac, *Great Expectations* de Dickens, *L´Education sentimentale* de Flaubert y *The Princess Casamassima* de Henry James, entre otras, llama joven de provincias, es decir un modelo o arquetipo literario. Según Trilling: no es necesario que venga de provincias en un sentido literal, su clase social puede constituir su provincia. Pero un nacimiento y crianza provincianos sugieren la simplicidad y las grandes ilusiones con que empieza, haciendo grandes demandas a la vida y maravillándose de la complejidad y promesa que ella entraña. Es inteligente, o por lo menos despierto, pero de ningún modo astuto en asuntos mundanos. Debe haber adquirido alguna educación, puede haber aprendido en los libros algo sobre la vida, aunque no la verdad. Los héroes de Muñoz Molina modulan esta trayectoria una y otra vez, con tonos y contextos precisos y adecuados a cada ocasión. En relación con alguno de los personajes de *Beatus Ille* también se podría señalar otro aspecto que desde la intertextualidad los

vincula con la tradición literaria: "un pintor que no pinta el cuadro que quisiera, un escultor cuya mejor obra no conoce nadie y un novelista que no llega a escribir una novela, o solo escribe *Beatus Ille*, porque, como dice Muñoz Molina es «una novela que trataba de obras de arte fracasadas» (Martín Gil, 1998: 26), tan próximo, en su concepción a *Bartleby y compañía* de Vila-Matas. Pero las referencias al mundo literario son constantes a lo largo de toda la novela, desde Jacinto Solana, figura literaria olvidada de la Generación del 27[125], esta misma generación y sus escritores, hasta el propio título: *Beatus Ille*, «que nos evoca el épodo Horaciano o a Fray Luis de León y su *Vida Retirada*. En los encabezamientos de cada capítulo se nos presenta a T. S. Eliot y al universal Cervantes con *Don Quijote de la Mancha*.» (Guijarro, 2004: 103).

Como ya he mencionado, la intertextualidad en la obra de Muñoz Molina no es mero añadido, supera el nivel metafórico o temático, coadyuvando, de hecho, a la integración de otros géneros o subgéneros y a la conformación de una novela híbrida, pero sin llegar a conformarse en uno de sus componentes. Ulrich Winter comenta, al respecto:

> En las novelas de Muñoz Molina abundan referencias a la literatura y las otras artes, a sistemas de signos y a medios de comunicación estética o pragmática: poemas, cartas, relaciones y documentos históricos en *Beatus Ille* (1986); música y películas en *El invierno en Lisboa* (1987); escritura y cine en *Beltenebros* (1989); fotografía, música y pintura en *El jinete polaco* (1991), etc. (Winter, 2000: 197).

Estas referencias, según Winter son «instrumentos de reflexión representacional, poetológica, historiográfica y epistemológica.» (Winter, 2000: 197). Algo con lo que estoy de acuerdo, pues, como ya hemos visto, otorgan dimensión a los personajes, explican y amplían sus sentimientos, y en algunos casos, de ahí su importancia para esta Tesis doctoral, reflejan especularmente uno de los componentes genéricos a los que se adscribe la novela, como ya he ejemplificado más arriba.

[125] José Manuel López de Abiada estudia las «Percepciones del 27 en *Beatus Ille*» (2000).

6.2. INTERDISCURSIVIDAD

Antonio Muñoz Molina, en sus novelas, con mayor presencia en sus dietarios y artículos periodísticos, hace referencia constante al cine, la pintura, la música, la escultura y a la literatura, testimoniando las nuevas inquietudes artísticas de los años 80 y 90, pero, particularmente en su obra de ficción, se integran no como meras referencias a otros medios sino, y de ahí su importancia, «según su potencial específico de representación, o sea, según la economía semántico-metafórica de cada una de ellas. (Winter, 2000: 199). El empleo de la intertextualidad y de la interdiscursividad no individualiza, sin embargo, a este escritor, pues son características inmanentes al posmodernismo y pago habitual de una pléyade considerable de narradores. Por otra parte, no es un recurso original que nazca con tal estética, pero al hacer suyo el eclecticismo, y de los préstamos una virtud, y romper los límites establecidos entre los géneros y los distintos discursos, sean literarios o no, contribuye a su implantación y mayor desarrollo.

Hans Felten, en «Juegos de la *intermedialidad* en la narrativa española contemporánea», también afirma que la intermedialidad entendida como interdiscursividad[126] es uno de los procedimientos determinantes de la narrativa española actual. El término interdiscursividad, más general que el de intermedialidad:

> abarca todo un sistema de referencias heterogéneas: discursos literarios, cinematográficos, musicales, científicos, pictóricos, etcétera, sistema de referencias y discursos en torno a los cuales está construida gran parte de la narrativa actual. (Felten, 1995: 98).

A partir de ahora me referiré con el término de interdiscursividad al complejo mundo de referencias a otras artes que atraviesa la obra de Antonio Muñoz Molina, con prioridad la música, la fotografía y el cine, si bien solo en cuanto que intervienen en la hibridez de alguna de sus novelas. El cine, como referente destaca igualmente en las

[126] Término de moda desde los estudios de Cesare Segre sobre los *Principios de análisis del texto literario.*

novelas de Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Juan Manuel de Prada y muchos otros autores. No obstante, hay que señalar que, como aduce Winter, el vigor reflexivo de la referencia a los medios:

> depende en buena medida del grado y de la forma de su integración en la estructura de la novela: puede ser una metáfora simple («como en el cine») o más compleja; al nivel de la acción puede ser el tema del relato; puede tener una función autorreflexiva (como en la *mise en abîme*), intertextual (como alusión, cita, parodia, pastiche), o puede dar forma al discurso en cuanto «técnica fílmica», etc. (Winter, 2000: 200).

Si se quiere comprender el papel que desempeñan el cine, la pintura y la música en la obra de Muñoz Molina, se ha de partir, según María-Teresa Ibáñez Ehrlich, de que son «símbolos de la civilización que comunican otras muchas fábulas capaces de aclarar, definir e interpretar el discurso literario, pero que son también fundamento estructural del mismo». (Ibáñez Ehrlich, 1995: 130). La razón del influjo, cruzamiento y uso de los diversos medios estéticos radicaría, parafrasea a Claudio Guillén, en que:

> Hay ambientes que al parecer favorecen estas convergencias: la Florencia del Renacimiento, el París de las vanguardias, y parece que las últimas décadas de actividad literaria en España corresponden a uno de estos períodos dada la presencia de las artes en la literatura. (Ibáñez Ehrlich, 1995: 130).

En la narrativa de Antonio Muñoz Molina vemos que los elementos interdiscursivos se integran en la estructura más o menos profundamente, en menor y mayor grado. No son injertos, no son siempre meras referencias intertextuales o metáforas simples, pasan a desempeñar un papel estructural señalado en el conjunto de sus novelas: la música se identifica con los sueños y deseos de un personaje, por ejemplo Manuel (*El jinete polaco*); la fotografía, los dibujos son, a veces, un complemento a su personalidad, como en el caso de Mariana (*Beatus Ille*), o un pretexto para evocar las circunstancias en que se realizaron y por tanto, parte esencial del relato (*Beatus Ille* y *El jinete polaco*). Cobo Navajas aduce que las fotografías son motivos funcionales básicos y, por ello, recurrentes

en casi todos sus discursos, aunque con valores sémicos distintos y, según Begines Hormigo, se vinculan a la trama. En estos casos, pese a integrarse en la trama, no tienen mayor desempeño en el híbrido. Por ejemplo la fotografía en *Beatus Ille* como presencia en la ausencia o recordatorio del pasado: «recordemos que en *Beatus Ille* suponen la presencia recurrente de Mariana en la casa de Manuel, aún después de muerta (Cobo Navajas, 2000: 52). La obsesión conmemorativa de los enamorados, dice Begines Hormigo, se lleva al extremo en *Beatus Ille*, donde Manuel ha convertido su casa-palacio en un recorrido sentimental por la vida de Mariana, y de su amigo, a través de las fotografías»[127]. (Begines Hormigo, 2006: 430). Recordatorios de los muertos, pero también evidencia de los que van a morir, en manos de Darman la fotografía de Andrade *en Beltenebros*; o motor de la memoria en *La noche de los tiempos*, pues Ignacio Abel, que lleva entre sus pocas posesiones las fotografías de sus hijos y de Judith Biely, las contempla y recuerda, en constantes analepsis, hechos pretéritos, pero también por su mediación se pregunta cómo serán ahora, tan irreconocibles tal vez como su propia imagen –de apariencia tan segura, otro, bien asentado en el mundo– en el pasaporte, después de tan poco tiempo de exilio. Es fundamental, no obstante, en *El jinete polaco*, el baúl de Ramiro Retratista que nos presenta en imágenes a muchos de los personajes cuya historia relata, en una concatenación imagen e historia (el único ausente es, justamente, Ramiro Retratista): las fotografías sirven para que Manuel y Nadia recuperen su propia memoria, el pasado, del que uno ha huido y a la otra se le ha negado por el exilio forzado de su padre.

> En el archivo de Ramiro Retratista de *El jinete polaco* están duplicadas muchas de las fotografías de la familia del protagonista, las mismas que recordaban haber descubierto en su infancia en los cajones de su casa. Constituyen el recurso del que se ha servido el novelista para activar la memoria de los personajes y han sido utilizadas además de manera muy eficaz para la expresión del paso del tiempo. (Cobo Navajas, 2000: 52).

[127] Muñoz Molina en «La memoria en donde ardía», en *Diario del Nautilus* escribe: «Tales extremos de la osadía o la locura (los del suicido por amor) se apaciguan a veces en el culto secreto a las fotografías de los muertos o en esas conmemoraciones de una hora o de un día o de una calle donde en otro tiempo sucedió un cuerpo, una caricia, una mirada». (Muñoz Molina, 2002b: 12).

Pero otras veces, como es el caso de *Ardor guerrero*, los componentes interdiscursivos coadyuvan a la creación del híbrido: las fotografías del escritor vestido con uniforme militar, solo o en grupo –por otra parte ausentes de la edición que yo manejo–, refrendan el carácter de realidad de esta memoria militar, que lo consiga o no ya es otra cuestión que abordaremos en el análisis pormenorizado de su obra. La misma funcionalidad tiene en *Sefarad* el *Retrato de niña*, de Velázquez, que el autor empírico-narrador ha visto en un museo en Nueva York y que aparece al final del libro, o la imagen del *Jinete polaco* en la portada de la novela *El jinete polaco*.

En sus otras novelas, la fotografía, de aparecer, es meramente circunstancial, y no desempeña mayor función ni en la trama narrativa ni en el híbrido. En *Plenilunio* son traídas a colación en relación con la muerte de la niña Fátima, cubre las paredes de algunos bares, la madre le muestra al comisario docenas de fotos de la niña desde el momento en que nació, cumpleaños, fiestas, comunión… el vídeo de la comunión, como una extensión de estas. En *Carlota Fainberg*, Marcelo Abengoa ve como, tras una noche de pasión con la adúltera Carlota, la criada vuelve enérgicamente la foto nupcial de cara a la pared, también la foto de la mesa de noche.

El cine, y sus técnicas narrativas, alcanzan su máxima expresión en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebro*s (más literaturizadas, menos próximas a lo real, como dice el auto), como partes constitutivas de la novela de amor y de la novela negra que se hibridan en estos textos, pero en el resto de su obra se integran a la estructura de la novela en forma de metáfora simple o referencia intertextual, sin implicaciones de relieve en la trama, es decir, son meras referencias temáticas[128].

En *Beltenebros*, algunos de los personajes se esconden o viven en un cine y las escenas más importantes ocurren en la sala de proyección o como trasfondo las imágenes

[128] Por ejemplo en *Ardor guerrero*, una memoria del servicio militar del propio escritor, el cine, solo una referencia temática, es un recordatorio constante del interés de muchos de sus personajes por el cine, de la cinefilia de Muñoz Molina en su juventud y de la influencia que este tuvo en su visión primera de la literatura y de la vida, del amor, mismamente. Y de cómo asisten los personajes en su infancia al cine de verano en Mágina da cuenta en *El jinete polaco*, en *El viento de la Luna* o *En ausencia de Blanca*, cuando Mario y Blanca hacen viajes relámpago a Madrid para ver una película subtitulada o exposiciones.

en blanco y negro de una película, y en la misma sala, primero la persecución, y después el desenlace de la novela. Según Gonzalo Navajas, en esta novela:

> El cine clásico de Hollywood es el punto extrarreferencial[129] al que aluden unas figuras físicamente alejadas de Hollywood pero conectadas estéticamente con él. Humphrey Bogart, Lauren Bacall y Rita Hayworth son los actores de los años del cine en blanco y negro al que aluden Darman y Rebeca Osorio. (Navajas, 1998: 26).

La referencia, opina Navajas, trasciende la mera mímesis o réplica de actores específicos, contraponiendo la vida y sociedad norteamericanas del bienestar y la confianza, a la dura realidad de la posguerra española, al recelo y sospecha permanentes, aunque dulcificados estos últimos por «la visión retrospectiva enaltecedora de un observador que toma un segmento cultural pasado y lo convierte en un modelo privilegiado para la circunstancia actual muy diferente de la citada.» (Navajas, 1998: 27). La alusión cinematográfica mencionada se refuerza en la escena de la película *Gilda*, que remeda Rebecca Osorio, el baile y una canción de Rita Hayworth, en la boîte Tabú.

Pero como más importante en lo que concierne al híbrido, *Beltenebros*, aduce Olga López Valero, incorpora convenciones y estrategias narrativas inspiradas en la novela policiaca (yo diría negra), el cine negro y la novela sentimental popular o novela rosa que actúan en el texto tanto a nivel semántico como discursivo, por ejemplo: "la trama […] parece sacada de una película americana de los años cuarenta, ya que integra muchos de los elementos del llamado «cine negro» o *film noir*. (López Valero, 2000: 152). Se producen constantes referencias a mitos y películas de la época dorada de Hollywood, los años cuarenta, y señala los ya mencionados por Navajas. Las películas proyectadas en el Universal Cinema, tienen en *Beltenebros* carácter narrativo, pues constituyen un marco apropiado para la acción que sucede a su alrededor.

> Darman recuerda una película que se estaba proyectando en aquel cine durante la época del caso Walter, cuando intimó con Valdivia, Walter y Rebeca (madre) para

[129] Gonzalo Navajas usa el término de extrarreferencialidad para lo que yo califico en esta Tesis de interdiscursividad, y el de referencialiadad para lo que, en la estela de Gérard Genette, llamo intertextualidad. El crítico no hace distingos entre externa e interna.

> intentar descubrir al traidor. […]. Más tarde se nos dice que "ese raro Clark Gable que hablaba en español era el capitán de una cuadrilla de piratas. (López Valero, 2000: 169).

Por último, esta novela también se vale de estrategias narrativas tomadas del cine: tales como montajes, primeros planos, planos generales, etc., la caracterización de personajes, y observamos el equivalente textual a la iluminación y de un tipo concreto de encuadres (los llamados encuadres claustrofóbicos), característicos del cine negro. Para Winter Ulrich, a diferencia de otras novelas del autor, donde las referencias a los medios sirven de instrumento de reflexión antropológica y de crítica ideológica, *Beltenebro*s el cine es un cronotopo:

> Está vinculado a un lugar en concreto, el Universal Cinema, situado en Madrid, y a una época, los años cuarenta y sesenta. A causa de esa identidad local y temporal del cine, casi todas las isotopías de la visualidad en esta novela están vinculadas de un modo u otro a (la memoria de) la España franquista. (Winter, 200: 202).

Considera, de hecho, que la isotopía básica de la referencia al cine es la visualidad. Se advierten, a su vez, lo que llama «derivaciones de la situación cinematográfica» (representaciones paracinemáticas o simplemente visuales, como el escenario donde actúa la joven Rebeca en la boîte Tabú, objeto representado y un público receptor), imágenes cinematográficas, metáforas y comparaciones provenientes del campo semántico del cine, y recursos intertextuales, por lo general paródicos: mención de nombre se actores, alusión a películas que parodian escenas típicas del *film noir*, del melodrama o de géneros vecinos. «Cuando (Andrade) ya no se movió un hilo de saliva y de sangre quedó colgando de su boca», o «la pistola y la fotografía y el pasado falso de Andrade (que) seguían viajando conmigo por Madrid». El cine, para Marta Beatriz Ferrari, está presente en *Beltenebros* como:

> Emblema de la ficcionalidad por excelencia, un ámbito donde aparece como posible lo que no lo es en otro orden, el de lo «real». Muchas de las acciones –la simulación de la huida, la persecución y la captura– están concebidas en términos cinematográficos y

> escenas enteras descriptas al modo de un guión con información sobre la angulación, la iluminación, etc. El cine ocupa en esta novela un sitio privilegiado porque se halla, además, fuertemente tematizado; es un espacio –un microcosmos […] los juegos con el tiempo narrativo – los flash backs, los raccontos, las reiteraciones, los relatos ralentizados o acelerados a voluntad– son posibilitados por la peculiar sintaxis cinematográfica. (Ferrari, 2000, 441-442).

También en *El invierno en Lisboa* se integran como parte de la acción el jazz y el cine negro, que adquieren en esta novela carácter narrativo y contribuyen a la hibridación de la novela de amor y la negra: sus explícitas deudas al séptimo arte llegan con tópicos como la *femme fatale* de las películas, representada por Lucrecia, el músico Biralbo, como salido de un *film noir*, y, en especial, su amor hecho de ausencias y de clichés cinematográficos y de la novela rosa más, evidentemente, los locales nocturnos, la música, el ambiente, las escenas en general, y el uso de técnicas y recursos cinematográficos, como ocurría en *Beltenebros*.

La influencia del cine en su obra va remitiendo con el tiempo, le dice Muñoz Molina a Ignacio Gómez-Cornejo en una entrevista: «Antes, cuando era más joven, mucho más. Me sigue gustando mucho pero creo que ya ocupa mucho menos lugar en mi imaginación.» (Gómez-Cornejo, 2012).

La música, además del cine, desempeña un papel señero en *El invierno en Lisboa*, al ser parte indivisible del texto y no mero añadido, cita o referencia, aunque también las haya, aspectos que ampliaré, además de su implicación con el híbrido, al analizar más adelante esta novela, pues, dada la importancia estructural que adquieren el arte y su tematización, podemos considerar que uno de los componentes de este híbrido narrativo es precisamente la novela artística.

En opinión de Gonzalo Navajas, Antonio Muñoz Molina es uno de los novelistas que ha practicado la inclusividad textual de forma más fructífera:

> En *El invierno en Lisboa* el texto citado es la música de jazz y la *Weltanschauung* que conlleva ese arte marginal y de audiencia minoritaria. La vaporosidad y maleabilidad del jazz proveen un contexto para magnificar la indefinición y la complejidad de un

> relato que hace de la indeterminación un punto central de su orientación semántica. (Navajas, 1998: 26).

Dado que la novela se modula en torno a las variaciones de la trompeta de Billy Swann (una réplica de Louis Armstrong), vemos cómo desde la improvisación de un motivo originario siguen ramificaciones que se alejan o retornan al punto original para reiterarlo o apartarse de él, especialmente visible en la ambigua relación amorosa entre Biralbo y Lucrecia, de alejamientos y cercanías, de movimientos físicos y de identidad, en el caso de Biralbo. Ibáñez Ehrlich señala que Muñoz Molina recurre a menudo en sus novelas y cuentos al uso temático de la música, ya sea empleando el nombre de una canción conocida, ya metaforizando los ambientes y mostrando la realidad española a través de los romances, las habaneras, coplas, pero en *El invierno en Lisboa*, además:

> La música del jazz actúa como hilo estructurador de la novela y motivo constitutivo de la trama amorosa, ambas funciones intrínsecamente entrelazadas. El jazz es, pues, materia prima, forma narrativa absolutamente autónoma tomada de la cultura negra estadounidense. (Ibáñez Ehrlich, 1995: 132).

En *El jinete polaco,* la música aparece profundamente vinculada a la edad de los personajes y a sus circunstancias vitales, por extensión a la historia de la música española y a la sociedad correspondiente, pero por ser también una autoficción coincide, de hecho, con los gustos del escritor, y de gran parte de sus contemporáneos, y al referirse a títulos como *My Girl* refleja, como en un espejo, la novela de amor y uno de los híbridos de este libro. Para Ibáñez Ehrlich,

> No es una canción importante sólo porque sea la del amor inalcanzado. Tiene una función mucho más significativa en la novela: la de nexo entre la segunda y tercera parte, entre el amor platónico y el realizado, entre Marina, el primer amor, y Nadia, el definitivo. (Ibáñez Ehrlich, 2000: 131).

Lo mismo sucede con *Riders on the Storm* (1970), «Jinete en la tormenta», de Jim Morrison[130], un retrato sonoro de Manuel, el personaje principal, de todo aquello que anhela, pero del Manuel adolescente, de ese proceso de aprendizaje que apreciamos en el *bildungsroman*, otro de los componentes de esta novela híbrida: ambas canciones, en mi opinión, adquieren pues carácter narrativo, el resto, como referencias o citas, dan vigor a la historicidad de la novela o la evolución del protagonista, pero, evidentemente, su funcionalidad en relación con el híbrido es de nivel menor.

Bajtin opinaba que la música «deviene en metáfora idónea para señalar un cambio central en cuanto el acto de la lectura: de una percepción visual y abstracta del texto literario a una auditiva, en la cual se escuchan las diversas y heterogéneas voces sociales de una época particular». (Ibáñez Ehrlich, 2000: 119): *El jinete polaco* es un ejemplo claro: en la primera parte hasta el título «El reino de las voces» parece dirigirnos en ese sentido, donde el «oigo» es crucial, le llegan los ecos de un mundo pretérito y las voces de sus mayores en forma de cuentos, de historias reales, de supersticiones y cautelosas advertencias, y el referente musical abarca desde la época del general Prim hasta la Guerra Civil Española, los programas de radio, canciones dedicadas, fundamental es, así mismo, la tradición oral –los romances que cantan las niñas en la calle–: son meras referencias musicales, en este caso, pero asientan el carácter histórico de esta novela y por tanto este nuevo componente híbrido, aunque sea como mero telón de fondo.

Si Antonio Muñoz Molina utiliza la música en «El reino de las voces» como metáfora de un mundo rural, tradicional, según Ibáñez Ehrlich, un

> texto polifónico en su composición en el que la música forma parte del mundo narrativo al que alude el título. A través de habaneras, boleros, coplas, canción andaluza y juegos y melodías infantiles se despliega ante el lector un mundo complejo y lleno de significaciones ocultas que van desde la superstición y el miedo infantiles hasta los sentimientos eróticos de los dos amantes, Manuel y Nadia. (Ibáñez Ehrlich, 2000: 118).

En el «Jinete en la tormenta» es una «metáfora intertextual de una sociedad en conflicto en la cual la carencia de una vida llena y atractiva arrastra a la juventud a los sueños de la

[130] En *Ardor guerrero* nos confirma su pasión juvenil por Jim Morrison, y por gran parte de la música citada.

mano de la imaginación.» (Ibáñez Ehrlich, 2000: 120). Se convierte, según esta crítica, «en un subtema narrativo», es uno de los factores que van a conformar el discurso, vinculado y sostenido a veces por la estética del cine y la literatura, recurso intertextual al que acude el autor para poner de manifiesto las contradicciones entre la realidad y el deseo. Se ve en su buhardilla de París o en ese hotel de la frontera mexicana del que habla Eric Burdon, pero «No oía el tráfico ni las sirenas de la policía, como en la canción de Eric Burdon, sino los clamores de los pavos en los corrales». (Muñoz Molina, 2001: 233). El resto de las canciones son meras citas, porque Manuel, como narrador, enumera constantemente nombres de músicos y de canciones, tanto foráneos como nacionales, convirtiendo la novela un fresco musical de la España franquista ya agonizante: En el Martos suena *Proud Mary*, no la versión de los Credence, sino la de Ike y Tina Turner; Jimi Hendrix, Tom Morrison, los Rolling Stones. Pero todas ellas reverberan en la mente de Manuel: de camino a la huerta de su padre, tararea *Hotel Hell*, *The house of the raising sun*, *Brown sugar*; mientras se pone ropa limpia escucha a *Beak on through to the other side*; y en el desvarío por Marina, y su búsqueda por toda la ciudad, silba *My girl*, de Otis Redding, pues una es la metáfora de la otra:

> Espiando a Marina desde un bar sombrío donde ya era de noche, acordándome ahora de la voz de Otis Redding, de la manera dulce y terminante en que sonaban las trompetas, como si anunciaran la llegada de una mujer y la culminación de una cita, *My girl*. (Muñoz Molina, 2001: 308).

La escuchará de nuevo en su viaje apresurado Mágina-Madrid y, la tarareará estando con Allison-Nadia en Madrid, ella la reconoció enseguida y cantó en voz baja el estribillo, también la oirán después ya en Nueva York. Manuel iba de vez en cuando a otro bar porque en su máquina de discos había dos o tres buenas canciones: *Summertime*, de Janis Joplin, entre ellas. No se daba cuenta:

> de que entonces la mayor parte de las voces que oía en los discos eran voces de muertos, y de que las promesas de libertad fulgurante que venían a ofrecerme se habían extinguido varios años atrás. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Otis

> Redding, estaban muertos cuando a nosotros nos revivían sus discos, de Eric Burdon y de Lou Red nos dijeron que eran muertos en vida, aniquilados por la heroína y el alcohol, las canciones de los Beatles que más nos gustaban pertenecían a un pasado lejano, que había existido cuando nosotros sólo oíamos las novelas de Guillermo Sautier Casaseca y esas canciones de Antonio Molina que me seguían deparando a traición una dulzura insoportable. (Muñoz Molina, 2001: 306-307).

La función, como ya hemos señalado, de tanta cita es reforzar la historicidad del momento que les ha tocado vivir a estos personajes de la posguerra española y testificar las nuevas inquietudes de una juventud que se distancia de sus mayores, de la España del pasado.

En «El jinete polaco», en la última parte, homónima del título de la novela, la música se vincula, aunque solo a nivel temático, con la edad adulta del autor-narrador y tangencialmente con el *bildungsroman*: una mezcla de lo ya conocido y los descubrimientos y gustos musicales que se van adquiriendo con el tiempo y la madurez. Es fundamental, puesto que con música comienza la tercera parte de este libro y también las mañanas de Nadia, y de Manuel en Nueva York por asociación: «Aretha Franklin o Sam Cook o los Beatles, aunque también a veces con Miguel Molina o Concha Piquer, con una fuga cristalina de Bach». (Muñoz Molina, 2001: 311). La música, que en el Manuel adolescente se hacía eco de cada uno de sus sentimientos y estados de ánimo, se trasmuta en un martirio cuando, en ese otro mundo con el que soñaba, fuera de Mágina, y ya un extranjero, cautivo del progreso y del capitalismo, banalizan esa música que tanto le gustó: «la música ambiental […] y Proud Mary reblandecido de coros y violines, estos cabrones son capaces de convertir en nata batida y sonrosada hasta La internacional». (Muñoz Molina, 2001: 311). Manuel ha alcanzado su gran sueño, viajar por las capitales y países cuya banda sintonizaba en la radio, huir de Mágina, ser un extranjero, pero la insatisfacción y la búsqueda de algo que desconoce siguen ahí. En esta tercera parte, solo llega a su Ítaca tras llegar a Nadia: las canciones que expresaban su ansia de libertad y de rebeldía lo proveen de versos para con sutil ironía maldecir su suerte tras su visita a Félix y observar su relación apacible y amorosa con Lola, casi se mata al regresar a Madrid, y en el casset del coche Otis Redding continúa cantando *My girl*, un luctuoso recordatorio de

que no ha hallado a una mujer a la que amar. Solo, y totalmente otro, por las calles de Nueva York, sin conseguir localizar a Allison-Nadia,

> camina maldiciendo a Nueva York y a todas las ciudades donde sea invierno […] piensa en inglés, con feroz acento americano, *I wanna fly away*, se acuerda de Lou Reed, y su sombra le responde en español, lo que tú quieres es salir pitando, lo provee de versos de canciones con una erudición desvergonzada que no hace ascos al bolero, ni a la canción española, ni a las rumbas más lumpen. (Muñoz Molina, 2001: 383).

En aras de un sueño que no resultó ser lo que esperaba, ha roto con sus recuerdos y origen, con Mágina:

> tanto trabajar y ver mundo y aprender idiomas para esto, para languidecer de abandono y melancolía en una habitación desde cuya ventana lo único que se ve de Nueva York son las armazones metálicas de un apartamento y mirar en la televisión abyectos concursos para matrimonios felices y películas de Imperio Argentina y Miguel Ligero (Muñoz Molina, 2001: 384).

Amargamente se pregunta qué hace en Nueva York: es como un viajante lunático de palabras de otros, se responde, y esas emisoras de radio que en su niñez y adolescencia obraban el portento de plasmar, con sus voces, todos sus deseos y sueños, cual sirenas, ahora se le representan en un guirigay, una confusión de voces en la que se ha extraviado tiempo ha. Y esta nostalgia, al igual que el amor y el desengaño, están hechos de sentimientos de películas y letras de canciones populares:

> asesinado suavemente por ellas, dame veneno que quiero morir, es como si llevara en la cabeza una radio donde las emisoras se confunden, Lou Reed, Juanito Valderrama, Antonio Molina, adiós mi España preciosa, la tierra donde nací, bonita, alegre y graciosa, como una rosa de abril, canta la sombra para abochornarlo de nostalgia (Muñoz Molina, 2001: 384).

Se plantea volver a Madrid, ahorrar para un piso e irse acostumbrando a la cercanía con los cuarenta años: tanto ensueño, tanta lucha por alcanzarlos y resume su actual estado en: qué asco, así que esto era la vida…

En *El jinete polaco* observamos que Manuel, el protagonista, recibe las raíces como asiento de su personalidad, en la segunda busca sus propias referencias vitales rompiendo con lo anterior, haciendo un esfuerzo supremo por olvidar, y las canciones *My Girl* y *Riders on the Storm* adquieren carácter narrativo. En la tercera ambas tendencias se equilibran. Y la música, factor decisivo del discurso en lo temático, como hemos comentado, se mezcla, caen los inexpugnables y altos muros que levantó durante su adolescencia para recuperar, nostálgico, las tonadas de su infancia. Y se las redescubrirá Nadia, para quien estas canciones connotan un mundo distinto, el de los exiliados españoles en Estados Unidos que se enlazan por parejas para bailar los pasodobles añorados, con unos gestos, una cortesía que ella nunca ha observado en las «partis» de su madre norteamericana, y le hacen anhelar, intensamente, el país que insinúan las melodías tradicionales españolas. A Manuel, que soñaba con conocer el universo encastillado tras el texto en inglés de las canciones anglosajonas, el efecto ennoblecedor de Nadia le devolverá intacta su cultura musical popular, con la carga afectiva que tuvo en su momento también para él.

Begines Hormigo considera que, en las novelas de Muñoz Molina, la música es un *leitmotiv* ligado con los personajes, de hecho, el autor confiesa, en «La vida entera en canciones», la importancia que estas cobran en su obra: «Cuando escribo historias de ficción, mis personajes suelen escuchar música, y necesito saber exactamente qué canciones escuchan para entender yo mismo sus estados de ánimo.» (Muñoz Molina, 2000: 18), y, según Begines, la imbricación entre el personaje y la música nos permite deducir su personalidad. En *Carlota Fainberg*, añade:

> Por ejemplo, la porteña pone el bolero *Caminemos*, que actúa, para Abengoa, como una llamada, casi hipnótica, al amor […] Manuel, de *El jinete polaco*, mantiene un estricto vínculo con los cantantes Jim Morrison, los Rolling Stones, Ottis Redding o Jimi Hendrix, y con sus canciones, que le inspiraban un intenso sentimiento de libertad y de ruptura con la tradición: en *El invierno en Lisboa* no se trata de una canción ni de un cantante, sino de un género concreto (el jazz) el que apasiona a Biralbo y a muchos otros del resto de personajes. (Begines Hormigo, 2006: 427).

Como vemos su pasión musical, frente a su afición cinéfila juvenil, no ha remitido con la edad, sino que se va acentuando:

> En *Ventanas de Manhattan* resuena constantemente con todos los estilos y las formas musicales: las notas solemnes del *Réquiem alemán* de Brahms, los clubs selectos de jazz donde cantan Dee Dee Bridgewater o Paula West, los garitos de Harlem, los conjuntos de cámara de la Juilliard School y las representaciones de *La flauta mágica* de Mozart en la City Opera, las emisiones de la radio pública WNYC, las *big bands*, el eco de figuras desaparecidas como Miles Davis, Thelonious Monk, Benny Goodman o Béla Bartók, los músicos y bailarines callejeros que pululan por las calles, parques y bocas de metro, haciendo sonar en una fascinante cacofonía trompetas, saxofones y hasta cubos de plástico. (Larequi García, 2004).

En *Ventanas de Manhattan* Antonio Muñoz Molina hace un verdadero recorrido por sus actuales gustos musicales (impresionantes pese a comentar que carece de una educación musical adecuada), los juveniles los conocemos a través de sus novelas, pero es en esencia una declaración de amor, y por tanto una explicación de por qué está presente en sus novelas, ya en forma de cita, referencia, vinculada a los personajes, o como parte de la estructura narrativa.

CAPÍTULO TRES

7. HÍBRIDOS NARRATIVOS EN LAS NOVELAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Planteada la condición cultura que da razón de ser al híbrido y la noción amplia con que este puede ser entendido, trataré a partir de ahora de hallar respuestas a otras cuestiones que he planteado. ¿Cómo se articula el híbrido narrativo en las novelas de Antonio Muñoz Molina y qué géneros o subgéneros se combinan en sus obras?

¿Cómo intentar darle forma a la novela?, se pregunta también Antonio Muñoz Molina (2009) ante la que después será *Beatus Ille*. En principio atribuye sus dificultades a que además de escribir una novela debía aprender cómo se escribía. El escritor ya avezado es consciente de que ante una nueva novela se es siempre un aprendiz[131], y parafrasea a Philip Roth: «Cada vez que empiezo una novela me veo confrontado con el aprendiz dentro de mí» (Muñoz Molina, 2009: 151). Pero son esclarecedoras, pese a todo, sus posteriores reflexiones en torno a la importancia del subgénero, andamiaje de sus tres primeras novelas. En distintos artículos comenta que en *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* se ha valido de la ortopedia del subgénero (policiaco, de amor, novela de

[131] «La novela es un extraño oficio en el que la maestría, si llega, tiene mucho de hallazgo y de azar, y en el que, en cualquier caso, la experiencia de un libro no se transfiere más allá de él. Aprendes, con suerte, a escribir la novela que tienes entre manos mientras estás escribiéndola, y cuando la terminas lo aprendido se esfuma, y con el alivio del final se deshace también cualquier rastro de destreza. Si hay otra novela, vendrá al precio de un nuevo aprendizaje. Y si lo aprendido a lo largo de la que se terminó con tanto esfuerzo se intenta aplicar en la próxima, el resultado será una falsificación. Bien es verdad que no hay a veces falsificador más experto que el autor de la obra original, cuyos vicios expresivos, si hay suerte, se considerarán rasgos de estilo, y sus rutinas y mañas inventivas recibirán el título de nobleza de obsesiones. De modo que casi tanto esfuerzo como a aprender hay que dedicarlo a desaprender: o a lograr que la acumulación de la experiencia no se convierta en seguridad y arrogancia; algo parecido a lo que en la práctica zen se llama espíritu de principiante: un saber que solo es beneficioso en la medida en que es olvidado.» (Muñoz Molina, 2009: 151-152).

aventuras, de viajes, de misterio) para articular estas novelas. En la conferencia «Algunas divagaciones sobre la novela» (2009), nos explica incluso la razón de esta elección, o mejor llamémosla predilección.

La inexistencia en España de divisiones rigurosas entre la gran literatura y lo que no lo era, junto a la premisa estética esbozada por Borges en *La invención de Morel*, de Bioy Casares, sobre que las «formas breves, el cuento fantástico, el enigma policial, eran antídotos contra la proliferación indiscriminada de la novela realista o las efusiones verbales de la novela experimental» (Muñoz Molina, 2009: 154), les permitió a muchos de ellos (Muñoz Molina se refiere a los escritores de su generación y de la anterior) leer sin perjuicios, o saltarse las subdivisiones sobre literatura y subliteratura[132], también a valorar el puro acto de contar, frente a los contenidos y los mensajes en una época tan intoxicada ideológicamente. Y con su apertura:

> a los géneros de la literatura popular, con su parte de construcción artificiosa y de descaro sentimental, podíamos acercarnos al arte narrativo con la benéfica desenvoltura con que la explosión visual del pop libró a la pintura americana de los rigores del expresionismo abstracto[133]. (Muñoz Molina, 2009: 155).

Añade que el gusto, más bien la fascinación por los géneros, «era útil para inventar novelas» por lo que tienen de disciplina, de esquema casi arquetípico definido de antemano, así como «la disciplina de la métrica y de la rima para domar la efusiones emocionales y verbales de los aprendices de poetas». (Muñoz Molina, 2009: 156). Le sirvió también para sujetar historias, relatos escuchados a sus mayores y situaciones inventadas a partir de la propia vida, para:

> sujetar todos los materiales de orígenes tan diversos a una forma que permitiera gobernarlos, que les diera una cierta unidad. La novela de aventuras y la novela de misterio ofrecían un esquema sólido, que en el fondo era el de las narraciones más primitivas: el héroe que abandona su lugar de origen para salir en busca de algo o de alguien, del vellocino de oro o del padre perdido o del cofre del tesoro; el que para lograr lo que busca ha de resolver una serie de enigmas, de todos los cuales el más ra-

[132] Alude a escritores como George Simenon, Raymond Chandler o Patricia Highsmith.
[133] Idea similar la expresa en su artículo «La edad de las novelas».

> dical es el de la muerte. La primera vez que yo me puse a escribir una novela anduve perdiéndome durante meses y años en un bosque de historias y poco a poco comprendí que la única manera que tenía de organizarlas era someterlas a un esquema de investigación más o menos policial, aunque también de viaje, de búsqueda. (Muñoz Molina, 2009: 158).

No obstante, pese a que Borges afirma que la novela realista se permite descuidos en la organización, inaceptables en el cuento policial o fantástico, Antonio Muñoz Molina expresa su deseo de reunir desde un principio lo mejor de los dos mundos: un esquema policiaco que permita la introducción de hechos reales, las vidas reales, es decir: una novela híbrida que participe de distintos géneros o subgéneros, donde la estructura de género, o el género popular como dice el autor, se dignifica, pues no remite en absoluto a lo que entendemos como subliteratura, es el armazón que sirve para dar forma al resto de los materiales:

> Yo me preguntaba cómo habría sido el *Viaje al centro de la Tierra* si en vez del tosco Julio Verne lo hubieran escrito Rimbaud o Baudelaire. Soñaba una novela policial perfecta en la que cupiera al mismo tiempo la densidad de las vidas reales y el flujo de los hechos históricos. Hubiera querido escribir en el mismo libro *La educación sentimental* y *El Fantasma de la Ópera*, *El Gran Gatsby* y *Cosecha roja*, *El sueño de los héroes* y la historia de secreto e infamia de Ramón Mercader. Hubiera deseado que en el salón de la duquesa de Guermantes se cometiera un crimen y que el narrador indolente de Proust consagrara toda su inteligencia y su capacidad de observación a resolverlo. (Muñoz Molina, 2009: 155-156).

Este primer deseo del autor de imbricar la realidad y la ficción (si fue una intuición del autor o es una reflexión posterior, nunca lo sabremos), parece concretarse a partir de 1991, con la publicación de *El jinete polaco*, anticipado en una serie de artículos que aparecen en la prensa. Este importante giro de su poética se concreta en un tipo de híbrido donde confluyen la ficción y la realidad, en especial con la introducción de elementos autobiográficos, personajes de ficción que conviven con otros históricos, crónica, historia. Además, en consonancia con esta evolución de su literatura hacia lo real, se abundará desde entonces en obras de no ficción, intercaladas con sus novelas. Al principio de su carrera, dice el autor:

> Lo más importante para mí era la ficción, y dentro de la ficción, la novela. Y con el tiempo me he ido dando cuenta de que mucho más que la ficción me gustan esas expresiones literarias que tienen que ver con otros campos, con el periodismo, el testimonio y el suceso. (Pfeiffer, 1999: 164).

Sin embargo, hay que señalar que incluso sus obras de no ficción siguen siendo textos híbridos. Por ejemplo, *Ardor guerrero* (1995) (el autor dice que es una autobiografía pura, también la ha calificado de «memoria»), donde la experiencia personal se amalgama con una crónica sobre la vida y el estado del Ejército y hechos concretos de la historia de España, o *Ventanas de Manhattan* (2004), «una cosa híbrida entre la memoria personal y el libro de viajes»[134] –yo añadiría aspectos autobiográficos que, de hecho, ratifican la autoficción en alguna de sus novelas– y la crónica periodística, la crítica de arte y literatura. De novela caracterizada por la hibridez la califica José Luis Calvo Carrilla, donde se acumulan materiales como «el documental el *flash* costumbrista, la crónica, la crítica de arte o de literatura, la semblanza, el artículo de opinión» (Calvo Carrilla: 2005:87), y cuya aparente desmembración se aglutina por medio de su concepción diarística en ochenta y siete breves secuencias, impregnado del tono confesional propio del diario íntimo[135], marcando así las distancias con lo que podría ser mero bloc de notas de escritor o un cuaderno de viaje. Al igual ocurre en *Días de Diario* (2007), también un híbrido entre el diario, la autobiografía y la metaficción, pues nos relata el proceso de redacción de *El viento de la Luna*, donde, además, intercala comentarios sobre música y literatura, o el recientísimo *Todo lo que era sólido* (2013), en donde mezcla la

[134] María Burguete Pérez: «¿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*?». Este responde: «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.» (Burguete Pérez, 2009:707).

[135] «Los registros de dicho diario no se limitan a reproducir la realidad observada, sino que forman parte del universo moliniano. Porque existen otros niveles significativos que despegan *Ventanas de Manhattan* de las coordenadas de la rica tradición novelística —con estímulos recientes como los de Cheever o DeLillo, cuya avasalladora *Metrópolis* se adelanta en un año a la novela que nos ocupa—, para remitir a un diálogo intertextual con los recuerdos que despiertan otros viajes neoyorquinos, con las vivencias del pasado, con la vida y la cultura españolas, con su propia obra, con la de los contemporáneos y con la literatura en general. Este contrapunto nostálgico, emocional y reflexivo añade, a lo que bien podría ser un mero bloc de notas de escritor o un cuaderno de viaje, una subjetividad que se acomoda bien al tono confesional propio del diario íntimo.» (Calvo Carrilla,:2005: 87).

autobiografía, el ensayo, la noticia de prensa, la crónica, el comentario. No voy a entrar en este estudio sobre el híbrido en las obras de no ficción de Antonio Muñoz Molina, aunque vienen confirmando, primero, un vuelco hacia lo real de este escritor y, segundo, que la mezcla de géneros, el híbrido, es una característica que se da en toda la obra de este escritor.

Así pues, de una inicial e intensa literaturización y predilección por subgéneros férreamente estructurados que dan acceso a material biográfico, más o menos velado, histórico, a otro tipo de subgéneros: la novela de amor, la metanovela, como veremos en sus tres primeras novelas, Antonio Muñoz Molina evoluciona hacia el llamado *faction*, es decir, un híbrido entre la ficción y la realidad, y hacia otras expresiones literarias ajenas a la novela.

No obstante, para conocer la transformación habida en la poética de Antonio Muñoz Molina debemos tener en cuenta, nos advierte Elvira Lindo, tanto sus novelas como sus artículos y cuentos. Este escritor nos ha ido avisando de sus cambios literarios en las páginas de los periódicos donde ha colaborado. Cuando Muñoz Molina publica el último de los artículos reunidos en *Las apariencias* (1995), «Sospecha de una trampa», está inmerso en la última parte de *El jinete polaco*.

> Es, por tanto, 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, entendiendo por original aquello que parte de una reflexión íntima y sincera. (Lindo, 1995: 11).

En otro de sus artículos, que inaugura la serie *Las apariencias*, el autor es consciente de que algo ha cambiado y que para seguir adelante debe replantearse los «mitos, héroes, musas, zonas intocables que hasta entonces han alentado sus escritos» (Lindo, 1995: 12) como ocurría en los artículos del Robinson o del *Diario del Nautilus*:

> 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 los ojos cerrados. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros […]. Sólo ahora, tan tarde, uno va sabiendo que

> hay otra manera de mirar misterios evidentes y ocultos en el juego de las apariencias. Basta de espejos y de sombras, se dice, basta ya 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. (Muñoz Molina, 1995: 28).

Dice que, a partir de ahora, mirará las cosas, o lo procurará, con los ojos abiertos como hacen los pintores de verdad, como Edward Hopper, Velázquez, Veermer, Francis Bacon…, porque ha descubierto que no es lícito limitarse a mirar ni elegir la «condición helada de testigos».

Elvira Lindo avisa a los interesados en Antonio Muñoz Molina de que en las páginas de *Las apariencias* se adelanta de alguna forma el futuro de este escritor, pues algunas de sus reflexiones se han convertido en «vaticinios involuntarios pero acertados de lo que llegaría después», ya que, «en su empeño porque la realidad entrara en sus colaboraciones periódicas estaba abriendo la puerta a unos personajes reales que también se irían adueñando de su literatura.» (Lindo, 1995: 13), porque no siempre tenemos derecho a inventarlos, como nos dirá más tarde en *Sefarad*; por ejemplo, el personaje real que aparece en el artículo *Desconocidos* y después en el cuento *Extraños en la noche* o su evocación de la infancia y de la adolescencia que percibimos en «Un verano en la luna» (que en 2006 reaparecen en la novela *El viento de la Luna*) o en «Las máquinas del tiempo», en «El reino de las voces», título homónimo de la primera parte de *El jinete polaco*. De hecho, en 1993, Muñoz Molina, según Elvira Lindo, «empezaba a buscar la forma de contar una peripecia personal que no estuviera enmascarada por el amparo ni el disfraz de la novela […]» (Lindo, 1995a: 14). Este esfuerzo culminaría en *Ardor guerrero*, un relato de su experiencia militar, si bien tres años antes ya había publicado el artículo «Soldados» donde abordaba un tema similar. Personajes reales, e inventados, igualados con el transcurrir del tiempo, que a veces se cuelan en futuras novelas o relatos del autor.

Estos artículos también nos iluminan respecto a las teorías del escritor sobre la relación entre el arte, el artista y la vida, y revelan precedentes e incondicionales querencias. En «Aniversario íntimo» (1990), Muñoz Molina señala su admiración por Cervantes, al que considera uno de sus maestros indiscutibles, recordándose, tan literaturizadas sus primeras novelas, que debe seguir su consejo y apegarse a lo real: «Nos

enseñó al mismo tiempo a mirar y a desconfiar de la mirada, a dejarnos embeber por los libros y a prevenir la dulzura de su intoxicación: quien escribe, quien lee, está jugando, pero juega con fuego y corre el peligro de abrasarse.» (Muñoz Molina, 1995: 101). E insiste en que el *Quijote*:

> no es tanto una novela como una apasionada y dolorosa declaración de amor a los libros y a las vidas, a la pluralidad de historias, miradas y voces que cada uno de nosotros encuentra en torno a sí con sólo abrir bien los ojos y aventurarse en el mundo y en el interior de su alma y memoria. (Muñoz Molina, 1995: 98).

En «Descrédito del cine» (1991) señala sus intentos por volver a una visión menos perjuiciosa o «cultural» del arte, sin la mediación de las referencias intelectuales:

> Y a uno se le ocurre que ya está bien de juzgar las películas según la lógica del cine, y las novelas, según la lógica de la literatura. ¿No decía Jaime Gil de Biedma que un poema ha de contener al menos la dosis de sentido de una carta comercial? La estética es una coartada peligrosa: sólo el gran arte se mide victoriosamente con la lógica de la vida y del sentido común. Y tal vez por eso lo que nos sucede es que ya no nos creemos lo que nos creíamos antes, y vemos figuras de cartón y de plomo donde antes vimos héroes, y sombras planas y fugaces que nunca más podremos tocar. (Muñoz Molina, 1995: 249-250).

Y cuando la memoria se limpia de fantasmas y vuelve la lucidez, adquieren mayor nitidez las imágenes, figuras aisladas, fragmentarias, que se mantienen vigentes porque han vencido la prueba inflexible del tiempo. El autor ha decido traicionarse a sí mismo, explica Elvira Lindo:

> Quien escribió tantos artículos rabiosamente intelectuales, hermosamente intoxicados de literatura, quien creó personajes totalmente novelescos, 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. (Lindo, 1995: 17).

Un enfermo de literatura, como el protagonista de *El mal de Montano* (2002) de Vila-Matas, que decide, paralelamente a la redacción de *El jinete polaco* –aunque ciertos de sus artículos anticipen y den fe del proceso de cambio–, postergar la literatura a favor de la

vida, es decir, hacer que la realidad, o aspectos de esta, se integren en su obra. Ya en *El jinete polaco* dejó más de sí mismo de lo que se había atrevido hasta el momento, o por lo menos más explícitamente: el escritor desvelado como personaje. En esta novela, el escritor encontró a «un personaje con el que todavía no se había atrevido a enfrentarse, ese personaje era él mismo, alguien que había agazapado o disfrazado en *Beatus Ille*, en *El invierno en Lisboa*, o en *Beltenebros*.» (Lindo, 1995: 18). La tesitura, o deber moral, al que se enfrenta Antonio Muñoz Molina es, o seguir la misma vía que, de hecho, le había reportado muchos e indudables reconocimientos, o cambiar de rumbo y entregarse a sí mismo, sin el alivio de las máscaras: desnudarse sin pudores innecesarios. La elección por la que optó se puede apreciar en la novela que está escribiendo en ese mismo momento, *El jinete polaco*, y en las siguientes: en *Los misterios de Madrid*, *Nada del otro mundo*, *El dueño del secreto y Ardor Guerrero*, *Sefarad* y *El viento de la Luna*, el autor aparece mucho más identificado con la primera persona, es decir, trasluce abiertamente elementos de su propia biografía y de sus experiencias, y el material de sus ficciones está tomado de la realidad más cercana y no de la literatura: hibrida en sus novelas nuevos componentes, la autoficción y *faction*. Opta, en estos casos, por otro tipo de novela híbrida, una novela que participa de la crónica, de la autobiografía, de la historia, que fagocita géneros que cuentan hechos o situaciones reales, porque, nos dice en *Ventanas de Manhattan* (2004), tras apreciar el arte norteamericano vivamente localista[136] que posiblemente:

> La grandeza de sus mejores obras resida en parte en el vínculo estrecho y vivificador que mantienen con lo inmediatamente real, su capacidad de fabular con los materiales más cercanos de la vida: la poesía con la lengua hablada, la novela con la crónica, el cine con el documento sobre las cosas comunes y los trabajos de la gente, la danza con el ritmo y el sonido de los pasos, las artes visuales con la fotografía, con las imágenes de la publicidad y de la cultura de masas, con los escenarios cotidianos, y la música, tantas veces, con las efusiones sentimentales y las melodías simples de la canción

[136] En *Ventanas de Manhattan* (2004) comenta que mientras que en España calificar todo arte –literatura, cine, pintura– de costumbrista o localista es el peor de lo insultos, el arte americano, conceptualizado de universalista en cualquier parte del mundo, es de un localismo extremo –y las cualidades universales o abstractas que se le atribuyen proceden exclusivamente de la «lejanía de los motivos, los escenarios y las experiencias que los alimentan.» (Muñoz Molina, 2005: 57-58).

> popular, con los sonidos y hasta con los ruidos de las calles. (Muñoz Molina, 2005: 57-58).

Antonio Muñoz Molina, un escritor que se cuestiona obsesiva y reiterativamente su trabajo, que reniega de toda autoindulgencia y teme la complacencia en el éxito logrado, siente que sus ficciones requieren de un basamento y anclaje en lo real, porque como decía el Nobel de Física Richard Feynman, «se requiere un esfuerzo mayor de la imaginación para vislumbrar lo que existe[137] de lo que no existe» (Muñoz Molina, 2013), y este, nos dice el autor, es el esfuerzo que demandan las mejores novelas. Esa gran novela en cuyo empeño no ceja, pese a que a veces lo reconcoma la duda de que su acercamiento a lo real signifique que ha perdido la inspiración como dicen algunos críticos.

Según José Manuel Begines Hormigo, Antonio Muñoz Molina va a evolucionar desde una literatura en la que abundan los recursos culturalistas y técnicas arraigadas en los géneros más ficticios, hacia una novelística cuya atención se centra en la realidad y la vida, apreciaciones con las que estoy de acuerdo. Sin embargo, comenta que *El jinete polaco* sirve de obertura a esta segunda etapa, inaugurada con *Plenilunio* (1997) «una novela tesis[138] centrada en el total desamparo del hombre ante un asesino» (Begines, 2009: 84) y en la que también incluye *Ardor Guerrero* (1995). En tres etapas perfectamente delimitadas divide Andrés- Suárez la trayectoria de Antonio Muñoz Molina:

> Deslumbrado al principio por escritores como J. L. Borges y condicionado, en cierta forma, por su admiración desmedida por la cultura en todas sus manifestaciones,

[137] El último trabajo de Muñoz Molina, «Todo lo que era sólido» (2013), nace alentado por este mismo impulso de vislumbrar lo real y la mala conciencia de su ceguera ante la realidad política, económica, social de España que ha conducido a la presente crisis global, ante los síntomas del desastre que se nos avecinaba.

[138] En conversaciones con María Burguete Pérez, autora de la Tesis doctoral «La retórica del dietario de Antonio Muñoz Molina» (2009), este rechaza que Plenilunio sea una «novela tesis». Burguete Pérez le comenta 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...», (Burguete Pérez, 2009, 705) a lo que Muñoz Molina contesta que reducir a un personaje a la representación de una categoría es empobrecerlo, pues debe parecerse lo más posible a un persona real, y da igual que lo haga el autor «las novelas de tesis de Galdós, serían un ejemplo», como si lo hace un crítico o un lector […]. 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?» (Burguete Pérez, 2009: 705-706)

> empezó escribiendo novelas que se nutrían esencialmente de la música –especialmente el jazz y la moderna anglosajona–, de literatura –los modelos literarios son múltiples–, y de películas. *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* ilustran a la perfección esta tendencia; poco a poco se fue despojando de esa deuda deliberada de la literatura y la cultura, y se internó de forma plena: en *Beatus Ille* están ya los gérmenes de esta inclinación– por los meandros de la memoria personal (y tangencialmente colectiva), como ponen de manifiesto *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*. (Andrés- Suárez, 2009: 16).

Tanto Begines Hormigo como Andrés- Suárez coinciden en que el cambio de rumbo se produce con *Plenilunio*, al entroncar con escritores comprometidos con la realidad como Larra, Galdós o Baroja, también se intensifica su voluntad crítica y didáctica.

> *Plenilunio* es una novela de fuerte intención moral cuyo centro de gravedad no está en el pasado sino en el presente. Sin contaminaciones de autobiografía, tiene un arranque de novela policiaca, pero deriva hacia una reflexión ética de lo que acontece en las ciudades cuando desaparecen los vínculos de solidaridad, y expresa, según palabras del escritor, su «reacción de asco hacia la obscenidad de la violencia y la hegemonía de la figura del malvado, la celebración del cruel[139].» (Andrés- Suárez, 2009: 16).

El autor no está de acuerdo con el carácter didáctico que le atribuye a sus novelas a partir de *Plenilunio* Andrés-Suárez, o didáctico argumentativo según María Burguete Pérez, ¿Dónde está lo didáctico en mis novelas?, le pregunta en una entrevista a esta última. «Una novela no se escribe para argumentar, ni para enseñar nada, sino para contar una historia, para contar un mundo.» (Burguete, 2009: 705), precisa Muñoz Molina.

Respecto a la evolución de su novelística y las tres etapas que también establece Burguete: «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.» (Burguete, 2009: 706), el autor replica que no es tan sencillo, pues en su primera novela *Beatus Ille* la memoria y la autobiografía también están muy presentes.

Desde mi punto de vista, el cambio de trayectoria en Antonio Muñoz Molina se inicia con el *El jinete polaco* y su acercamiento a la realidad a través de la hibridación de

[139] Entrevista de Elvira Lindo reproducida en *Elle,* febrero de 1998, pp.64-65

géneros que a ella habitualmente se circunscriben –la historia y la autobiografía ya presentes en *Beatus Ille*–, y se extrema en algunas de sus obras posteriores menos ficcionalizadas, como *Ardor Guerrero*, *Ventanas de Manhattan*, etc., o en ficciones como *Sefarad* y *El viento de la Luna*, con fuerte presencia de la autoficción, de la historia, del reportaje. Pero no renuncia a la ficción, incluso como parodia de su pasado, ni a su interés por subgéneros como la novela policiaca, en *Los misterios de Madrid*; y de amor, en *Carlota Fainberg* o *En Ausencia de Blanca* o en *La noche de los tiempos*, en esta última la ficción se hibrida con la historia, y sus personajes alternan con las personas reales en un momento concreto de la historia de España, poco antes del inicio de la Guerra Civil, sus vidas, sus destinos, a semejanza de lo que hizo Max Aub en sus Campos.

No obstante, tan o más importante para mi trabajo de investigación es la afirmación de Burguete en relación con la obra de Antonio Muñoz Molina: «Sus novelas presentan una gran hibridez, en ellas mezcla el neorrealismo, lo autobiográfico, la recuperación de la memoria, el reportaje periodístico y el dietario, ¿qué es lo que le lleva a elegir este tipo de narrativa?» (Burguete, 2009: 706). Responde el autor con otra afirmación: «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.» (Burguete, 2009: 706). Sí a la hibridez por tanto, pero no estaría hibridando sus novelas con el reportaje periodístico. Una pregunta fundamental queda, no obstante, sin respuesta: Muñoz Molina no explica por qué elije este tipo de narrativa híbrida.

En las siguientes páginas, al explicar sus novelas, los géneros y subgéneros que cohabitan en un mismo texto, incluso otros discursos, trataremos de esclarecer sus motivaciones, o por lo menos aventurar algunas hipótesis sobre ellas. Si bien, recordemos que uno de sus anhelos, ya presente en su primera novela, era lograr una simbiosis entre la literatura popular y la gran literatura, y con ella expresar en parte la complejidad de los sentimientos y relaciones humanas, la actual fluctuación de la identidad, personal y colectiva, y la perentoriedad de develar los entresijos de nuestra historia más próxima, porque constituye, de hecho, nuestro presente.

7.1. *BEATUS ILLE* (1986): HÍBRIDO DE METANOVELA, DOS NOVELAS DE AMOR, NOVELA POLICIACA E HISTÓRICA

Minaya, con el pretexto de investigar acerca de la vida y la obra de Jacinto Solana, un desconocido escritor de la II República vinculado a la Generación del 27, viaja de Madrid a Mágina, y se instala en la casa-palacio de su tío Manuel, amigo personal de Solana y custodio de su recuerdo. Allí vivirá una apasionada historia de amor con Inés, joven que trabaja en la casa y le ayuda en las pesquisas en torno al escritor. Siguiendo lo que, finalmente, se revelarán pistas falsas, Minaya halla *Beatus Ille*, presunto diario de Solana, descubre quién mató durante la Guerra Civil a Mariana, la mujer de Manuel y amor secreto del escritor, y por último que Solana sigue vivo y ha guiado sus pasos desde la sombra.

La inclusión de *Beatus Ille*[140] (1986), la primera novela de Antonio Muñoz Molina, en diferentes categorías genéricas: desde la novela negra, policiaca, hasta la de amor, la metanovela, o la histórica, en el apartado de recuperación historia… muestra la dificultad que entraña su clasificación genérica y vuelve aun más permitente el análisis de esta obra en el marco del híbrido narrativo. O por lo menos, el intento de estudiarla desde una perspectiva más amplia y abarcadora que dé respuesta al porqué de tanta vacilación o tanta variedad, de no uno sino muchos críticos, a la hora de inscribirla bajo un marbete que viene a quedar estrecho. A continuación, y antes de aportar mi propia interpretación, expondré ejemplos de la problemática que su hibridismo suscita en la crítica que no se encuentra a gusto con la realidad de los híbridos narrativos.

Beatus Ille es, por un lado, una metanovela. Sanz Villanueva la incluye en el apartado del culturalismo: metanovela o ficción metanovelesca: «novelas cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela y que, con frecuencia, incluye el proceso de novelación; de tal manera, el texto de la novela es el del libro que dentro de ella se escribe.» (Sanz Villanueva, 2003:259). El autor nos cuenta, de hecho, cómo se va

[140] La cita de *Beatus Ille*, la de Eliot, «Mixing memory and desire» «me la dio un amigo; me dijo que vendría bien; las otras de mis lecturas de El Quijote; las tenía ya guardadas». Cobo Navajas, 1996: 60). El amigo a quien se refiere es Andrés Soria, catedrático de literatura de la Universidad de Granada.

escribiendo la historia de un apócrifo poeta de la generación del 27. Javier Goñi, en la crítica que hace de esta obra en 1986, año de su publicación, resalta precisamente su carácter de metanovela, pues «un personaje (Jacinto Solana, un escritor convencional de la República […] juega con el protagonista, se apropia de su novela y se la va haciendo mientras éste avanza, en un inteligente juego en el que queda atrapado el lector.» (Cobo Navajas, 1996: 515). Lluis Bassets comenta la tensión que se va creando en esta novela en pos de un punto de vista, pues no sabemos quién habla. Solo al final comprenderemos que el «protagonista ha escrito el libro que otro ha escrito sobre él» (Bassets, 1966), pero también afirma encontrarse ante una «una novela de intriga, que no se resuelve hasta el final, como Dios manda (en todos aspectos más laterales tiene también visos policíacos).» (Cobo Navajas, 1996: 515). De similar opinión es Maryse Bertrand de Muñoz[141], oscila entre la metanovela y lo policiaco, y después amplía la mezcla. Nos recuerda, y es la base de su análisis, que la novela se presenta como historia dentro de la historia: «el cuaderno azul, lleno de notas de Jacinto Solana, y *Beatus Ille* que debía escribir éste y *Beatus Ille* escrito por Minaya y por Muñoz Molina.» (Bertrand de Muñoz, 1992: 1694). Pero después va más allá, cuando asevera que, «con su buena dosis de suspense, su intriga de tipo policiaco», es una «novela polifónica, poliperspectiva, multívoca». (Bertrand de Muñoz, 1992: 1698).

No obstante, otro sector importante de la crítica considera que *Beatus Ille* pertenece al género policiaco o participa de él, o a una combinación de novela policiaca e histórica:

> *Beatus Ille* puede ser incluida en el género policíaco, o de intriga, porque el protagonista, aunque no sea un detective, lleva a cabo una investigación semejante a una policíaca. La resolución de los diferentes misterios se sitúa en primer plano, pero también resulta de fundamental importancia, junto a otros temas, una recuperación crítica de la historia que puede no resaltar a primera vista. (Díaz Navarro, 1997: 27).

Epitecto Díaz Navarro corrobora, en general, los argumentos de Ana Isabel Briones en «Novela policíaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta», sobre

[141] En el Centro Virtual Cervantes aparece como del año 1989.

que en *Beatus Ille* el género policiaco se instrumentaliza en pro de cuestionar los acontecimientos históricos, y por extensión la realidad. Parece discrepar, sin embargo, de otros componentes, por ejemplo, la inclusión de la Guerra Civil (una parte de la historia de España y de la novela) como mero pretexto ya que, arguye, esta determina la vida de los personajes, tanto de quienes la vivieron como de los que nacieron después. Manuel, Mariana, Solana, doña Elvira, Utrera, el padre de Solana, Inés, el médico Medina: «En cada una de las temporalidades se reflejan experiencias de unos personajes que resultan marginados o distorsionados por la historia oficial.» (Díaz Navarro, 1997: 28). La Guerra Civil es mera circunstancia, según Morales Villena (1986), porque lo importante no es la guerra en sí misma, sino el abismo en el que se encuentran los personajes, su situación en los umbrales del ser humano. La Guerra Civil española se ha convertido en mitología. Los hechos se olvidan con el paso del tiempo y trasmutan en mitología, como ocurre en este caso, pues, de ser un hecho candente y doloroso, se ha transfigurado un mundo mítico, embellecido por la distancia. Los jóvenes narradores solo la conocen de oídas, de cuando eran niños, de historias contadas al amparo del hogar por temor al entorno, historias de muertes, lealtades y traiciones, salvaciones y crímenes. Al crecer acuden a los libros, estudios sobre la Guerra Civil y ajustan lo escuchado y sus nuevas lecturas. El resultado es una visión más imparcial pero igual de mítica en cuanto a la tragedia, más terrible, más conmovedora y catártica. Eso ocurre, afirma, en *Luna de Lobos* de Julio Llamazares, también en *Beatus Ille* de Muñoz Molina, donde la Guerra Civil sirve de mero telón de fondo. Contrariamente Mª Lourdes Cobo Navajas arguye que la contienda española es el desencadenante de la mayoría de los acontecimientos que se nos narran[142].

Evidentemente, los hechos pasados, por pasados, conllevan intrínsecamente un proceso de embellecimiento y de dulcificación si se cae en la nostalgia[143], de negación, de

[142] «Es la causa del odio entre los vencedores y los vencidos, del miedo de las gentes al hablar de ella, la causa de que Solana estuviera en la cárcel, de que mataran a su padre, de que lo persiguieran en Mágina e intentaran darle una muerte que sirviera de ejemplo, de la muerte de Beatriz y sus amigos…» (Cobo Navajas, 1996: 521 n.183).

[143] «La nostalgia perpetúa la mentira y obra en la memoria como una droga cuyas virtudes anestésicas son inferiores a su capacidad de destrucción. Al embellecer el pasado, convierte el horror en heroísmo y la derrota en gloria póstuma y consoladora, y la desgracia en fatalidad indiferente a los actos de los hombres que de antemano los disculpa por haberlos desencadenado.» (Muñoz Molina, 1998:146).

apropiación, pero los nuevos narradores, ya sea como pretexto o mera circunstancia ya por mor de una recuperación crítica, escriben sobre la Guerra Civil o ambientan sus novelas en dicha época o sus personajes la vivieron, quizá porque conocer el pasado, que no siempre coincide con el relato oficial, sea la única forma de interpretar el propio presente, tal vez cuestionando la realidad de dichos hechos que se dieron por buenos en España durante cuarenta años, tal vez por situar a sus personajes como dice Morales Villena, en los umbrales del ser humano. De una novela en la guerra, más que de la guerra nos habla Maryse Bertrand de Muñoz. La Guerra Civil se nos presenta mitificada[144], aunque también sostiene que es una metanovela:

> La historia que nos cuenta Muñoz Molina. *Beatus Ille* es a la vez el título de la obra de Muñoz Molina y el de la Obra que quería escribir el personaje Jacinto Solana […] La novela se presenta por lo tanto como "una historia dentro de una historia" como ha habido tantas en la literatura moderna desde Shakespeare y Cervantes. (Bertrand de Muñoz, 2000: 10).

Para Susanne Kleinert, *Beatus Ille*, además de que se articula en torno a una pesquisa: «la búsqueda del pasado se convierte cada vez más en un caso criminal: ¿quién mató a tiros a Mariana?, ¿cómo murió Solana?, ¿su novela *Beatus Ille* fue realmente quemada en 1947 por la Guardia Civil?» (Kleinert, 1994: 226), se decanta por la dificultad de reelaborar el pasado de la Guerra Civil y los primeros años de la época de Franco tras un periodo de tiempo que va de los 20 a los 30 años. No pretende esbozar una imagen objetiva de la generación de la Guerra Civil, más bien, según Kleinert, nos advierte de que los nacidos posteriormente a ella:

> están enfrentados a un puzle transmitido siempre a través de los medios de comunicación, con fragmentos de leyendas, de material documental y de recuerdos ajenos. De ahí que en la estructura de la acción de la novela el descubrimiento del crimen tenga menor importancia que el tema de la búsqueda de rastros y la interpretación de fragmentos aislados del pasado. Para Minaya la historia sólo existe

[144] En *Beatus Ille* «el tema tan candente aún de la contienda de 1936-1939, tan penoso para todos lo que la vivieron o padecieron sus consecuencias, pasa a convertirse en un mundo mítico, en el tiempo ido, en lo que está antes de la existencia y de lo que sólo se tienen lejanos ecos.» (Bertrand de Muñoz, 2000: 10).

> en textos, fotografías y narraciones y sus crímenes son tan sólo imaginables dentro de la estructura del complot criminal y en un ambiente que recuerda las películas de «serie negra». (Kleinert, 1994:228).

Al igual que ocurrirá en otra de sus novelas, *Beltenebros*, el presente y un pasado que parecen repetirse, la ficción y la realidad, el recuerdo y la invención se mezclan entre sí, y los planos temporales se confunden en parte, por tanto esta novela supera las estructuras narrativas convencionales de la novela policiaca y también de la novela histórica.

Por su parte, Santos Alonso incluye *Beatus Ille* y también *El jinete polaco* en otra tendencia, en su opinión de fuerte implantación en la década de los 80, la novela mítica[145], puesto que:

> Más allá de su carácter testimonial y de su técnica indagadora y suspensiva propia del género negro, se presenta como una narración alegórica que mitifica el espacio imaginario de Mágina y el tiempo histórico para explicar el presente a través de los símbolos. (Alonso, 2003: 159).

El propósito de esta novela sería desvelar la historia que determinó el discurrir de tres generaciones, pero «ante todo, Mágina y sus habitantes trascienden los límites de la experiencia local e histórica para adentrarse en una dimensión simbólica y universal al servicio de una interpretación alegórica de la realidad.» (Alonso, 2003: 159).

De los análisis y comentarios referidos sobre *Beatus Ille* se desprende que la crítica bascula entre diversas atribuciones genéricas y, aunque ve la mezcla, se inclina por subrayar la importancia del componente que considera principal o más relevante, en vez de

[145] Veamos qué entiende Santos Alonso como novela mítica, que cabe en un apartado más amplio; «novela alegórica, mítica y fantástica»: «la tendencia al realismo mítico o fantástico llega a su madurez en la década de los 80 de la mano de la generación del 75. Los autores, superada ya la presión ideológica y discursiva, se adentran en otros territorios, más ricos en perspectivas, pues la realidad es trascendida de inmediato por elementos misteriosos y fantásticos o, sencillamente, acaba configurada como territorio mítico.» (Alonso, 2003: 147). Cita como autores más representativos del realismo mítico a Luis Mateo Díez y Eduardo Mendoza; José María Merino lo sería del realismo fantástico. Antonio Muñoz Molina no pertenece a esta generación, sino a la de los 80. Añade que posteriormente el escritor se deja llevar por un tipo de novela comercial en títulos más populares en ventas como *Ardor guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997) o *Carlota Fainberg* (1999).

abordarla como un híbrido, donde los elementos que lo integran pasan a adquirir una nueva condición, dando como resultado, en su conjunto, un nuevo objeto estético.

Así, mientras para Maryse Bertrand Muñoz la intriga en *Beatus Ille* se acerca al tipo policial, puesto que Minaya intenta descubrir quién mató a Mariana en 1937. (Bertrand de Muñoz, 2000: 11), para Guadalupe Ruiz, la condición policiaca de la novela es falsa, porque «la historia, que está montada como la reconstrucción policial de un crimen: un Nero Wolfe postrado y a la sombra dispone, un Holmes asesinado desvela su propio misterio. […]. «Y es que esta historia viene a ser la historia de una traición al lector[146], con el que se juega, al que se engaña». (Ruiz, 1987), porque, en suma, «esta novela no tiene intriga, sino sorpresa», y en ello se basa principalmente para defender que todo es falso: «no es una trama bien montada, sino una falacia envolvente que depara un golpe inesperado que casi obliga a empezar a leer de nuevo desde la primera línea.» (Ruiz, 1987). Y esto, claro es, se entiende mejor si se admite que la farsa consiste en que, en realidad, encaramos una metanovela, de ahí el engaño al lector:

> El placer de contar cuentos […] se convierte aquí en una paradoja: el cuento que el protagonista escucha hace de él un cuento para el lector, y así los planos fundidos transforman el relato en una caja china intrigante y retorcida, melancólica en su final, si es que lo tiene. (Ruiz, 1987).

Emilio Alarcos también vincula *Beatus Ille* (1986), *Beltenebros* (1989) y *El invierno en Lisboa* (1987) con la presencia del misterio, la intriga y la alusión enigmática y la elisión que acentúan la curiosidad en relación a un caso criminal y que tachonan el hilo narrativo de interrogantes y suspense. Con estos ingredientes, más «la memoria y la invención», Muñoz Molina busca, según Alarcos, narraciones que procuren entretenimiento, que no resulten arduas para el lector. El escritor dice de *Beatus Ille*, contraponiéndola en cierto sentido a *El invierno en Lisboa*, que es «una novela un tanto arisca para muchos lectores, un poco difícil…» (Martín Gil, 1998: 26), con lo que

[146]Afirma que no sirve cualquier lector puesto que el relato está lleno de claves: «el ejercicio de mitología que nos propone el protagonista (o el autor, o la propia historia) es bien preciso y dificultoso […]. Y es que en esta historia todo pasa ineludiblemente por un filtro. Un filtro pictórico, fílmico, literario». (Ruiz, 1987).

contradice, en parte, la máxima clásica que, en opinión de Alarcos, secunda el autor, hacer el «relato de las peripecias que capten el interés del que leyere» (Alarcos, 200: 416) y que aplica a las novelas de Antonio Muñoz Molina, con lo que el autor volvería conscientemente a lo que fue en sus orígenes la novela. El entretenimiento, en efecto, viene muchas veces de la mano de una trama ligada a lo policiaco, pues capta con facilidad y fuerza la atención del lector, al que invita a participar en el relato, pero disiento con la apreciación de que en este caso facilite la lectura porque de inmediato se mezcla con otros componentes y se pone al servicio de otra finalidad; en palabras del propio escritor, la tarea del que cuenta es salvar e inventar la memoria: experiencias vividas que, trasmutadas por la ficción novelesca, propician una nueva memoria ficticia, pero más real y que a su vez es capaz de resonar en los demás, y esa y no otra es, considero, su propuesta al lector.

Beatus Ille consiste «aparentemente» (y subrayo lo de «aparente»), según Alarcos Llorach, en la indagación que protagoniza el estudiante Minaya para restaurar la memoria, la obra de un autor ficticio de la generación del 27. «A lo largo de sus investigaciones, se van entrelazando, con la propia vida del estudiante y la del escritor Solana, los avatares ocurridos en la casa señorial de su tío Manuel. A la vez, se plantea un caso oscuro de índole criminal: quién mató en realidad a la esposa de Manuel la misma noche de bodas, muchos años atrás.» (Alarcos, 2003, 417). Interesante es lo que añade después Alarcos: indirectamente plantea que, aparte de la trama argumental, es decir, esa trama de tipo policiaco, intervienen –los llama– dos grandes temas, por una parte, la recreación del mundo infantil y adolescente del autor (su tierra, sus gentes, sus ambientes) y, por otro, una referencia a la Guerra Civil y sus consecuencias, esta última tratada con el alejamiento y la perspectiva, además de la crudeza e imparcialidad, que le da haber nacido veinte años después del comienzo de las hostilidades. No cabe duda de que Alarcos pone de manifiesto la indefinición genérica del texto o, de otro modo, la mixtura que se da en él entre distintos géneros: la trama policiaca, más elementos propios de la autoficción, que todavía en esta novela aparecen de forma velada (su Úbeda natal transfigurada poéticamente en Mágina, la infancia de Solana, hijo de agricultor y abocado al campo, tan próxima a la que descubriremos del autor en otras novelas, artículos y ensayos), y sus implicaciones con la

novela histórica (fragmentos de la Guerra Civil en Úbeda y cómo afectó a parte de los ciudadanos), pero sin ahondar en la problemática. Alarcos, sin embargo, no abunda en la condición metanovelesca de *Beatus ille*, aunque sí cita de pasada la dimensión metanarrarativa que observamos en el texto: «Solana es personaje[147] de Minaya, y este es el objeto de la narración de Solana». (Alarcos, 2003: 418). Dice Solana a Minaya: «Vino aquí para buscar un libro y un misterio y la biografía de un héroe […]. Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje…» (Muñoz Molina, 2002: 309-310). Alarcos no hace alusión a la novela de amor o rosa (omnipresente en su narrativa y uno de los subgéneros que atribuye el propio Muñoz Molina a *Beatus Ille*), y se limita a señalar el paralelismo de varias intrigas, el triángulo amoroso Manuel-Mariana-Solana y, treinta años después, la especular triple relación Minaya-Inés-Solana. Tampoco menciona la novela de amor, pero sí el resto de los componentes Claudia Eberle: En *Beatus Ille* «se ofrece un acercamiento a la novela negra (yo diría de pesquisa, nunca negra) con rasgos de novela histórica que descubre un trasfondo claramente histórico-político, entrelazando historia y mito, o aquello que se quiere oír de un tiempo anterior, además de reflejar un carácter meta-literario». (Eberle, 2000: 63)

Muñoz Molina es un escritor que ha reflexionado mucho y bien sobre su propia obra. Ante la pregunta que le hace Martín Gil en una entrevista: "¿Sabes que se ha intentado encasillar tu primera novela como una novela negra?" (Martín Gil, 1998: 27), Muñoz Molina responde con apreciaciones cercanas a las de Vázquez Montalbán[148], en cuanto a su concepción del género policiaco y –lo que es más interesante para nuestra

[147] Aquí es donde Alarcos dice que Antonio Muñoz Molina urde una nueva versión de la relación autor-personaje propia de Pirandello y de Unamuno.

[148] Vázquez Montalbán reconoce abiertamente servirse de un género de masas, léase novela policiaca, a fin de que su «mensaje serio, cargado de crítica social y política, pero sobre todo historia, llegue al mayor número posible de lectores para que pueda ser eficaz. He aquí donde reside la actitud postmodernista». (Briones García, 1999-70). En toda la serie de Carvalho,, según Briones, está presente, desde el principio, la preocupación por la relación entre la historia y la ficción, canalizada a través del género policiaco, donde se ve la problemática realidad-ficción en relación con la necesidad de recuperar la memoria histórica: Yo *maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del sur* (1979), *Los pájaros de Bangkok* (1983*), La rosa de Alejandría* (1984), *El balneario* (1986), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), *Galíndez* (1990) o *Autobiografía del general Franco* (1992), *El asesinato en el Comité Central* (1981). Añade que la crítica, en general, ha obviado evidentes relaciones entre el postmodernismo y el género policiaco por medio de un sentido histórico (José F. Colmeiro, Malcolm A. Compitello, Gonzalo Navajas).

indagación– al uso instrumental que de este hace en *Beatus Ille*. Insiste en que la novela participa de ese género, pero que de ningún modo respeta «determinadas pautas de género» o las convenciones de este, para afirmar después que, en realidad, es una novela de amor: novela, por tanto, y no uno de los temas o de las historias de este libro.

> Eso de novela negra es una tontería. *Novela negra* es un término espurio, un término traducido del francés de una colección determinada de novela policíaca norteamericana traducida por Gallimard. Y yo no creo que sea una novela negra en la medida que no es una novela de género, pues lo importante no es que se adscriba a unas determinadas pautas de género, sino que lo importante es la historia de unos personajes y los puntos en común que puede tener con la novela policíaca. Por ejemplo, el que exista un crimen o el que exista una trama de misterio tiene un doble sentido, por un lado que el misterio sea la metáfora del misterio básico que son las relaciones entre los personajes. Para nosotros siempre es un misterio una persona que tenemos enfrente y más todavía si es una persona a la que amamos. Por otra parte, me interesaba lo que es la aparición brusca del horror y el peligro en la vida cotidiana de una persona. En una novela negra se supone que forma parte de los códigos del detective o del policía que aparezca un asesino, pero en esta novela no. Mi intención era que una persona normal, como tú o como yo, de pronto se viera atrapada por el espanto, que es algo que puede pasarle a cualquiera. [...] porque esos elementos sirven como metáfora, sirven técnicamente de gran ayuda porque se puede hacer una trama interesante, que atrape al lector, pero en absoluto es una historia de género y menos en el sentido en que se entiende la novela negra en España, que se trata de una especie de análisis social, realista, de bajos mundos, de lumpen, de droga. Eso no me interesaba. (Martín Gil, 1998: 27).

Junto a esta reacomodación del género negro, Muñoz Molina recurre a la novela de amor. En sus misivas con José Manuel Fajardo, en relación al tema sobre las mujeres y el amor en sus novelas, insiste primero en la importancia de que una novela[149] es una novela, sin más clasificaciones genéricas, pero también afirma que no sabe escribir una novela que no sea una historia de amor. Reproduce, asimismo, el comentario de un crítico sobre que en *Beatus Ille* sobraba la historia de amor:

> Aún estoy perplejo, por dos razones: a) dado que en la novela había dos historias principales de amor, ¿a cuál de ellas se refería el crítico eminente?: b) si esas historias se quitaban de la novela, ¿qué quedaría de ella? Es como si dicen que una iglesia gótica que no está mal, pero le sobran los arbotantes. (Fajardo, 1999: 266-267).

[149] «Elvira acababa de escribir una novela. Una novela en seco, sin adjetivos de infantil, y menos aún de narrativa de mujeres. Una novela. Al igual que se dice un árbol, o una carta.» (Muñoz Molina, 1999: 266).

A la vista de lo expuesto, hago de nuevo hincapié en que uno de los recursos más habituales en la articulación de un híbrido narrativo es valerse de un género o subgénero como hilo conductor y a partir de ahí proceder a la mezcla de géneros, siendo el policiaco uno de los más concurridos por su marcada estructuración y el interés que suscita la trama en el lector. En *Beatus Ille*, como veremos, la novela de intriga cumple esta función mayor; es la ortopedia que permite introducir otros géneros o subgéneros literarios, y con ellos la problemática fundamental de la obra de Antonio Muñoz Molina: las relaciones entre las personas, y el amor, como una de las más importantes, el yo confesional, la historia colectiva y la reflexión sobre la escritura.

Antonio Muñoz Molina escribe, de hecho, solo casi novelas de amor, pues es el sentimiento aquello que más peso específico tiene en sus relatos: *Beatus Ille* no es una sino dos novelas de amor especulares, al igual que *Beltenebros*. En *El invierno en Lisboa* se vale de la novela negra como armazón u «ortopedia», empleando sus propios términos, para contarnos una novela de amor de encuentros y desencuentros, de desamor hecho de películas y literatura, de un amor idealizado.

> Por esos años, en mis novelas y en mis relatos se presenta de una manera continua una especie de imposibilidad de encuentro verdadero entre hombres y mujeres: si te fijas, el extremo es un cuento que escribí por la época de *Beltenebros*, que se llama *Un amor imposible*, y del que estoy bastante satisfecho, porque creo que la historia es buena: un hombre enamorado de la mujer con la que hace el amor en público todas las noches, en un número porno, y que no siente nada hacia él. Ya es como la última vuelta de tuerca de los amores imposibles. (Fajardo. 1999: 268).

El jinete polaco utiliza, a su vez, el subgénero de la novela de amor como subterfugio para introducir el *bildungsroman* donde se nos relatan la evolución y crecimiento del personaje principal Manuel, en ella se sustentan las voces a dúo que nos retrotraen al pasado y a la historia de la Guerra Civil. En esta novela se plasman, dice el autor, los cambios operados en él y en su literatura.

> También quise contar un amor que fuese un encuentro verdadero, despojándolo de literatura, pero no de entusiasmo, negándome al prestigio y al automatismo del final desgraciado. Tenía muy presente el júbilo sensual de *El cantar de los cantares*. En esa novela, la historia de la momia emparedada, y del amor del fotógrafo Ramiro Retratista por ella, era como un regreso irónico a otros amores obsesivos e impotentes que yo había contado[150]. (Fajardo, 1999: 268-269).

Carlota Fainberg y *En Ausencia de Blanca* también son dos grandes historias de amor, al filo de lo fantástico y fantasmal. A *Plenilunio* la crítica le achaca precisamente la novela de amor que se infiltra en la policiaca para quitar a esta última protagonismo. De toda su producción, un número ínfimo no son, en realidad, novelas de amor: *Ardor guerrero*, por tratarse de la memoria puntual del servicio militar del escritor; *El viento de la Luna*, una mezcla de autoficción, novela y crónica subjetiva; *Sefarad*, donde asistimos a la soledad más absoluta del exiliado, o apartado, y también magníficas y terribles relaciones humanas e historias de amor, padres-hijos, hombre-mujer, tan reales como la de Milena y Kafka, o ficticias, o trasmutadas por la ficción, como puedan ser *América* o *Berghof… El dueño del secreto* cabe en esta excepción, también el folletín *Los misterios de Madrid*, si bien en este último Muñoz Molina hace un guiño al lector:

> ...una mirada irónica sobre mí mismo y sobre mis propios libros: la rubia misteriosa y embustera de *Los misterios de Madrid* […]. Me parece que ningún crítico reparó en lo que ese personaje y esa historia tenían de revisión voluntaria y de parodia consciente de una parte de mi propia estética anterior, eran parte de una autocrítica muy severa hacia mí mismo y mi estilo. (Fajardo, 1999: 269).

Yo no sé escribir «una novela que no sea una historia de amor, o que no contenga una, o varias.» (Fajardo 1999: 267), le dice de nuevo a Fajardo. Muñoz Molina escribe casi únicamente historias de amor en sus novelas, contra «el rechazo de lo sentimental o una

[150] En conversación y correspondencia con José Manuel Fajardo. Antonio Muñoz Molina añade: «En ella también me atreví a contar desvergonzadamente ciertas cosas que ocurren entre los amantes, pero intenté no hacerlo de la manera clínica y tan desagradable en que se describe muchas veces el sexo en las novelas españolas.» (Muñoz Molina, 1999: 269).

incapacidad de tratarlo abiertamente en una gran parte de la novela española de los últimos veinte o treinta años, o más[151].» (Fajardo, 1999: 267), porque el

> ámbito de la literatura es el de la totalidad de la experiencia humana, porque esa totalidad puede encontrarse mirando dentro de cada uno de nosotros, y ejerciendo a la vez ese cambio de perspectiva sin el cual no puede existir la novela (ni la sociedad civil, dicho sea de paso): el ponerse en el lugar del otro, para apreciar y valorar las semejanzas y diferencias. Me gusta mucho retratar mujeres, y me gusta indagar narrativamente los episodios del enamoramiento, de la lejanía, del encuentro y la ruptura, porque de esas cosas está hecha la vida de cada uno de nosotros, y porque a ese aprendizaje tan difícil le dedicamos la mayor parte de nuestros esfuerzos. Proust y Lawrence Durrell, sobre todo, me enseñaron a prestar atención a los sentimientos, a los síntomas y a las estrategias. Pero cuando escribí *Beatus Ille*, si te digo la verdad, quería contar o contarme algunas de mis propias experiencias, si bien ni los retratos de mujeres que hay en la novela ni las historias de amor son demasiado literales. (Fajardo, 1999: 267).

Pero no se trata de historias de amor superficiales o que respondan al esquema del subgénero de ese tipo de novelas. Las historias de amor de Muñoz Molina se caracterizan por la fuerte carga emotiva que las impregna. Sobre la importancia de la sentimentalidad en la obra de este escritor Joan Oleza señala:

> Leer las páginas dedicadas en *Beatus Ille* a la relación entre Justo Solana y su hijo, Jacinto, o esa brillantísima primera parte de *El jinete polaco*, «El reino de las voces», en que dos amantes encerrados en una habitación de una ciudad moderna evocan, recuperan, se apropian de las voces que los han constituido como seres humanos, las voces, los gestos, las leyendas y, sobre todo, los sentimientos de sus padres, de sus abuelos, de su linaje entero, de su ciudad, de su historia, hacen fraguar entre palabras y abrazos la epopeya de la sentimentalidad colectiva, como bastaría caer en la cuenta de que todas las novelas de Antonio Muñoz Molina si se parecen en algo a las de García Márquez es porque son novelas de un amor romántico, tumultuoso, desmesurado, devastador, en el filo de lo insufrible y de lo sublime, o que se trata de un autor que se recrea en historias y personajes del folletín más recalcitrante, como la de la mujer

[151] «Yo no sé –añade– si es sequedad de alma en los escritores, timidez o torpeza. La llegada de escritoras que se afirman como tales no ha mejorado muchos las cosas: parece que no hay término medio entre la frialdad emocional o la pura grosería sexual de lo escrito por los varones y las simplezas tipo "querido diario" de una parte de la literatura escrita por mujeres.» (Fajardo, 1999: 267).

> emparedada de *El jinete polaco* , o como las que laten en buena parte de las invenciones de Jacinto Solana en *Beatus Ille*, quien leyó a los diez años el único libro que había en casa de su padre, *Rosa María o la Flor de los amores*, un folletín en tres volúmenes, «por el que guardó siempre una especie de gratitud» y que le hace exclamar ante Manuel: «Qué más querría yo que escribir algo parecido a esas dos mil páginas de infortunios». (Oleza, 1997: 369).

En esta educación sentimental del hombre y del escritor cobran importancia grande también los folletines que escuchaba en la radio durante su infancia y que ya repetían los esquemas señalados:

> Cuando era niño, a las voces de mis mayores se sumaban las que oía en la radio, las de los locutores de las novelas, que solían ser solemnes y oscuras, las de los cuadros de actores, que repetían en todos los folletines con papeles distintos, aunque equivalentes, y que actuaban sobre la imaginación con una intensidad no igualada más tarde por todos los esplendores visuales del cine. (Muñoz Molina, 1998: 58).

Pero claro es que Antonio Muñoz Molina no escribe novela de amor obediente al esquema de subgénero y subliteratura, a usanza, por ejemplo de esos folletines o de las exitosas novelitas de Corín Tellado, y su esquema marcado y reiterado: chico encuentra a chica, o viceversa, se enamoran, surgen dificultades, sea como fuere viven su historia de amor, y todo finalmente acaba bien, no bien o mal, siempre bien[152]. El escritor, vuelve a subvertir el subgénero y lo utiliza para sus propios fines estéticos y expresivos, modificándolo en cuanto precisa y amalgamádolo con los restantes componentes de sus texos. Pero Muñoz Molina subraya (como Cervantes) el género al que remite y subvierte. Así, son frecuentes y bastante explícitos los guiños a este tipo de novela rosa o de folletín en *Beatus Ille*, también en *Beltenebros*, incluso de su uso desnaturalizado, pues las novelas de amor escritas y firmadas por Rebeca Osorio servían, ulteriormente, para transmitir consignas políticas, las mismas novelas que lee Andrade durante su encierro en espera del asesino que sabe vendrá a matarlo. Al igual que en el caso de la novela policiaca encaramos –como

[152] En las películas de amor, generalmente también se da generalmente el *happy end*, pero las novelas de amor, y he leído muchas, antiguas y modernas, siempre acaban bien: chico y chica superan las dificultades y «viven felices y comen perdices…». Por otra parte, incluso las novelas modernas de amor aparecen hibridadas con otros subgéneros, muchas veces con el fantástico –vampiros, mutantes, seres mitológicos–, el erótico, histórico… Por ejemplo: Christine Feehan, Kresley Cole, Sherrilyn Kenyon.

decía Vázquez Montalbán– un «mutante» , un subgénero que ya no trata de repetir un esquema en que todo nos viene dado, una instrumentalización del subgénero o una reclasificación del mismo. Antonio Muñoz Molina no pretende escribir en los lindes del subgénero, sino utilizarlo para manifestar la experiencia humana en su totalidad, y una parte fundamental de esta es el enamoramiento. Sus novelas son novelas de amor[153] que se amplifican y hacen complejas para cubrir otras partes de la experiencia del ser humano, la historia, el recorrido espiritual y vital, de ahí que en su obra atestigüemos la historia pasada o presente, la autoficción, la novela de intriga como armazón en ciertas de sus novelas, pero también como metáfora de su pasión por conocer, por saber, especialmente todo lo concerniente a aquellos que están más cerca de nosotros y que son el verdadero misterio, porque los ficcionalizamos, al igual que los personajes de novela.

En *Beatus Ille* observamos una clara mezcla de subgéneros de la novela: es, por tanto, lo que vengo calificando de híbrido narrativo. En su base está el esquema policial, mientras que el que mayor peso específico lo tiene la novela amorosa. Pero cumple recordar –como dice Claudio Guillén– que los géneros o subgéneros convocados en un mismo texto, en una novela, se apropian y experimentan modificaciones al entrar en contacto los unos con los otros: la novela de amor se carga aquí de profundidad y connotaciones, pues se imbrica con la historia de la Guerra Civil, en este caso, y a la autoficción[154] (una vez que conoces mínimamente la obra del autor), se aproxima también al folletín enaltecido, en especial la historia de amor entre Jacinto, Mariana y Manuel.

[153] Y a saber, su interés por este tipo de novela puede arraigar evidentemente en su propia vida, pero también en los folletines que escuchaba en la radio durante su infancia y que ya repetían los esquemas señalados. «Cuando era niño, a las voces de mis mayores se sumaban las que oía en la radio, las de los locutores de las novelas, que solían ser solemnes y oscuras, las de los cuadros de actores, que repetían en todos los folletines con papeles distintos, aunque equivalentes, y que actuaban sobre la imaginación con una intensidad no igualada más tarde por todos los esplendores visuales del cine.» (Muñoz Molina, 1998: 58).

[154] «En *Beatus Ille* veíamos de manera consciente y suficientemente disfrazada y madura el esbozo de una ficción autobiográfica. Los personajes principales eran de algún modo trasunto desplazado, desdoblado e imaginario del autor empírico. O, mejor, Minaya, Jacinto Solana o la propia Inés, entre otros, eran traslado figurado y estilizado de ciertos rasgos del creador, quizá de una manera más abierta y evidente de lo que sucedía en *El invierno en Lisboa* o en *Beltenebros*. […]. Cada uno de los personajes encarnaba estados o propiedades o cualidades anímicas que él depositaba en sus criaturas, dándoles vida autónoma y, por tanto, prolongando sus existencias en un mundo posible, en una cronología y en un espacio imaginados o recreados. Desde ese punto de vista […] aun cuando no pudiera ser estrictamente la novela de formación del autor empírico, Beatus Ille era […] el esbozo originario de una posible ficción autobiográfica, puesto que en ella se

En efecto, observamos en *Beatus Ille* la hibridación entre la novela de amor, la de intriga policial, la histórica, en menor parte, y la metanovela, y una velada autobiografía, pero a mi parecer los últimos subgéneros, están al servicio de las historias de amor que se nos relatan. Entonces, en primer lugar, recurre a la novela de intriga[155], y parafraseo las palabras de Antonio Muñoz Molina, tanto en la trama inicial (la investigación que comienza Minaya en torno a Jacinto Solana y su obra, aprovechando que su tío Manuel fue amigo personal del escritor), como en los rastros o huellas que halla o le van dejando durante sus pesquisas (la bala que mató a Mariana, el libro encontrado homónimo al título de la novela). Incluso el desenlace se adscribe a la novela de intriga, en este caso, la resolución del crimen de Mariana y la develación de la verdad: Solana no está muerto, vive escondido como el capitán Nemo, siendo nadie. En segundo lugar, sostengo que Antonio Muñoz Molina (El mismo autor comenta a Mauro de Blasi (1998-1999) que lo más difícil de esta novela fue encontrar «un hilo o un tono que unificara tantas historias de origen tan diverso») ha instrumentalizado la novela de intriga con el fin de aportar unidad a las dos novelas de amor paralelas, simétricas, especulares, que se relatan en el libro: la vivida por el triangulo Manuel-Mariana-Solana durante la Guerra Civil, y que, a su vez, da lugar a una especie de crónica de los incidentes, el ambiente, los hechos acaecidos en Mágina durante dicha guerra, tamizada por las experiencias y vivencias personales de Solana, y la historia de amor, en el presente de la novela, protagonizada por Minaya e Inés, y Solana en la sombra, también amante de la joven Inés. Nos dice Antonio Muñoz Molina:

> En *Beatus Ille*, una de las claves de la novela es contar una historia de la relación entre tres hombres y dos mujeres: entre Solana e Inés, Minaya e Inés, entre Mariana y Solana, entre Manuel y Mariana: esos eran los núcleos básicos. A mí lo que más me gusta es escribir sobre las relaciones entre los hombres y las mujeres y la amistad y todo eso. (Cobo Navajas, 1996: 29).

---

relataba el aprendizaje de un joven, cómo descubrió la vida adulta, como rebasó la línea de sombra conradiana y cómo se vio forzado a tratar el pasado que le afectaba y que él mismo no había modelado ni del que era responsable.» (Serna, 2004: 165).

[155] No sería pertinente hablar de novela policiaca porque no hay un policía, aunque sí un investigador.

Santos Alonso, en coincidencia con otros críticos, sostiene, como hemos visto, que las novelas de Antonio Muñoz Molina no son obras puras del género negro, pero «participan de su estructura o de su esquema vertebral. […] *Beatus Ille* recurre a la estructura de la investigación y a la técnica del suspense.» (Alonso, 2003: 175). La novela policiaca permite igualmente la inclusión de un nuevo tipo de novela, la metanovela, pues con el hallazgo del cuaderno azul, una parte en la habitación de recién casados que compartieron Manuel y Mariana durante una noche y la otra en «La Isla de Cuba», camuflada en el forro de una chaqueta, asistimos al proceso de novelación de *Beatus Ille*; en realidad tres textos diferentes: la novela o diario del mismo Jacinto Solana:

> Decía *Beatus Ille* en el inicio de la primera cuartilla, pero no era, o no lo parecía, una novela, sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones de las cosas que habían sucedido diez años atrás. A veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible. (Muñoz Molina, 2002: 102).

Las anotaciones que en torno a este escritor y el resto de los actantes redacta Minaya para una posible Tesis doctoral y la novela *Beatus Ille*, cuya autoría corresponde al autor empírico Antonio Muñoz Molina. Por otra parte, las dos novelas de amor, más la de intriga, la metanovela y la historia de la Guerra Civil que se entrelazan en esta novela participan igualmente de las líneas de que hablaba Kundera, pues avanzan simultáneamente a la lo largo del texto; también, en parte, del carácter dialógico o polifónico que atribuye Italo Calvino a la multiplicidad en la novela, puesto que los sucesos, los personajes, las circunstancias se nos presentan desde diversos puntos de vista; por poner un ejemplo: la muerte de Mariana se nos relata desde la óptica del médico Medina, Jacinto Solana, que intuye lo que realmente ocurrió, y también desde la perspectiva del asesino, Utrera. A la misma Mariana, su carácter y físico, accedemos a través de los constantes relatos de Manuel, Medina, Utrera, Jacinto Solana, doña Elvira…, desde un dibujo de Orlando, más iluminativo en cuanto a su carácter, las fotos que comparte con Manuel y Jacinto Solana. Además de que si la obra de Antonio Muñoz Molina no se lee por estricto orden de publicación, y ya se conocen *El jinete polaco* o *El*

viento de la Luna, sabremos, por pura intertextualidad interna, del destino y nuevas circunstancias de algunos de los personajes que han salido de esta novela, además de su carácter de autoficción.

Por otra parte, no estoy de acuerdo con que *Beatus Ille* sea una novela histórica. Considero que los acontecimientos en torno a la Guerra Civil[156] española, si bien suponen una recuperación del pasado que emprende y ya no abandonará en casi ninguna de sus novelas Antonio Muñoz Molina, sirven de telón de fondo para las dos novelas de amor. A su vez, tanto la novela policiaca como la metanovela son instrumentos: la primera como ya he comentado aúna el texto y lo dota de un interés extra para el lector. Más tarde comentará, respecto a sus siguientes novelas *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, que:

> estaba en un callejón sin salida, que el viejo truco de tener que recurrir a la ortopedia de determinados géneros, por carecer de inteligencia para crear una forma autónoma, ya no me llevaba a ninguna parte. (en Cobo Navajas, 1996: 59).

Y la segunda, aun más instrumentalizada, sirve, por mediación de los manuscritos encontrados –la supuesta novela escrita por Solana– para justificar la información a la que accede Minaya y que le permite descubrir la verdad de los hechos –«había rescatado un libro y esclarecido un crimen», (Muñoz Molina, 2002: 287)–, y por tanto iluminar las incógnitas que se nos han ido planteando, pero también introduce, más importante aun, la perspectiva de Solana –«el punto de vista: esto tiene que contarlo Jacinto Solana» (Cobo Navajas,1996: 29), su interpretación de los hechos, información sobre la relación amorosa y el amor que se profesaron él, Mariana y Manuel. Jacinto Solana nos recuerda, sin embargo, que no se trata, en realidad, de la verdad pues no existe la verdad incuestionable ni absoluta, «sino de aquello que él supone que sucedió y los pasos que los llevaron a encontrar la novela y descubrir el crimen.» (Muñoz Molina, 2002: 309). El laberinto que construye Jacinto Solana para Minaya y la novela que escribirá y que estamos leyendo es,

[156] Cobo Navajas pregunta a Muñoz Molina por qué la Guerra Civil es casi siempre el motivo desencadenante de la trama de sus novelas. Opinión que no comparto. El escritor le responde que no siempre. Le gusta, dice, que sus «novelas tengan algo de fórmulas sobre el devenir histórico nuestro; es decir, el devenir histórico que nos ha creado y nos ha influido a nosotros, y ese devenir histórico está originado por la guerra civil. Por otra parte, hay otro elemento, ya personal y biográfico, que es cómo me impresionaban de chico las historias que me contaban sobre eso.» (Cobo Navajas, 1996: 51).

posiblemente, un mero recurso técnico para que sea Solana quien nos cuente la historia, contarla desde su punto de vista, pero eso no quita ni pone para que al final la metanovela sea uno de los subgéneros protagonistas de esta novela. Una novela híbrida donde la intriga, la metanovela, incluso la historia, coadyuvan a subvertir el esquema arquetípico de estas dos novelas de amor, para abarcar la complejidad de las relaciones humanas, la sentimentalidad tan poco en boga en ese momento y para permitir a Muñoz Molina dar rienda suelta a su gusto por la literatura y la literaturización.

7.2. *EL INVIERNO EN LISBOA* (1987): ¿NOVELA POLICIACA?, ¿NOVELA DE AMOR?, ¿NOVELA ARTÍSTICA?, ¿METANOVELA?

Antonio Muñoz Molina afirma que sus novelas anteriores a *El jinete polaco* son muy manieristas (*El invierno en Lisboa*[157] y *Beltenebros*, especialmente, si bien en *Beatus Ille* también se ha valido de recursos muy marcados) y que no le gusta su excesiva literaturización: «He hecho» –dice– unas construcciones demasiado literarias» (Cobo Navajas, 1996: 59). Recurría a la ortopedia de determinados géneros porque, ante su incapacidad en ese entonces de crear formar autónomas, le permitía sujetar materiales de origen diverso y darles cierta unidad. Insiste en la misma idea al decir:

> Cuando publiqué *Beltenebros* me di cuenta de que utilizaba una serie de recursos y tomé conciencia clara de que por ese camino, en ese intento de contar las cosas con la ortopedia de los recursos de género, no iba a ningún sitio. El recurso parcial del género tiene la ventaja de que te ofrece una forma, pero una forma muy rígida que tergiversa y distorsiona la narración. Llegó un momento en que eso me obsesionó mucho y pensaba que debía encontrar una forma autónoma porque en esa rigidez no puede entrar ni la ironía ni, casi, la verdad. (Marti, 1991).

[157] Premio de la Crítica (1988) y Premio Nacional de Literatura (1988). Novela llevada al cine por el director José Antonio Zorrilla, con la actuación especial de Dizzy Gillespie.

Con estas declaraciones, Antonio Muñoz Molina corrobora la instrumentalización que hace de un subgénero, en este caso la novela negra, en *El invierno en Lisboa* (y en *Beltenebros*, su siguiente novela) con el fin de dar unidad a material de distinta procedencia, insertar y sujetar una historia de amor, la de Biralbo y Lucrecia; y la quería escribir, nos dice en su página Web, «como soñando una película o tocando una música de jazz, y que el lector se dejara llevar sonámbulamente por la historia de los dos amantes que se buscan y se pierden y nunca llegan a encontrarse, y si se encuentran huyen el uno del otro.»

Esto nos sitúa explícitamente ante un híbrido entre la novela negra y la de amor, y constantes referencias interdiscursivas e intertextuales al jazz y al cine que, no obstante, se integran como parte de la acción. En una entrevista con Cobo Navajas repite:

> En *El invierno en Lisboa*, lo que quería contar es otra historia sentimental entre un hombre y una mujer. Una historia además muy próxima y muy acuciante para mí de contar, no una cosa literaria; lo que pasa es que me salió muy literaria. ¿Por qué?; no lo sé. Era un camino estético que entonces me parecía bien. (Cobo Navajas, 1996: 58).

Sus recriminaciones posteriores al esquema elegido, la novela negra, se deben probablemente a la interpretación que, en general, se ha hecho de esta novela, pues al dejarse llevar el autor inexorablemente por la inercia del género y su ortopedia, por su misma codificación y su asociación al cine, estos han tergiversado, o se han impuesto en cierta manera, sobre la historia sentimental que quería contarnos, acartonándola, alejándola de toda conexión con lo real, y casi de la verdad, y los personajes también estereotipados se han trocado en tiesos maniquíes.

Aparentemente hay mayor unanimidad crítica respecto a la adscripción genérica de esta novela en comparación con *Beatus Ille*, pues se decanta, en líneas generales, por incluir *El invierno en Lisboa* en el subgénero de la novela negra: «*El invierno en Lisboa* […] se introduce por las tramas del mejor aroma negro, rindiendo homenajes a la memoria personal del cine y la música del jazz, pero en cierto modo la historia agrisada de gentes que viven en hoteles, con historias de amor y muerte, se presta con facilidad a recurrir a tópicos propios del género» (Cobo Navajas, 1996: 533). De «intriga lindera con la novela

negra» (Marra, 1987), la califica Nelson Marra, condicionada por el «jazz, el cine, la literatura». Luis de la Peña aduce que, con una aparente trama de tipo policiaco, «la novela va mostrando la intrincada búsqueda de identidades» (Peña, 1988). Cobo Navajas, en una de sus notas a esta crítica, comenta que en realidad «*El invierno en Lisboa* no tiene una trama de tipo policiaco, porque no se presenta ningún tipo de investigación […], la intriga se genera por la narración lineal de los acontecimientos que cambiaron la vida de Biralbo.» (Cobo Navajas, 1996: 535). Para Sabas Martín (1992), Antonio Muñoz Molina se ha valido de los «procedimientos del género policiaco», también advierte elementos característicos del gusto del autor, como el jazz, la música pop, el cine negro americano y sus confluencias literarias. No obstante, afirma que tras su apariencia de historia de amor, jazz e intriga, es una desolada parábola sobre el deseo, no solo erótico y carnal que también,

> sino como aspiración de ser y de acceder a una otra realidad absoluta en la que los personajes protagonistas establecen los fundamentos de su propia identidad intentando revelar lo que son, la materia de que están hechos y la pérdida y la renuncia a las que el tiempo y la realidad los someten. (Martín, 1992: 156).

El invierno en Lisboa pretende ser un *thriller*, según Galán Lorés (1987) y Alarcos coincide en que en *El invierno en Lisboa* las intrigas recuerdan ciertos productos del cine americano, y en particular, el ambiente del jazz. Antonio Muñoz Molina, en opinión de Cobo Navajas, cultiva la novela negra, de intriga o espionaje, tan característica de la posmodernidad, y aporta al género calidad literaria y un alto poder de evocación, son los casos de *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989), y también asegura que de *Beatus Ille* (1986). «Características que están en consonancia con la novela que se escribe en el mundo occidental en estos últimos tiempos, en la que la historia es fundamental, pero más importante aun es saber contarla. Habría que relacionarlo con algunos aspectos de la novela posmoderna.» (Cobo Navajas, 1996: 21-22). José Homero, en una reseña de estas tres primeras novelas de Muñoz Molina, sostiene que nos hallamos ante una estructura indagatoria de *thriller*, tanto en *Beatus Ille*, según él, una antinovela, como los pastiches de «cinematográficos *thrillers* –¡nunca tan imposibles de filmar, tan hondamente literarios!–

que son *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. […]. Muñoz Molina recurre a las pesquisas y a las tintas criminales tanto como al aroma de flores muertas del melodrama.» (Homero, 1994: 48). Según Justo Serna, esta novela es relato de serie negra tanto por los hechos en sí, la historia con intriga y con crímenes hasta el capítulo final, como por la forma en que es contada: desde el punto de vista de un narrador del que apenas sabemos nada y que, ajeno a toda inocencia, hace un uso consciente de las convenciones del género negro y de los esquemas de los filmes de serie policial. Así Antonio Muñoz Molina, por su mediación:

> Hace explícitos y deliberados esos esquemas de los que nos servimos, esas convenciones de género que impiden decir las cosas de modo radicalmente nuevo. Los personajes se saben tipos de rasgos ya vistos y se saben también envueltos en una peripecia de orden detectivesco. Y el narrador, que es quien suministra los datos, sabe que nos está contando una historia policial […]. Por ello, adopta de modo consciente imágenes que proceden de las películas, esquemas que le vienen de los filmes de serie policial. Sabe y sus personajes también saben que no pueden inventar procedimientos narrativos nuevos, saben que ya está todo contado y que las situaciones, los caracteres y las relaciones reproducen siempre algo *déjà-vu* […] repetimos fórmulas ya empleadas, ideadas y utilizadas con anterioridad […]. En efecto, lo más llamativo del modo narrativo adoptado en *El invierno en Lisboa* es que aquí todos son conscientes de que sus vidas y sus peripecias parecen ocurrir y deben escribirse y contarse bajo una falsilla que les precede y que todos conocerían principalmente por el cine. (Serna, 2004: 131-132).

En realidad, *El invierno en Lisboa* es también un híbrido de la novela y el cine negros y de la novela de amor, por lo que tiene de revisitación de dichas estéticas; desde la intertextualidad y la consciencia –más que desde la ironía o la parodia–, de su falta de novedad, pues las vivencias de los personajes, la intriga, las persecuciones, el ambiente, incluso el amor a lo *Casablanca*, forman parte de nuestra imaginería vía cine, vía novela negra y, en parte, vía novela de amor. Como dice Nelson Marra:

> Seres como Lucrecia, Floro Bloom, Billy Swann, Daphne, Oscar, Malcolm, quienes aparentemente pueden llegar de otras historias (del cine de Welles, Huston, Paoul Walsh, de la música de Charle Parker, de la literatura de Salinger, de Pavese, de Camus, de Onetti), pero que se incorporan de manera natural a esta historia original y autónoma. (Marra, 1987).

En esta novela híbrida Muñoz Molina, con la revisitación[158] que hace del modelo policiaco y de la historia de amor entre Biralbo y Lucrecia, para lo que recurre a las imágenes y referencias a *Casablanca*, y en parte a la novela rosa, aunque nos se permita un final feliz y contradiga por tanto su misma esencia con la imposibilidad del amor, va a marcar las distancias con estos dos géneros populares calificados de subliteratura: se distancia de la novela negra, que le sirve de urdimbre, y de la novela de amor, pues el autor, sabedor de la imposibilidad actual de escribir desde la inocencia, nos dice, como decía… o como vemos en el cine negro…, que Biralbo y Lucrecia viven inmersos en una novela negra una historia de amor imposible y, además, conocedores de ello actúan en consecuencia, ya que el autor afronta metaficticiamente a los personajes y al lector con la consciencia de estar repitiendo experiencias que saben provenientes del cine y de la literatura; así pues esta novela participa de ambos subgéneros, pero el híbrido resultante supera holísticamente los componentes que lo integran y, por medio de la intertextualidad, hace de esta novela, un caso de literatura dentro de la literatura.

Pedro Carrero Eras señala en este sentido que por encima del escenario[159] destaca la aventura existencial de los personajes principales, se trataría de un caso más de la literatura dentro de la literatura[160], como en Cervantes, en Borges o en Torrente Ballester,

[158] Tendría que ver con las consideraciones de Umberto Eco[158] en *Apostillas a El nombre de la rosa*, sobre la necesaria revisitación del pasado desde la consciencia, la ironía, los juegos metalingüísticos, enunciaciones al cuadrado: «Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle "te amo desesperadamente", porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases las ha escrito Liala. Podrá decir: "Como diría Liala, te amo desesperadamente." En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible de eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía… Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor. Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado…» (Eco, 1989: 74-75).

[159] «Quedando las ciudades arropadas por un vaho de indeterminación que contribuye a acentuar el lirismo del relato. Se podría hablar de lirismo negro, en correspondencia con el argumento del libro, con sus interiores de club de *jazz*, con los personajes, escenas y peripecias de carácter policiaco y con las figuras recortadas en el misterio como la de Lucrecia, un poco a lo Lauren Bacall, etc.» (Carrero Eras, 1988:163).

[160] «Así, como un personaje de Calderón, de Unamuno o de Pirandello, el protagonista de *El invierno en Lisboa* trasciende la realidad objetiva, desdoblándose, observándose a sí mismo, cuestionándose cartesianamente: […]. Poco antes, el propio Biralbo ha confesado al narrador: «Entonces yo sólo existía si alguien pensaba en mí». La misma imprecisión o borrosidad ontológica se refleja más adelante en el diálogo

con personajes que oscilan «entre la realidad y la ficción, conscientes de vivir una historia literaria quizá ya vivida o soñada anteriormente.» (Carrero Eras, 1988:164). Censura, no obstante, a Muñoz Molina que, tras haber conseguido «un valioso discurso narrativo partiendo de una historia de intriga en el fondo bastante tópica y vinculada, y muy vinculada a los lugares comunes de lo policiaco y del cine negro» (Carrero Eras, 1988:164) y, además, asir lo inaprensible de la felicidad simbolizado en Lucrecia, se decante por lo policiaco en los últimos capítulos, a partir del decimoséptimo, pues al figurar todas las explicaciones que hasta entonces nos fueron sabiamente negadas se rompe el encanto lírico y misterioso del discurso anterior y con ello desilusiona a dos tipos de lectores[161]; se sobreentiende, de lectura más profunda y a los de novela popular y fácil. En realidad, Pedro Carrero Eras parece insinuar que, con la resolución final de los enigmas planteados a lo largo del texto, la novela negra, mero telón de fondo como él mismo indica, se señorea sobre la imprecisión ¿genérica? más deseable. El autor, nos dice, podría:

> Haber perfilado más los ingredientes y los detalles técnicos que conforman todo ese mundo del relato —la propia historia amorosa, el ambiente del *jazz* e incluso el de los hampones que rodean a Lucrecia—, pero, en ese caso, se hubiera perdido uno de los rasgos fundamentales y más valiosos de *El invierno en Lisboa:* la imprecisión. (Carrero Eras, 1988:163).

Pero la novela de amor y la novela negra no son meros ingredientes, sino subgéneros que, profundamente imbricados, avanzan al unísono en este libro en consonancia con las líneas de Kundera, y a cuya deconstrucción coadyuvan, como referencias intertextuales y parte de la acción, el jazz y el cine, por tanto la indefinición a la que alude, y lo más valioso de *El invierno en Lisboa*, solo puede ser de carácter genérico, o sea, su hibridez.

En un sentido algo despectivo, Leopoldo Azancot tacha *El invierno en Lisboa* de «obra híbrida» entre la novela de amor y la novela negra. Argumenta que en «esta historia

---

que mantienen Biralbo y Lucrecia después de tan larga separación, y del que extraemos como muestra, las siguientes expresiones: «No me has mirado aún», «Antes de verte ya te estaba imaginando», «No quiero que me imagines […] Quiero que me veas». (Carrero Eras, 1988:164).

[161] «un lector de novelas policíacas, bastante desorientado –es decir, como si ésa no fuera su novela– y que no hallaría satisfacción hasta los últimos capítulos de la obra; b) un lector de novelas, que disfrutaría de la calidad literaria del relato, de su indeterminación, del existencialismo del personaje y del lirismo negro, pero –al que se le vendría abajo el entusiasmo precisamente en los últimos capítulos.» (Carrero Eras, 1988:165).

de amor de un músico de jazz por una mujer pretendidamente enigmática […]» no se produce ningún distanciamiento irónico o nota humorística que rompa la «solemnidad un poco ridícula con que el autor juega el juego de los amores malditos», y por tanto, opina, no es siquiera:

> Una parodia desmitificadora, o un intento de enraizar de nuevo en lo real un género tan reificado como el de la novela negra –fruto en sus orígenes, como se sabe, de la voluntad de acabar con los convencionalismos de la novela policiaca clásica–, se convierte en una obra híbrida, demasiado irreal para ser tomada en serio y demasiado ambiciosa para poder ser leída distendidamente. (Azancot, 1987).

Coincido con Azancot en que se trata de una novela en la que se hibridan la novela negra y de amor, pero, contra su opinión, estimo que sí se subvierten las convenciones de ambos subgéneros, no exactamente por medio de la ironía o parodia, sino, como ya he explicado, a través de la revisitación de espacios, ambientes y vivencias ya recreados en el cine y en la literatura, interrelaciones que permiten afirmar al crítico contra su anterior dictamen que el autor juega al «juego de los amores malditos».

Más acertadas –a mi juicio– en cuanto a la adscripción genérica, puesto que planean abiertamente la hibridez existente en esta novela son otras apreciaciones. José Manuel Fajardo –por ejemplo– comenta que «es un relato de intriga, sin ser una novela de género» (Fajardo, 1987), y también una novela de amor. Santos Alonso confirma igualmente que *El invierno en Lisboa* es una novela de amor, articulada por medio de una trama policiaca, aduce que se separa de este subgénero popular por la misma imposibilidad y negación del amor:

> *El invierno en Lisboa* (1986) […] oculta menos sus débitos al género negro y realiza un homenaje al cine y al jazz. Toda la trama, en su estructura y desarrollo, encaja en el modelo policiaco: un desencadenante –el robo de un cuadro de Cézanne, una serie de persecuciones, unos asesinatos y un personaje que actúa como un sabueso. Los lugares –hoteles, bares, calles, etc.– están caracterizados con una penumbra típica del cine negro. Ese es el marco de la peripecia. No obstante, el motivo central se aparta del esquema detectivesco, ya que es una historia de amor marcada por la imposibilidad y la fatalidad […]. Es la visión del amor como búsqueda, como una peripecia casi bizantina de encuentros y desencuentros, pero también la obsesión destructiva que

> concluye en la negación. Y aquí es donde la novela se separa del género, en el juego entre la narración del presente y el relato a partir de la memoria, en la indagación del pasado y su misterio, lo cual le sirve al autor para romper la linealidad narrativa, y en el buceo psicológico dentro del interior de los personajes, sobre todo en el alma y el sentimiento de Biralbo, donde anidan las dudas, los deseos, los miedos y las obsesiones más sugerentes. (Alonso, 2003: 175).

De la misma opinión es José María izquierdo, al aducir que tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beltenebros*:

> Muñoz Molina ha construido un artefacto literario que por su inmersión en un modelo estético codificado se desvincula de toda imitación de la realidad, en estas dos novelas el arte se imita a sí mismo. Ambas novelas captan la atención del lector, ambas juegan con el género de la novela negra para construir un thriller donde lo único importante será la imposible relación amorosa, en el caso de *Beltenebros,* por la propia irrealidad generada por la figura del traidor y en el de *El invierno en Lisboa* por las propias características del amor abismal narrado. (Izquierdo, 2002).

Sin embargo no se realiza una parodia del género policiaco, ni pretende ser una mera utilización distanciada por el uso de la ironía. En ambas novelas se multiplican las referencias al cine negro americano que nos remiten a la estética y referencia visuales de este (voz en *off*, *flash-backs*, etc.).

Por la historia de amor, como uno de los componentes básicos de esta novela híbrida, se deciden, asimismo, Ángel Martín Municio: «los lectores […] se habrán dado cuenta de la trama más amorosa que criminal en la que se mueven personajes del mundo del jazz, de la delincuencia, y de la esquizofrenia del cine negro» (Martín Municio, 2001: 7), y Francisco J. Satué:

> Muñoz Molina ha mantenido en su obra una estructura poco móvil (se refiere a la intriga policial), más no estatuaria, para referir la historia de amor entre Biralbo y Lucrecia, en un ámbito que sugiere una intriga humana –y policial– antes que negra […]. Y por eso *El invierno en Lisboa* debe considerarse sobre todo una recreación literaria sobre la imposibilidad del amor, que marca distancias respecto a los mecanismos novelísticos manidos. (Satué, 1987: 539).

Susana Kleinert nota que la novela incluye numerosas reflexiones sobre la música, por lo que adquiere rasgos de «novela artística, es decir, aquella que tiene como tema fundamental el arte.» (Kleinert, 1994: 221-222). Y, en efecto, junto con el cine y la novela negra, otro componente importante de este híbrido viene de la música. Pedro López Algora acude a declaraciones del propio autor a este respecto: en *El invierno en Lisboa* «Hay un paralelismo entre el discurso amoroso y el discurso artístico... He integrado elementos cinematográficos, con una gran influencia, por ejemplo, de Hichcock en la narración, y he tratado de articular una suerte de ritmo jazzístico.» (López, 1991).

Así, en *El invierno en Lisboa*, desde el punto de vista genérico, apreciamos, según los estudiosos, una novela negra, o recursos propios de la novela negra, junto con referencias al cine y el jazz, o la hibridación entre la novela negra y la novela de amor, o un pastiche de cinematográficos *thrillers*, o la imbricación entre la novela negra y la metaficción, o, como dice Kleinert la asociación entre la novela policiaca y amor, más la novela artística y la metaficción.

Esta novela, en efecto, participa de todos los componentes citados y los reelabora en mayor o menor medida para conseguir su propia finalidad artística y comunicativa.

Es una novela negra puesto que se vale, como andamiaje, de su esquema estructural, pero se aleja y supera el esquema detectivesco desde el momento en que se centra a lo largo de todo el texto en la pasión entre Biralbo y Lucrecia y a su alrededor giran el resto de los géneros convocados. Es también un pastiche de *thillers* cinematográficos, y añadiría que un pastiche de la misma novela negra y también de la de amor, ya que acude a un amplio sistema de referencias y alusiones tanto a la literatura (de la novela negra, de la novela de amor) como al cine negro, pero cuyo objetivo ulterior es subvertir sus códigos mediante una revisitación carente de inocencia de los mismos: nos sabemos, los personajes también, inmersos en una novela de amor que transcurre con el formato de otra negra, de una película en blanco y negro de los años cuarenta. Así pues no es una novela negra al uso porque se desplaza a favor de una novela de amor que, a su vez, contraviene, e incluso parodia, los arquetipos de este subgénero, a través de su imposibilidad y la puesta en escena de amores malditos más propios de otro tipo de

literatura o de cine que pueden acercarse al melodrama. Se aleja de la novela manida, pero, como dirá Antonio Muñoz Molina en su artículo «Sospecha de una trampa» cae en el embeleco del prestigio literario, porque ningún novelista en los dos últimos siglos, excepto a los del género rosa –y cita a Barbara Cartland y a Corín Tellado– se les ha ocurrido la novedad argumental de que una mujer y un hombre se dejen llevar por el deseo y el amor sin sufrir las consecuencias; y en eso, *de facto*, consiste la trampa:

> La literatura, tan prestigiosa, tan lúcida, al final se raja y se apunta a los más sórdidos lugares comunes: que el criminal siempre paga, que siempre habrá pobres, que el dinero no da la felicidad, que los negros llevan el ritmo en la sangre, que más vale pájaro en mano, que donde las dan las toman, que si uno es feliz está a punto de ser atropellado. Hay trampa, seguro que la hay. Y cuando uno sospecha que la literatura miente tanto, se acuerda de lo que decía Fanny Ardant en la penúltima película de François Truffaut: «Me gustan las canciones de la radio porque sólo ellas dicen la verdad [...] Quién sabe, se pregunta, si Concha Piquer o Miguel de Molina no habrán sido más honestos que León Tolstói y Gustav Flaubert.» (Muñoz Molina, 1995: 269-270).

Volviendo al tema que nos ocupa, los componentes que se hibridan en esta novela, observamos que los personajes principales transitan conscientemente por una novela negra (que tiene mucho de película) y otra de amor, y esa misma consciencia coadyuva a subvertir la convención de ambos subgéneros, vía intertextualidad con el cine y la novela negra, pero también los sitúa al límite de la literatura dentro de la literatura, lo que haría de esta novela una metaficción.

De cruciales estimo, pues, las aclaraciones que hace Muñoz Molina a Martín Gil en torno al jazz y al cine en *El invierno en Lisboa* y su función en la obra. No son, según el autor, homenajes postizos ni añadidos[162]. Así, declara que «Yo quería que tanto la música como el cine formaran parte necesaria de la acción y no fueran añadidos externos.» (Martín Gil, 1998:27), no como ocurre en ciertas novelas que, siendo el autor aficionado a la mecánica, los personajes se apasionan por la mecánica del automóvil, puesto que este

[162] También afirma estar un poco aburrido de la rapidez con que la crítica le ha colgado «sambenitos como el de ser un especialista en jazz o en cine negro», cuando solo los ha introducido, por separado, en dos novelas. «Me interesan otras cosas en mi vida y estoy de esa incidencia de lo del jazz y el cine negro hasta las mismísimas narices.» (Cobo Navajas, 1996: 59).

género, con su estricta legalidad interna, rechaza todo postizo o añadido, pero, aduce, todo aquello que se pueda integrar en una novela y sea válido no sobra sino que es útil. Añadirá que «La novela es un género completamente mestizo porque admite todo, coge cosas de la poesía, del teatro, del cine y de donde puede. Esa es su grandeza, los materiales que arrastra.» (Martín Gil, 1998:27). Así, como de un pintor, el novelista puede aprender a mirar, de un músico puede:

> cobrar conciencia de que el tiempo es la materia última de la ficción: lo que hace el novelista al organizar la trama y dotar de ritmo, de pausas, de silencios a la escritura es modular el tiempo exactamente igual que un compositor o un director de cine. Tal vez la clave sea que el arte sobre el que uno escribe aliente en el mismo interior de las palabras. (Muñoz Molina, 1989: 22).

No obstante, añade, no es necesario escribir sobre jazz para hacerlo presente en la literatura, a veces incluso «demasiada explicitud se puede convertir en un peligro muy serio, del que el propio Cortázar fue víctima más de una vez» (Muñoz Molina, 1989: 22). En *Rayuela*, comenta, se tiene la sensación de pedantería y artificio cuando los personajes debaten sobre sus conocimientos de jazz, de grabaciones antiguas, de viejos maestros. «En estas páginas se habla de jazz, pero el jazz está ausente, como si bastara nombrarlo y apelar a su infalible prestigio cultural para que él mismo huyera de la literatura.» (Muñoz Molina, 1989: 22). Contrariamente, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde Cortázar cuenta un concierto de Louis Armstrong en París: «la música de Armstrong contagia las palabras y les da la furia y una felicidad de bacantes, y el escritor, enajenado por ella, pulsa la máquina de escribir igual que *Satchmo* tocaba la trompeta.» (Muñoz Molina, 1989: 22). Lo mismo ocurre al forzar en una novela continuas referencias a películas, pues la cinefilia del autor no hace que la obra, si no es como mera referencia, se apropie de los recursos o elementos del cine o participe de ellos. Pero sí hay secretos que se pueden aprender del jazz «y algunos comportamientos muy útiles para la escritura» (Muñoz Molina, 1989: 23): lo que realmente importa es «la conmoción y el reconocimiento, y que la técnica, la pura forma del Arte, son las armas que éste usa para estremecernos» (Muñoz Molina, 1989: 23).

Por otra parte, la lección estética que podemos extraer del jazz es abandono y control, inspiración y disciplina, técnica y locura.

> Porque para tocar o escribir en estado de inocencia es necesario saber mucho, y nadie se pierde con gozo en la libertad si previamente no se disciplinó hasta el límite, y el visible desorden no es nada si no está regido por un orden secreto. La improvisación, que es el rasgo soberano del jazz, no es posible si no hay un previo legado de sabiduría y silencio estudio: exactamente lo mismo ocurre en literatura. (Muñoz Molina, 1989: 24).

El jazz en *El invierno en Lisboa* está al servicio de la acción y por tanto de la trama, porque al jazz le pedimos lo mismo que a la literatura, «que nos explique nuestra propia vida, que nos traiga a la memoria, como decía Proust, recuerdos que ignorábamos poseer» (Muñoz Molina, 1989: 26), y en los títulos o versos de alguna de sus canciones vemos reflejada nuestra propia biografía *The man in love*, y los versos de *All the things you are* son lo que el amante dice o quiere decir al amor de su vida. Una "canción de jazz siempre nos cuenta una novela, tan sigilosa, tan certeramente, que nos basta con la enunciación de su título para que no necesitemos saber nada más." (Muñoz Molina, 1989: 26). Como en *Todas las cosas que tú eres*[163], el título de una canción que Biralbo interpreta especialmente para Lucrecia, se resume todo lo que Biralbo siente por esta y lo que es para él, y que abarca toda la novela como si de una banda sonora se tratara, o esos títulos que le traen irremediablemente a la mente el nombre de Lucrecia y, por extensión, los episodios estelares de su relación: «yo me preguntaba si aquellas canciones seguirían aludiendo a Lucrecia, *Burma*: *Fly me to the moon*, *Just one of those things*, *Alabama song*, *Lisboa*» (Muñoz Molina, 2001a: 112), al igual que *Lisboa* y *Burma*, dos canciones compuestas por Biralbo, contienen las ciudades, los encuentros y desencuentros entre los dos amantes, las persecuciones, el misterio, el miedo, y de las que el narrador dice que son nombres de lugares, pero que le «parecieron al mismo tiempo nombres de mujeres: *Burma*, *Lisbo*a […] me preguntó cómo sería amar a una mujer que se llamara Burma». (Muñoz Molina, 2001a: 21)

[163] La canción que resume el amor entre Lucrecia y Biralbo, una traducción de «All the things you are», que menciona en «El jazz y la ficción».

En *El invierno en Lisboa* advertimos recursos propios del jazz y del cine, asimilados, y sometidos al relato verbal. Así pues, del jazz toma sus ritmos, lentos y compasados, calculados, frenéticos e improvisados, sus pausas y silencios, sus elisiones, y toda la parafernalia, que sin ser música, lo rodea: el ambiente y los clubs nocturnos, los cambios de ciudad, el prestigio. Más aun, lo integra como parte de la acción (en la historia de amor) como eco de los sentimientos de Lucrecia y Biralbo, apropiándose de la capacidad de sugerir en muchos de sus títulos – *Todas las cosas que tú eres*– el amor pasional, en este caso imposible y hecho de encuentros y desencuentros que, a su vez, alude a *Casablanca*. Pero, además de esta cita intertextual, del cine negro toma préstamos tan o más relevantes y complementarios a la funcionalidad que el jazz tiene en la novela: su mundo de referencias que, en concomitancia con la novela negra, nos enfrenta con un *déjà vu*, pues los personajes principales parecen deambular por una película y al nombrar filmes y canciones están hablando de su propia historia: «Películas […] hablabais de ellas y de vuestros libros y vuestras canciones pero yo sabía que estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, la realidad era demasiado pobre para vosotros» (Muñoz Molina, 2001a: 143). Con ellas y con las canciones identifican sus sentimientos, se saben actores, hablan como ellos: «Dispárame Malcolm. Me harías un favor […] ¿Dónde he oído yo eso antes? […] En *Casablanca* […] Bogart se lo dice a Ingrid Bergman.» (Muñoz Molina, 2001a: 143).

Según María-Teresa Ibáñez Ehrlich, del cine negro aprovecha el personaje un tanto ambiguo, los escenarios nocturnos y lluviosos, las referencias al bourbon y al tabaco, la relación amorosa de la película *Casablanca*, la música, estribillo amoroso de la misma, pues son motivos estructurales emigrados de cultura norteamericana a la literatura española de los 80. Motivos que, pese a estar perfectamente integrados en el texto, no son, sin embargo, aduce Ibáñez Ehrlich, una «irradiación formal», como diría Claudio Guillen:

> Su función se reduce a la mera referencia temática, o más exactamente a una relación intermedial. Sí encontramos la mencionada irradiación en algunos capítulos determinados: por ejemplo en el capítulo XV, en el que Biralbo huye perseguido por Malcolm por las calles de una Lisboa nocturna. El elemento estructural de la primera

> secuencia del capítulo es esencialmente cinematográfico, pues Muñoz Molina acude a la técnica de la cámara lenta para referirnos la escena. Cabría hablar, por lo tanto, de una evidente alusión estructural. (Ibáñez Ehrlich, 1995: 131).

Otro débito al cine, en este caso sí vinculado a esa «irradiación formal», de importancia estructural básica, es la sucesión de planos, la yuxtaposición de escenas que viene dada por la misma trama, los cambios constantes de localización de Biralbo, el protagonista, que huye de una banda de traficantes de obras de arte, y por último, el punto de vista, piedra angular de todas las novelas de Antonio Muñoz Molina: un narrador y un personaje secundario Dafne que funcionan cual cámara. El primero debía ser eso en principio, un recurso técnico, una cámara que permite al autor mirar desde la distancia, como el Gran Gatsby, nos dice Muñoz Molina, como el Marlowe de *Corazón de las tinieblas*, pero se va llenando de sentido aunque no explicitado, es una pregunta o un cúmulo de preguntas a las que no se nos responde, no llegamos a saber qué relación tiene con Lucrecia, qué hace en Madrid, sabemos que hay algo pero no qué. Este personaje funciona, en mi opinión, igual que el tiempo en la novela, con espacios en blanco para que el lector los complete y que, a su vez, sumerge en una vaguedad nebulosa la acción y las motivaciones de los personajes, eso que según Carrero Eras se pierde al final de la novela, en el desenlace pseudopoliciaco de Muñoz Molina. Las omisiones del narrador son los espacios en blanco en literatura, como el silencio que refuerza el efecto de la música y la hace posible, a sabiendas de que hay que «saber callar a tiempo, saber no decir las cosas, porque las cosas que no se dicen tienen más fuerza que las cosas que se dicen.» (Martín Gil, 1998:28). Por otra parte *El invierno en Lisboa* es un relato muy visual. Antonio Muñoz Molina justifica esta forma de ver por por una disposición innata hacia lo visual y su formación pictórica. Su manera de escribir las novelas es «viendo» lo que debe contar y el color juega también en ello un papel decisivo. Los pintores, dice, le han enseñado a mirar y eso se nota cuando escribe.

Estos componentes de *El invierno en Lisboa*, válidos en sí mismos, se ponen al servicio de la historia sentimental de Biralbo y Lucrecia. La novela y el cine negros proporcionan un andamiaje, posibilitan los encuentros y desencuentros entre los dos

amantes, los cambios de escenario, la movilidad, las persecuciones, el miedo y el ambiente. El jazz insufla el ritmo al relato. La reflexión sobre el arte, el juego de espejos que refleja la literatura en el cine y la música, dan forma interna al relato. Pero, siendo así, lo principal en esta segunda novela de Muñoz Molina es contar una historia de sentimientos.

Afirma Kleinert que el objetivo de Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa* es «explorar los límites existentes entre los géneros a través de la asociación de novela policíaca y artística, de acción y metaficción.» (Kleinert, 1994: 222). Como ya hemos comentado, Antonio Muñoz Molina acude al híbrido, acomete la mezcla de géneros, en su afán por «escribir en el mismo libro *La educación sentimental* y *El Fantasma de la Ópera*, *El Gran Gatsby* y *Cosecha roja*, *El sueño de los héroes*» (Muñoz Molina, 2009: 155), una novela donde concurran lo mejor del subgénero y de la alta literatura; y en *El invierno en Lisboa*: la ficción, el cine, el jazz, otras formas de expresión, la pesquisa policial, la sentimentalidad, con énfasis en el amor, para así aproximarse a la atribulada complejidad en la que se debate él mismo y el hombre actual, para contar lo que solo la novela puede, como dice Kundera.

En *El invierno en Lisboa*, Antonio Muñoz Molina nos cuenta, pues, una historia sobre la imposibilidad del amor, y siendo este tan importante en muchas de sus obras (la novela de amor como uno, si no el más destacado, de los subgéneros que se imbrican para dar fruto a un híbrido narrativo), abordaré, desde otra perspectiva, la concepción del amor de la que nos hace partícipes en estas sus primeras ficciones. Un amor romántico, tumultuoso, desmesurado, como de novela rosa o de folletín, no por el final, que no siempre es feliz, o los impedimentos en su consecución, sino por una percepción idealizada y romántica del amor que hunde sus raíces en la adolescencia, y cuya imaginería se nutre del cine y la literatura.

> Más tarde me di cuenta de que yo siempre había notado en él esa cualidad inmutable de quienes viven, aunque no lo sepan, con arreglo a un destino que probablemente le fue fijado en la adolescencia […] La mirada fue el cambio más indudable que noté

> aquella noche en Biralbo, pero aquella firme mirada de indiferencia o ironía era la de un adolescente fortalecido por el conocimiento. (Muñoz Molina, 2001a: 14).

En otro párrafo, refiriéndose a Biralbo, comenta: «esperando como un adolescente desdeñado cartas que no venían» (Muñoz Molina, 2001a: 97) o «la memoria de Biralbo retrocedió a los mejores días del Lady Bird, a los más antiguos, a la felicidad cándida y casi adolescente de ser amado por Lucrecia.» (Muñoz Molina, 2001a: 132).

> Claro, siempre está la tragedia del adolescente que es eterna; es decir, que es que al adolescente le gusta la chica de su edad, y a la chica no le gusta él. Eso es una cosa eterna; entonces es un amor siempre fracasado. En parte, supongo que habrá una hostilidad mía hacia ese fracaso. (Cobo Navajas, 1996: 43).

En la novela, dice Muñoz Molina, estás haciendo arqueología de tus propios sentimientos. Un amor, de hecho, adolescente, intenso y acaparador, que determina, como si se tratara del destino, los movimientos y la vida de los personajes: el de Manuel y de Jacinto Solana en *Beatus Ille*; de Biralbo en *El invierno en Lisboa*, incluso el de Andrade y de Walter en *Beltenebros*, ambos dignificados a los ojos de Darman por el amor incondicional que experimentan y que les es correspondido, desgarrado e inevitable, que él es incapaz de sentir; el amor como boya de salvación que le devuelve al Manuel de *El jinete polaco* su pasado e identidad, casi perdidos en su huida hacia adelante, y la fe en el futuro; el amor entregado y mendicante, hecho de renuncias, que finalmente tocará el corazón de Blanca, en *Ausencia de Blanca*. Incluso el amor, que para Bengoa equivale a sexo y pasión física, que despierta Carlota en este, y que lo inutiliza para encuentros que sigan otros parámetros. El amor carnal entre Bengoa y Carlota Fainberg, el sexo, parecería, en principio, contradecirse con la idealización del amor, adolescente, absolutamente romántico que Antonio Muñoz Molina nos presenta en sus otras novelas, pero es otra manifestación de la correlación amor-sexo y de las fantasía sexuales propias de la adolescencia, y que Bengoa asume, aunque se extremen y ridiculicen sus devaneos, en sus inconsecuentes escarceos amorosos con otras mujeres y su última fascinación por un fantasma. También las desinhibidas turistas extranjeras de las que se hablaba en España en

los años setenta representan para Manuel, en *El jinete polaco*, este otro aspecto del amor, el carnal, también para el joven Muñoz Molina[164], en muchas de sus declaraciones. La masturbación, como consecuencia directa de las fantasías sexuales que en el protagonista de *El viento de la Luna* despiertan párrafos de algunas novelas y las mujeres del cine, es parte de la experiencia sexual propia de los adolescentes españoles de aquella época; en *Beatus Ille* aparece también idealizado, como culminación del amor entre Mariana y Manuel, idealizado en el caso de Jacinto Solana, indecible y constantemente negado, desde que conoce a Mariana, por timidez, porque está casado, por sus convicciones políticas, pero fundamentalmente porque está dirigido, en parte, a la mujer real, y en otra, más determinante, a la mujer inventada, al amor en sí. Esa mujer de *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, libro que Solana regaló a Mariana y cuyos versos cita: «Que hay otro ser por el que miro el mundo, porque me está queriendo con los ojos» y que como referencia vuelve a aparecer en *La noche de los tiempos* (2009), y en el mismo Biralbo: «Entonces yo sólo existía si alguien pensaba en mí» (Muñoz Molina, 2001a: 77). La culpabilidad y el sentimiento de traición son en Jacinto Solana anteriores a la consumación sexual. Para Minaya es la materialización del deseo desesperado que siente por Inés y una forma inútil de conocimiento, consciente de que el sexo, con su máxima cercanía, no le rebelará el misterio de quién es Inés.

Mujeres enigmáticas, lejanas, inaccesibles, ya físicamente, ya inextricables a su comprensión, como esas extranjeras rubias que el propio autor y alguno de sus personajes contemplan en lontananza, no porque sean Mariana, Inés, Lucrecia, incluso Marina, en verdad, «abstractas ni inalcanzables», como le han dicho muchas veces a Muñoz Molina, sino porque es «la distancia es la que hay entre ellas y los hombres que las miran, incapaces muchas veces de verlas como son de verdad, según un principio de miopía masculina que yo he retratado mucho, porque creo que es un rasgo del carácter del varón, la falta de cuidado al observar.» (Fajardo, 1999: 268), porque proyectan sobre ellas su

[164] Respecto a un viaje a la costa de Almuñécar a ver el mar, comenta que «fue para mí como un descubrimiento precoz de los mares del Sur, también lleno de promesas sexuales, aunque las mujeres que me despertaban la imaginación no fueran nativas morenas, sino extranjeras rubias llegadas de los países fabulosos del norte.» (Muñoz Molina, 2013: 170).

visión adolescente del amor, un amor puro, y en el fondo un poco simplón, que nos desea inocentes, carentes de toda sombra, como le dice Manuel a Nadia en *El jinete polaco*: «Por qué no nos encontramos definitivamente entonces, cuando nada nos había gastado ni envilecido, cuando todavía no nos había manchado el sufrimiento»; a la postre un espejismo. De ahí que los personajes de sus primeras novelas persigan mujeres fantasmas: Mariana, Rebeca, la mujer emparedada, Lucrecia, incluso Carlota… envueltas todas ellas en una enfermiza fascinación que evoca –explica Fajardo– a las muertas de los relatos de Allan Poe– inalcanzables y seductoras porque están realmente más allá del amor que se les profesa. Monumentos a la incapacidad de amar. (Fajardo, 1999: 262).

La imposibilidad del amor nace, pues, de su misma idealización y en esa idea del amor puro ve Fajardo «una de las mayores engañifas de la sentimentalidad moderna, porque sin esa mancha, sin ese rozamiento de la vida, sin haber visitado nunca los propios infiernos, ¿con qué materiales puede construirse un amor verdadero?» (Fajardo, 1999: 262). El amor no se sostiene en las páginas de una novela si es solo luz sin sombras, no sombras sociales como las que rodean a Anita Ozores o Emma Bobary, sino las sombras interiores, el miedo, la miseria, las experiencias acumuladas por los amantes.

Algunos estudiosos señalan que los personajes de Antonio Muñoz Molina (*Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*) están enamorados del amor, el mismo Muñoz Molina afirma que «muchos de los dilemas de esos personajes tienen que ver con el amor, o con su ausencia» (Fajardo, 1999: 261). Fajardo, en su correspondencia con el autor, afirma que su literatura es en buena medida romántica, una literatura de la pasión. Una literatura de búsqueda de la pasión, en sus primeros libros, y de la pasión conquistada en *El jinete polaco*, «una novela que estoy convencido va a marcar una línea divisoria en tu literatura por lo que tiene de consumación de la aproximación literaria a la pasión y a tu propia memoria personal con *Beatus Ille*.» (Fajardo, 1999: 261). Ha sido un largo, doloroso y triste, aprendizaje sentimental el de los personajes de Muñoz Molina, semejante al de su generación, que en este caso no conduce del romanticismo adolescente un poco pueril al descreimiento, el escepticismo, a la abyección, sino a la entrega mutua, real, entre un hombre y una mujer, Nadia y Manuel, que comparten una pasión amorosa en la que

también caben las sombras del pasado, de la experiencia, del cúmulo de dolor y tristeza, de los desengaños. De hecho, a partir de *El jinete polaco*, nos dice el autor, muchas cosas cambian en su vida y en su literatura, por ejemplo la presencia de las mujeres, escribe sobre la vida y los sentimientos de clase trabajadora y se desprende «de cualquier niebla de romanticismo, de esa especie de filtro –como el que le ponen a las actrices en las películas antiguas» (Fajardo, 1999: 269), quiere escribir sobre un encuentro verdadero, sin literatura, pero negándose al automatismo de los finales desgraciados.

Si la sentimentalidad moderna va a seguir en el siglo XX, desde la Gran Guerra de 1914, un camino, según Fajardo, de libertad y abyección (como apuntan personajes como el desaprensivo cínico Georges Duroy de *Bel Ami*, de Maupassant, o la desinhibida marquesa de *Insolación*, de Emila Pardo Bazán, profusamente representadas en la actualidad en nuestra literatura, por ejemplo en el amor descreído, escéptico, racionalizado, y oscuramente morboso, que Javier Marías narra en sus libros, o la más absoluta ausencia de toda sentimentalidad en Vila-Matas), los personajes de Muñoz Molina, como Nadia-Manuel, el comisario-Susana Grey, nos proponen, pese a todo, la posibilidad de experimentar, ya sin las pantallas interpuestas del idealismo adolescente y romántico, una forma gozosa y real del amor. Así, mientras que la Lucrecia de *El invierno en Lisboa* es tan irreal como Dulcinea, porque, como explica Muñoz Molina,

> Está vista a través de muchas miradas e imaginaciones sucesivas. El lector no la ve: ve lo que le cuenta el narrador acerca de lo que ha visto o imaginado Biralbo, quien, a su vez, en vez de mirar de verdad, parece que está recordando siempre imágenes de películas […] Su único punto de realidad es el modo en que ella, con cierta astucia, actúa a veces ajustándose al modelo imaginario que los otros proyectan sobre ella. (Fajardo, 1999: 268);

y Nadia, de *El jinete Polaco*, todavía cuenta con el aura de misterio de su origen, medio extranjera, hija de un militar republicano, vive en Nueva York, Susana Grey, en *Plenilunio*, es una mujer perfectamente verosímil: detalladamente descrita, que nos cuenta muchas cosas, no lo que otros dicen que ha dicho. Igual sucede con Judith, en *La noche de los tiempos* (2009), si bien Ignacio Abel también la idealiza en extremo: su independencia,

sexualidad, su identidad como persona que, en contraposición con su mujer Adela, va más allá del rol de esposa o mujer de…

7.3. *BELTENEBROS* (1989): HÍBRIDO DE NOVELA Y CINE NEGROS, DE ESPÍAS, HISTÓRICA Y DOS NOVELAS DE AMOR PARALELAS.

Darman, antiguo combatiente de la Guerra Civil española, a todas vistas miembro del partido comunista, vuelve a Madrid a ejecutar a Andrade, un traidor, por orden de la organización exterior. Los paralelismos con la ejecución de Walter, otro traidor, hace veinte años envuelven la misión del ya desengañado combatiente en la irrealidad, fomentada por la aparición de Rebeca Osorio, mujer de Walter, amante de Valdivia, también deseada y amada por Darman a distancia. En el presente de la novela, un remedo de esa Rebeca Osorio, hija de aquella, ha convertido, por fuer del amor, al militante Andrade en un traidor y suscita en Darman resonancias del antiguo deseo, del amor que sintiera por su madre: en las sombras se perfila el maléfico inspector Ugarte. Darman, ya más interesado en la verdad intuida que en la ejecución de Andrade, en cuya tradición ha dejado de creer, sigue las pistas, en realidad la estela de Rebeca, hasta el inspector Ugarte tras quien se esconde Valdivia, aparentemente héroe de la resistencia asesinado por el franquismo, y se descubre, hoy y hace veinte años, un hilo más de la trama urdida por Beltenebros, o Valdivia, o el inspector Ugarte, pues tras esos nombres ha ido ocultando su identidad en las sombras, su misma existencia. El círculo se cierra con la muerte del inspector en el Universal Cinema, escenario real de la historia de hace veinte años, donde Darman conoció y convivió con el trío amoroso Walter-Valdivia-Rebeca, y siguiendo las pruebas inventadas por Valdivia contra Walter, da origen a la tragedia que se proyecta como en un espejo en el presente: la ejecución de Walter y de Andrade, la falsa doble traición urdida por Valdivia-el inspector Ugarte, la locura de Rebeca Osorio y el sino repetido que imponen a su hija, y por encima de todo, la doble historia de amor Rebeca-

Walter, Rebeca-Andrade, y la sombra nefasta que sobre ambos proyecta el amor o insana posesividad de Valdivia- el inspector Ugarte, y en cierta medida también el deseo reprimido de Darman.

Antonio Muñoz Molina, como en otros casos, nos ilumina también sobre el componente genérico al que recurre en *Beltenebros*[165]:

> Quise contar la resistencia comunista contra Franco con un tenebrismo de novela negra verdadera: la negrura doble de la tiranía y de la clandestinidad en la que a veces no se distinguía claramente la lealtad de la traición. Quise lograr un efecto de cuento policial de Borges y de novela de espías, y muchas veces he temido que el manierismo de la trama y el estilo no me dejaran tocar la verdad, la de aquellas vidas acosadas. Quizás, con el tiempo...[166]

En efecto, una novela de espías (Darman viaja a Madrid para ejecutar a un traidor por orden de una organización en la clandestinidad). No obstante, la indagación a la que este procede una vez en Madrid y el ambiente creado remiten a una novela negra y, por los paralelismos, al cuento policiaco de Borges, y los potentes referentes al cine, tanto de espías como del cine negro, que van más allá de la intertextualidad, puesto que algunas escenas remedan secuencias fílmicas, nos encaran con un pastiche de cinematográficos *thrillers*. La resistencia antifranquista, de trasfondo, más las historias de amor paralelísticas: Rebeca-Walter-Valdivia, Rebeca-Andrade-Ugarte, vinculadas a Darman por el amor y el deseo reprimidos que sintió por Rebeca Osorio y después por su hija hacen de *Beltenebros* un híbrido de notable complejidad genérica.

La novela de espías se imbrica con la negra, y ambas con las referencias fílmicas, para sustentar, de nuevo, el meollo del relato, que vuelve a ser sentimental: dos historias de amor, también vinculadas por el paralelismo y por la presencia de Darman, más aun por el sentimiento de restitución que alberga este. Truncó la vida de Rebeca Osorio al ejecutar a Walter, hecho que sume en el olvido. Recuerda, no obstante, y de manera obsesiva la

[165] Película llevada al cine por la cineasta ya fallecida Pilar Miró.
[166] Aparece en la página web de Antonio Muñoz Molina, donde reseña brevemente sus libros. http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/publicaciones/

mirada de Rebeca, a la que de algún modo quiso o deseó y es lo único que altera la vida perfectamente banal que se ha construido en Inglaterra: otra familia, otras costumbres que no consiguen conmover la capa de frialdad tras la que se oculta. Restitución, digo, puesto que trasmuta en acción el deseo que sintió por Rebeca en un luctuoso y triste y vergonzante encuentro sexual con la hija, restitución dado que esta sigue viva, no sumida en la locura como su madre, y puede salvarla. «Pensé que al menos la muchacha estaba viva todavía y me quedaba la posibilidad imaginaria y heroica de salvarla.» (Muñoz Molina, 1999: 225).

Para muchos teóricos y críticos *Beltenebros*[167] (1989) es, en primera instancia, una novela policiaca (Marco: 1989; Basanta: 1990, 83; Colmeiro: 1994, 226; Alarcos, 2003:416-422; Martín, 1989; Cobo Navajas, 1996, 18; Susanne Kleinert, 1994: 219-229). Pero, tras *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa* no es difícil discriminar entre los componentes del relato y dar el peso correspondiente a cada uno. Así, Marco matiza: es una novela policiaca –profundamente vinculada en su tratamiento y circularidad a los relatos de Borges– en la que las situaciones tienen como fondo las viejas películas en blanco y negro. «*Beltenebros* puede entenderse también, en su conjunto, como un remake del viejo cine de los cuarenta, con sus héroes duros y sus heroínas de cabaret, la violencia, la traición y la venganza» (Cobo Navajas, 1996: 550). Además, Antonio Muñoz Molina ha construido una alegoría, evidente en el simbolismo final: «Las últimas escenas transcurren en la cripta del tiempo, el cine abandonado, doblemente simbólico. Porque funciona en el plano interior de la acción y a través de la referencia al cine (imagen, falsificación de la realidad).» (Cobo Navajas, 1996: 550): solución simbólica inverosímil que el lector acepta pues ha compartido a lo largo de todo el texto la búsqueda de una verdad cambiante. Este mismo comentarista, en otra reseña se abunda sobre similar conjetura. «Muñoz Molina no pretende describir una realidad, sino ofrecérnosla como fruto de símbolos, a través de un personaje complejo […]. La escena final en el cine vacío recuerda *El fantasma de la ópera*». (Cobo Navajas, 1996: 553). La misma ciudad, añade, se convierte en un símbolo y

[167] El título de esta novela está sacado del Amadís de Gaula, le dijo el autor a Susanne Kleinert en una entrevista privada. No se pretende ninguna otra clase de referencia intertextual. Me gustaba la palabra, le comentó Antonio Muñoz Molina a Lourdes Cobo Navajas, «Beltenebros es una palabra muy bonita». (Cobo Navajas, 1996:60).

los temas esenciales que trata son el amor y la muerte, y el conocimiento de la tragedia, el dolor y la venganza. Porque *Beltenebros*, señala, es también «una historia de amor, en la que los tiempos se confunden». (Cobo Navajas, 1996: 553). Respecto a la historia, a los hechos históricos, comenta que son mero telón de fondo: «No son sino simples referencia dramáticas que jalonan una historia inverosímil tornada por efectos de la literatura en coherente.» (Cobo Navajas, 1996: 553). Marco, así pues, plantea implícitamente la hibridez entre la novela y el cine negros y de espías y la historia de amor.

De novela policiaca también habla Salustiano Martín en relación con *Beltenebros*, pero para hacer que notar que retoma intertextualmente aspectos de *Beatus Ille*: en ambas, partiendo de la tesitura de que la realidad no es lo que parece, se indaga desde el presente la verdad que oculta el pasado falaz o que, por nuestra ignorancia, se muestra otro en el presente, y la pesquisa consiste, indudablemente, en ir descorriendo los velos extendidos sobre esta. No se encara el protagonista, por otra parte, con un personaje que se presumía muerto y que no solo vive, sino que desde la sombra «construye la historia que los personajes se ven obligados a vivir, sin saber que hay una mano oculta que traza líneas en su destino, que borra las huellas verdaderas mientras ofrece a su ceguera el espejismo mentiroso de otras que nunca fueron realmente producidas» (Cobo Navajas, 1996: 556). En el desvelamiento del pasado y en el personaje que se oculta bajo la máscara de la muerte, Martín cree advertir la estructura policiaca utilizada por Ross MacDonald en muchas de sus novelas. Y acierta puesto que Muñoz Molina en «Algunas divagaciones sobre la novela» comenta cómo le ayudó este escritor en la construcción de *Beatus Ille*:

> En algún momento de su carrera Ross McDonald dio con un argumento tan admirable que ya nunca dejó de repetirlo, novela tras novela, y que venía en parte de Conan Doyle. Alguien se pone a investigar un crimen recién cometido y descubre otro que ha permanecido oculto durante veinte o treinta años; alguien que parecía llevar muerto mucho tiempo resulta que estaba vivo y había cambiado de identidad: durante veinte o treinta años un cadáver tuvo un nombre que no le pertenecía porque quien se creyó que llevaba todo ese tiempo en la tumba siguió vivo, escondiéndose. El muerto que vuelve es Laura en la película de Otto Preminger y Sherlock Holmes en *El Misterio de la casa cerrada,* de Conan Doyle. En realidad, se trata de una versión secular de un cuento mucho más antiguo, el de la aparición de Cristo ante los discípulos después de

> su muerte y su entierro, ese caminante que revela su identidad durante la cena en Emaús. (Muñoz Molina, 2009: 158-159).

El lector cuando lee *Beltenebros*, por efecto de la intertextualidad, tendrá presente al Jacinto Solana de *Beatus Ille*, aparentemente muerto. Al igual que este Valdivia se enmascara tras el comisario Ugarte, incluso el mismo Darman se oculta en Inglaterra en otra vida, y también Biralbo, en *El invierno en Lisboa*, vela en este caso su identidad bajo un nuevo nombre, Giacomo Dolphin. En *Beltenebros* es el discurso fílmico (al que remiten las imágenes que se desarrollan en el argumento) el que recrea el ambiente y esa es su mayor debilidad, según Martín. Recurre a un referente novelesco o fílmico *El fantasma de la opera* para escamotearnos el verdadero cadáver e inducirnos a error, cuando el verdadero referente que solo descubriremos en las últimas páginas es *El tercer hombre*. Se lee como una película de acción, ya que los fotogramas sepultan de inmediato el discurso propiamente literario a favor de los movimientos desesperados o sonámbulos de los personajes, y carece a la vez de cualquier referencia a las tensiones políticas o sociales de la época, al desarrollo interno de la supuesta organización política, pues, recordemos, Darman, pese a que en la expresión de su desencanto y sus dudas semeje un personaje de MacDonald, ha sido encargado, en realidad, de ejecutar a traidor, al igual que lo hiciera en 1945, y resulta poco creíble que le partido comunista, organización a la que alude, mande asesinar a un hombre, por muy traidor que sea en 1965. Así pues Martín echa de menos en esta obra «un acercamiento consecuente con la realidad».

Para otros críticos, la novela negra es un pretexto. José María Izquierdo considera que el autor juega con el género de la novela negra (esta última un elemento más de la estética del cine negro americano) para construir un *thriller* en el que destaca la imposible relación amorosa, por la irrealidad que crea la presencia del traidor. Manuel Cerezales opina que la intención de Muñoz Molina no era escribir una novela policiaca o de espías. «Se acerca al género, pero al mismo tiempo se distancia de él», pues renuncia al empleo de los recursos destinados a suscitar curiosidad, propios de este tipo de literatura; se diferencia, además, en el rápido curso de la acción. El autor, con la puesta en escena de personajes, borrosos e incompletos, carentes del sello individual que, de hecho, marca

tanto a los seres humanos como a los de ficción, ha pretendido mostrarnos «el aislamiento de estas vidas y de sus destinos repetidos, contemplados en una sola de sus dimensiones humanas […], sin tener en cuenta los trillados cánones genéricos, aun a riesgo de que el despliegue argumental resulte poco convincente.» (Cerezales, 1989). Todos los personajes de *Beltenebros* son conscientes de que se les ha asignado un papel y actúan en consecuencia, según Vicente Gallego, como movidos por un destino trágico; el sentimiento de predestinación se acusa en el juego de espejos. El autor nos enfrenta de forma deliberada a unos personajes que son clichés:

> Tipos más o menos codificados del género negro, y esto de una forma totalmente pretendida, porque lo que la novela busca es arrastrar al lector, engañado a sabiendas, hacia esa magia envolvente de las antiguas películas que imaginamos cuando el narrador atestigua los ecos de voces que le llegan del Universal Cinema. (Gallego, 1989).

Según Natalia Cobellini, si Muñoz Molina se ha valido en *El invierno en Lisboa* de formas genéricas estereotipadas, en *Beltenebros* acude a las novelas de espionaje y sus modelos estandarizados durante la Guerra Fría, los textos que subyacen en este relato, pero se despega del género por su prosa de rasgos cultos que impide una lectura lineal. Señala, así mismo, que las referencias literarias forman parte constitutiva del texto, por ejemplo cuando parafrasea a Ulises: «Yo no era nadie, un muerto prematura que todavía no sabe que lo es» (Muñoz Molina, 1999: 53), alusión recurrente en el autor, pues también aparece en *Beatus Ille* en boca de Jacinto Solana. Otra visita intertextual, a mi modo de ver más importante dado el uso posterior que el autor hará de la autoficción, son las palabras de Darman:

> Cuando el coche se detuvo ante un semáforo en rojo imaginé que abría de golpe la puerta y escapaba. Tenía el hábito de calcular las vidas posibles que iban quedando al margen de cada uno de los actos que no llegaba a culminar. Yo mismo me multiplicaba invisiblemente en otros hombres: el que habría subido esa noche al avión de regreso a Milán, el que pudo eludir sin esfuerzo la persecución de Luque, el que viajaba a Madrid, el que no había salido de Inglaterra. En torno a mí se movían las sombras de un porvenir que se volvió pasado sin existir. (Muñoz Molina, 1999: 41),

que remedan *El jardín de los senderos que se bifurca*n, de Borges, y que anticipan su forma de concebir la autobiografía: no solo el recuento de aspectos y circunstancias de su vida, sino todas las posibilidades de ser o haber sido que se han quedado por el camino.

Santos Alonso, en una reseña, incluye *Beltenebros* en la llamada novela de acción, nos dice, a su vez, que es heredera de las dos novelas anteriores de Antonio Muñoz Molina; de la primera por la relación temática con la Guerra Civil y la posguerra, de la segunda,

> por la estructura y la técnica narrativas que provienen de la tradición novelística y cinematográfica. [..]. El lector puede encontrar sin esfuerzo en la peripecia del protagonista narrador ecos, anécdotas y fórmulas de larga tradición novelística o cinematográfica, entre los que podrían apuntarse el tratamiento impresionista de los personajes típicamente barojiano, la trama del héroe traidor presente en otras obras conocidas o el ritmo narrativo afín a las novelas y al cine de intriga. (Alonso, 1989).

En su libro *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, confirma su primera apreciación, *Beltenebros* es «un relato de acción, con muchas dosis de intriga, que juega con la memoria y el presente y se desarrolla en unos espacios lúgubres y misteriosos como los de su anterior novela.» (Alonso, 2003: 176). Más tarde, en ese mismo libro sitúa *Beltenebros* «entre las obras de intriga y aventura, o quizá más adecuadamente entre las de espionaje.» (Alonso, 2003: 418).

Por lo que *Beltenebros* tiene de revisión histórica, recuperación de la memoria, con elementos de lo policiaco o mezcla de la novela policiaca se deciden Briones García, Susanne Kleinert y Emilio Alarcos. Este considera que en *Beltenebros*, al igual que en *Beatus Ille* y *El invierno en Lisboa*, la presencia del misterio, la intriga y la alusión enigmática en relación con un caso criminal son instrumentos en beneficio de la salvación de la memoria, en *Beltenebros*: «la persecución se orienta hacia los recuerdos del pasado y de su poso todavía vivo» (Alarcos, 2003: 421). Los elementos policiacos, aduce, están difuminados hasta el punto de ser difícilmente reconocibles, a no ser que tengamos en cuenta algunas referencias a tópicos «imitando antiguas astucias de fugitivos […], normas a la vez aprendidas en las películas de gangsters» (Alarcos, 1992: 38); de hecho, el crimen

no conlleva en este relato investigación alguna. Alarcos se resiste a considerarla propiamente una novela de género, dado el alto grado de trasgresión de sus normas, muy diluidas en otros centros de atención en esta novela.

Briones García, por el contrario, considera que el elemento estructural policiaco no está tan ausente, ya que:

> el propio criminal ha de estudiar la situación en la que se mueve cuando vuelve a Madrid al cabo de los años con una nueva misión. Por otro lado, tanto esta forma de investigación, como la solución del caso, se revisten de una carga moral, y por tanto histórica […] ya que, a la vez que se investiga, se recuerda el pasado tenebroso vivido en la ciudad. (Briones García, 1999: 77).

Briones estudia la novela policiaca como un elemento del posmodernismo que se orienta a la recuperación de la memoria histórica. De hecho, señala una «especie de simbiosis de la novela histórica o de afán historicista y el género policíaco.» (Briones García, 1996: 75), y trata de demostrar «la relación entre el género policiaco y la narración (recuperación, redención) de acontecimientos históricos concretos, muy especialmente los ocurridos en una época de dictadura» (se refiere a la última habida en España) (Briones García, 1996: 75). La novela policiaca de los años 80 en España, según Briones, se híbrida con la novela histórica con el fin de tratar por vía irónica la Historia: propiciar una reflexión sobre el pasado histórico reciente y recuperar la memoria histórica. No obstante, comenta que todavía no existe un acuerdo entre los estudiosos sobre la enunciación, delimitación y descripción precisas del género policiaco, de ahí que vacilen a la hora de buscar una denominación adecuada: novela detectivesca, novela negra, criminal, policiaca. Además, y lo que es más importante, sostiene que en la novela policiaca española de los años 80 se ha producido una evolución respecto al género detectivesco de Arthur Conan Doyle o las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, y esta misma capacidad de progreso y cambio ha permitido que adquiera categoría de literario. La novela policiaca española de la década citada se caracteriza por:

> la imitación de un modelo literario de consumo masivo; por otro, el recurso de la ironía, que sirve para parodiar el género (no ridiculizarlo; más bien reutilizarlo) al ser aplicado a una sociedad diferente de la norteamericana y para unos fines que tampoco son los mismos, lo que conlleva una marcada intención desestabilizadora de las estructuras básicas y convencionales del género. (Briones García, 1999: 65).

Antonio Muñoz Molina, en «Una poética», reconoce sus dudas con Dashiell Hammett, Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe, pero niega compartir con ellos la retórica del género que se ha extendido en España en los últimos años «mezca de costumbrismo y tremendismo en la que falta precisamente lo que a mí más me importa del género: el sentido del tiempo y de la construcción» (Muñoz Molina, 1988: 52), y recordemos que emplea este subgénero popular como andamiaje de sus primeras novelas. Briones García quiere destacar, precisamente, «la carga temporal, que deriva hacia un cierto compromiso con la Historia o hacia un desarraigo completo, pero que en cualquier caso evidencia la preocupación por el tratamiento de la categoría del tiempo en relación con el crimen.» (Briones García, 1999: 78). Afirma, a su vez, que quien más se ha acercado a esta interpretación historicista de *Beltenebros* es Susanne Kleinert. Esta, en efecto, ve en *Beltenebros* el uso de los modelos estructurales de la novela policiaca de tanto éxito en la literatura española reciente, pero este autor no recurre a este tipo de novela como lo hizo Vázquez Montalbán, es decir, para exponer los problemas de la sociedad española, sino para «consolidar los vestigios de un pasado no aceptado, reprimido y silenciado» (Kleinert, 1994: 222); se atiene, asimismo, a los logros de la novela moderna, al introducir como problema en la investigación criminal la percepción de los límites entre la ficción y la realidad. Nos dice que *Beltenebros* se presenta como novela policiaca en la primera frase: «Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca» y en último extremo su objetivo es «crear una imagen inquietante de la historia y de la realidad.» (Kleinert, 1994:225), puesto que «dentro de la concepción histórica, que sirve de base a la novela, la realidad y ficción, verdad y falsificación están unidas intrínsecamente.» (Kleinert, 1994:224).

Para José-Carlos Mainer, Muñoz Molina no usa la posguerra como mero fondo histórico. La filiación de Darman y sus jefes al Partido (Comunista) no es un recurso

ambiental sino que «rinde homenaje a la epopeya inútil de unos hombres» (Mainer, 2009: 78). El escritor, sin embargo, en una entrevista con Javier Escudero, manifiesta su desacuerdo con que la posguerra española sea el marco temporal de *Beltenebros*: «Yo le quería dar un tono abstracto […] construir una fábula que no fuera únicamente española.» (Escudero, 1994).

Beltenebros es un melodrama, según Constantino Bértolo. Este crítico asegura que en cierto momento el ejecutor Darman recuerda que Rebeca Osorio escribía «novelas de intriga y amores fulminantes», y en este recuerdo estarían las claves de la novela. «Beltenebros está escrita sobre el palimpsesto del melodrama, si consideramos a éste como una forma feble de la tragedia clásica, en la que el papel del destino, del fatum, se ha sustituido por el sentimentalismo, es decir, por una concepción barata de los sentimientos.» (Bértolo, 1989). Esta es, opina Bértolo, la lectura que nos propone el autor y la sustancia misma de la novela. El acierto narrativo de este relato reside en «la superposición al género melodramático de una sensibilidad que no descansa en el juego romántico felicidad versus infelicidad, sino, fundamentalmente, sobre dos resortes éticos y estéticos muy sedimentados en las subjetividades colectivas de hoy: el cine, sobre todo el cine negro, y el humanismo desesperado o pesimismo esteticista; dos mundos, dos sensibilidades por cierto muy cercanas.» (Bértolo, 1989). La ambientación, considera, responde a la plástica del cine. La presencia de *El tercer hombre*, protagonizada por Orson Welles, no es solo un homenaje: la vieja sala cinematográfica es el espacio simbólico que anuda el argumento. El cine no es mera referencia pues en la escritura de Muñoz Molina se advierte «una voluntad de fluidez, de dejar que la prosa se deslice, que parece buscar un efecto semejante a la proyección constante y continua de imágenes que funcionan como un mecanismo de hipnosis.» (Bértolo, 1989). Todos los recursos que emplea persiguen un fin concreto, que el lector acepte las convenciones del género propuesto, el melodrama. Ahí estarían, según Bértolo, las grietas que presenta la novela, pues los elementos, demasiado evidentes, no acaban de integrarse en todo que debe ser una novela. Señala que algunos críticos ven en *Beltenebros* una novela paródica, precisamente por la presencia de estos elementos narrativos (se está refiriendo a las convenciones del melodrama). Algo de ello hay,

«incorpora la lectura o relectura de un género», pero no llega a sus últimas consecuencias puesto que no ordena internamente la narración.

En *Beltenebros* es claro, en efecto, el peso del melodrama y el folletín en las dos historias de amor especulares y la irrealidad de unas heroínas –en los sentimientos tópicos que estas suscitan y en sus forma de actuar y vestir, especialmente la hija, imitan a la mujer fatal del cine, cuya esencia sin embargo se contradice por su absoluta dependencia de los hombres, ya sea por amor, ya la sumisión nacida del miedo– podría tratarse de un melodrama, con su exageración de los aspectos sentimentales y patéticos, pero también de un folletín, puesto que la acción, las persecuciones, las muertes, los paralelismos se imbrican con el amor peliculero y folletinesco de Rebeca Osorio-Walter-Valdivia, y de Rebeca-Andrade-el inspector Ugarte. El autor en la entrevista con Alan Smith comenta el uso que hace de la estructura del folletín como andamiaje, dice que le permite incluir recursos de esa narrativa como son: «el suspense, la interrupción, los ganchos para atraer el lector […]. Los recursos del folletín han estado siempre en el relato, que es lo que hace Sheherezade en *Las mil y una noches*, es crear una expectativa» (Smith, 1995: 234). En realidad, el autor se está refiriendo a *Los misterios de Madrid*, pero es índice de la importancia que otorga al folletín[168], con su capacidad de crear expectativas. Considera, de hecho, que una parte de la novela proviene del folletín: «Dickens, y Galdós, y Balzac, y todos han trabajado con esa perspectiva, ¿no?» Además, añade, «pues yo me eduqué en gran parte leyendo ese tipo de literatura.» (Smith, 1995: 234). Yvette Sánchez, en «Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina», explica uno de los procedimientos gratos a este autor es la interrupción del relato en el momento culminante, como estratagema para que el lector continúe la lectura, una clara herencia folletinesca.

De nuevo, la médula del relato de Muñoz Molina es el amor; en este caso, el que Darman sintió por Rebeca Osorio madre, hecho de ficción, de imágenes filtradas del cine, de la literatura, de culpa, el amor hacia una mujer erigida en su imaginación como le

[168] Los recursos de folletín, según Muñoz Molina son vitales para el libro, para su misma pervivencia: «porque si tú abandonas el libro, el libro muero, o sea, que el libro le está pidiendo cada momento al lector que le salve la vida. Cada vez que el lector lo cierra, el libro está en peligro de morir, porque está en peligro de que el lector no vuelva a abrirlo, ¿no? Entonces el libro, ¿qué hace? Crea expectativas como las que crea Sheherezade.» (Smith, 1995: 234).

ocurriera a Biralbo en *El invierno en Lisboa* y que ha determinado su vida posterior. Desde entonces el deseo y el amor insatisfechos lo convierten en un muerto que no sabe que lo es y como tal vive emboscado en Inglaterra, en una ficción, donde «toda pregunta y todo gesto de pasión eran inconveniencias parecidas al alcoholismo evidente» (Muñoz Molina, 1999: 221). Un novela de amor que sigue los parámetros de esas intrigas góticas y amores fulminantes, procedentes de la subliteratura que se vende en los kioskos, de los folletines que se publicaban por capítulos o que difundían en la radio, de sus heroínas, tan ficticios e irreales como la propia vida de Darman, su misión, su propia existencia. De ahí, la imposibilidad del acto y de que cuando, más mayor, cínico y escéptico, traduzca su deseo en la consumación sexual con la hija de Rebeca, se sienta «fulminado y vencido por la lucidez de la vergüenza», pues la realidad dista años luz de la idealización, propia del cine, de la literatura, a la que elevó sus sentimientos por Rebeca, aunque se traduzcan paródicamente en secuencias propias de melodrama o folletín.

En la edición de *Beltenebros* que en 1989 publica el Círculo de Lectores aparecen unas notas finales del autor inexistentes en otras ediciones. En «Epílogo y Arqueología de un Libro», Antonio Muñoz Molina enumera una serie de objetos e imágenes que contribuyeron a la composición del texto:

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

Muñoz Molina se ha valido del cine, de la literatura, a grandes rasgos, para relatarnos en *Beltenebros* la irrealidad del amor, más concretamente la forma idealizada, romántica, adolescente, de vivirlo de Darman, pero, en parte, la misma rigidez de los recursos procedentes del melodrama, de la novela y el cine negros, del folletín, fuerzan una lectura

literaturizada y amanerada que terminan disgustando al autor con el tiempo. Como le dice a Echevarría:

> En el manejo del *thiller* literario y cinematográfico para alcanzar propósitos que nada tienen que ver con él había más peligro de amaneramiento del que yo imaginaba. Había que largarse de allí, a ser posible tan rápido como un personaje de *thiller*. (Echevarría, 1998: 7).

Los tres primeros híbridos narrativos de Muñoz Molina son, en efecto, artefactos literaturizados y manieristas que no remiten a la realidad, sino a referentes artísticos (literarios y cinematográficos, sobre todo), donde, además, el amor es tratado desde un neorromanticismo postmoderno, extremado y doloroso.

Tras estas novelas, Antonio Muñoz Molina entra en crisis y trata de resolver este último aspecto: «Mi novela Beltenebros es el testimonio de una crisis. Un amigo me dijo que no podía soportar que el libro estuviera hecho contra la vida, y yo creo que llevaba razón» (Cobo Navajas, 1996: 58), y «después de haber amado tanto a los libros y de haberlos preferido en secreto a la vida" (Muñoz Molina, 1898: 23), se pregunta por qué algunos libros, músicas, «pueden ahondar en la tristeza y por qué otros nos sientan como un reconstituyente, por qué algunas veces la imaginación puede ser tan peligrosa como una droga.» (Muñoz Molina, 1898: 23). Su elección por la vida, le hizo considerar otro tipo de literatura, en la que, por supuesto, «no está ausente el dolor y la huida o la ausencia, pero en la que el amor no está destinado automáticamente al fracaso» (Cobo Navajas, 1996: 58). En *El jinete polaco*, de hecho, afirma, se permitió un final feliz, más acorde con la vida que rehén de la dinámica interna del subgénero sentimental. Renuncia, pues, a la incapacidad para vivir y amar que exhibían los artistas románticos. Alan Smith le pregunta al autor por la relación existente entre el romanticismo y su escritura, sin duda muy presente en la gestación de sus personajes en las tres primeras novelas. La respuesta del autor es afirmativa, pero matiza la existencia de una tensión

> entre romanticismo y anti-romanticismo. A mí hay una parte del romanticismo que me gusta mucho, y otra parte que no me gusta nada Creo, además, que es una tensión intelectual muy

> fuerte, y que ahora vivimos, seguimos viviendo en esa tensión. Del artista romántico y su incapacidad para vivir. No sé, yo creo que con el tiempo me voy haciendo anti-romántico. (Smith, 1995: 238).

El folletín, según Muñoz Molina, es un sucedáneo del romanticismo, pero del más degradado, que sigue funcionando en el lenguaje e incluso en las ideas: «por ejemplo el amor, ¿no? Fíjate, la pareja de *El invierno en Lisboa*, su desgracia es que quieren vivir un amor romántico, y son incapaces de vivir lo real» (Smith, 1995: 238), Este es, desde luego, el mismo caso de Darman, y de los personajes de los primeros textos de Muñoz Molina: Jacinto Solana, Minaya, Manuel. En bastantes de sus entrevistas y comentarios, el autor proclama que quiere escribir otro tipo de literatura, menos enferma de literatura:

> Yo me alimentaba únicamente de literatura. Desde hace unos años he empezado a leer otras cosas. He comenzado a leer a Montaigne, a Pascal y a escuchar a Baca y a Mozart. Y me doy cuenta de que la idea romántica de la literatura puede ser un refugio, un consuelo para pusilánimes (López Algora, 1991).

Ese cambio, según Smith, conlleva la despedida del romanticismo más tópico, y con ello la pérdida de primacía en el híbrido novelesco de la historia sentimental de amor extremado, siempre vista a través de referentes culturales. En su siguiente obra *El jinete polaco*, estarán «el folletín» y «el anti-folletín», pero las vidas de los protagonistas serán ya «vidas normales, no es que les ocurra nada extraordinario.» (Smith, 1995: 239). También la estructura policiaca, empleada como vehículo e instrumento de la de amor, desagrada tras *Beltenebros* a Antonio Muñoz Molina por su rigidez y porque llegó a la conclusión de que en ella no caben ni la ironía ni la verdad y llevan a un callejón si salida. Por ello, ahora va a apostar por un híbrido en el que la ficción se aproxime a su propia experiencia personal, a la autoficción, o por las mezclas entre lo real y la ficción, más autónomas, que no requieran de imbricados sistemas de andamiaje, aunque, como veremos, no acaba de renunciar a ellos.

7.4. *EL JINETE POLACO* (1991): NOVELA DE AMOR, AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y NOVELA HISTÓRICA.

> Sí he abandonado las claves policiacas –declaró Muñoz Molina–, pero aunque mis dos primeras obras hayan pertenecido a este género, eso no significaba que fuera un escritor negro. Ahora he roto con el género, y me he adelantado en el terreno más intimista de la autobiografía, para relatar en esas nuevas claves literarias el proceso de cambio que ha sufrido España, a través de un joven y su relación con el pasado[169]». (Cobo Navajas, 1996: 589).

De la ambición y complejidad de esta nueva obra, puede dar fe la apreciación de Marta Beatriz Ferrari, cuando afirma que *El jinete polaco* es una «novela total»[170], al igual que lo son *Cien años de soledad* y *En busca del tiempo perdido*, porque en ella entra todo:

> pequeños ensayos sobre el tiempo y las percepciones, una teoría sobre el lenguaje y sus alcances, un cierto costumbrismo; cabe en ella el folletín, la autobiografía, el policial, el discurso sobre la moda y la historia de un país; la pregunta existencial sobre el ser. Pero también es una historia de amor de ribetes románticos con final feliz (…). En esta densidad; en su tupida textura cabe todo (Ferrari, 2001).

La hibridez o mezcla de géneros en *El jinete polaco* es muy evidente y también lo es el cambio en el tipo de híbrido por el que opta en su nueva andadura creativa. Los críticos señalan la pertenencia de esta novela a dos o tres géneros o subgéneros diferentes: se debaten entre la novela histórica, en cuanto a recuperación del pasado, novela generacional, saga familiar, novela mítica, autoficción, novela de amor e incluso erótica. Algunos apuntan, asimismo, a la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, dado el camino

[169] Cobo Navajas (1996), pág. 589. Nota 267.

[170] Luis Goytisolo en su artículo «En torno a la era global. Novela y rascacielos», compara la arquitectura con la novela: «Lo que las grandes novelas del siglo han pretendido -*Ulises, En busca del tiempo perdido*- es meter todo el mundo y a todo el mundo en sus páginas, mientras que el paradigma arquitectónico de ese mismo siglo, el rascacielos, es propuesto como un edificio en el que multitud de personas puedan desarrollar su vida, expresión simbólica de ese edificio ideal susceptible de acoger a la humanidad entera.», *El País*, sábado 31 de marzo de 2001.

recorrido por Manuel, el protagonista, a nivel moral, estético y sentimental a lo largo de su infancia, adolescencia, y madurez.

Estoy de acuerdo con la variedad genérica, y por ende la hibridez que se aprecia en *El jinete polaco*, pero considero conveniente definir con precisión el híbrido como conjunción de la autoficción (que no la autobiografía), la novela de amor, el *bidungsroman* o novela de aprendizaje, y en parte la novela histórica. La novela de amor, en mi opinión, sirve de armazón a la novela posibilitando la inclusión de otros géneros y dándole unidad, función que en el anterior híbrido correspondía a la novela policial o negra.

De autobiografía y autoficción, la califican, con más o menos matizaciones, Reboiras, Villagrasa, López Algora, Valls, del Rey. Muñoz Molina ha trasladado «su propia memoria a las fronteras de la ficción» (Reboiras, 1991). El mismo autor asegura haciendo suya la frase del poeta portugués Miguel Torga: «No cuento mi vida, sino que hago de ella una parábola». Enrique Villagrasa advierte que el material usado por Muñoz Molina en *El jinete polaco* es «autobiográfico o como él ha dicho «ficción en forma de autobiografía, ya que me apeteció contar mi vida y pasado, convirtiéndolo todo en ficción» (Villagrasa, 1992: 150). Pero también comenta la existencia de «distintas novelas cortas y relatos que se imbrican en la citada narración». A su parecer sobran, y hubiera sido mejor dejar *El jinete polaco* con su propia historia sin añadir otras, pero nos preguntamos cuáles de esas novelas, más que historias, podría haber eliminado dada su imbricación estructural con la autoficción y el todo al que dan lugar en su conjunto. Pedro López Algora reproduce los comentarios de Muñoz Molina sobre que en casi todo lo que escribe habla de sí mismo, del amor, del tiempo: «Hace poco me di cuenta de que sólo escribo sobre gente que huye, sobre la sensación del tiempo y del amor, que es como el precipitado más fuerte que la experiencia te puede dar. Es que, como decía Borges, sólo hay tres o cuatro argumentos» (López Algora, 1991). Si bien, señala, en sus novelas se hacen al modo cervantino multitud de comentarios sobre casi todo, pero son el tiempo y el amor sus temas preferidos. Fernando Valls señala la importancia de cómo el autor transforma aspectos sustanciales de su propia biografía en ficción, al igual que antes «hicieron maestros como Marcel Proust, Mario Vargas Llosa o Juan Marsé, por sólo citar a autores que Antonio Muñoz Molina

aprecia […]. Pero también aparecen personajes inolvidables que parecen galdosianos.» (Valls, 1992: 63). Para Santiago del Rey: esta novela es:

> ante todo un autorretrato, no una saga familiar, y Manuel es esa ciudad llamada Mágina y esas historias no importa si remotas o modernas […]. Y naturalmente que este Manuel tiene algún parecido con Muñoz Molina; también lo tiene con cualquiera de nosotros, cualquiera que sepa aún quién era Sautier Casaseca y qué clase de brillo tenía la palabra Woodstock hace 20 años […]. El escritor, dice, ha sabido describir sin confundirlos el individuo y la época, y haber logrado una autobiografía imaginaria […]. El baúl de viejos retratos es metáfora de esa madeja de años y las generaciones. (Rey, 1992: 67).

Como precisa Muñoz Molina, *El jinete polaco* no es una autobiografía, «lo cual pudiera ser una suposición peligrosa. Es pura ficción en forma de autobiografía: yo no cuento mi vida, hago una parábola» (Calderón, 1991). Es, de hecho, lo que llamamos autoficción (o ficción autobiográfica), mezcla de novela y autobiografía: un buen ejemplo de este nuevo género híbrido que tanta preponderancia ha adquirido en las últimas décadas y que, como comenté más arriba, tiene ya nombre propio. El autor fabula aspectos de su vida, de la de su familia, circunstancias vitales, a veces más próximo a la autobiografía que a la ficción. Y en esta frontera entre la ficción y la autobiografía, en la tensión entre los hechos reales y los ficticios que obligan al lector a colocarse entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco debemos interpretar *El jinete polaco*. En el paratexto de la novela, en la dedicatoria, se aprecian indicios de esta tendencia genérica. «Para Antonia Molina Expósito y Francisco Muñoz Valenzuela. Para Leonor Expósito Medina, in memoriam», donde reconocemos a sus padres y abuela materna, presentes con los mismos nombres en la novela. *Ventanas de Manhattan*, *El viento de la Luna*, sus artículos de prensa, etc. vienen confirmando *a posteriori* como autobiográficos otros datos más circunstanciales de la novela. Muñoz Molina reconoce que en *El jinete polaco* hay mucho de autobiográfico, pero de una determinada manera y hasta cierto punto. La familia de Manuel –dice el autor– está, en efecto,

> inspirada en la mía, claro. Lo que pasa es que con eso hay que tener cuidado, porque la novela va siguiendo una línea realista hasta un punto en que deja de seguirla; entonces dices: «¿la familia es la tuya?»; «hasta cierto punto» Como cuando dice la gente: «tal personaje es tal»; mucho cuidado, porque hay momentos en que se produce un quiebro, en que no tiene nada que ver con la realidad. Yo ahí no he escrito un ensayo histórico, ha escrito una novela. (en Cobo Navajas, 1996: 50).

En este sentido, la experiencia personal se inscribe y enraiza en lo colectivo. Dentro de la novela generacional e histórica sitúa Pablo Larrañeta *El jinete polaco*. En su opinión, esta obra se dedica «en su núcleo central a recuperar las raíces autobiográficas de toda una generación de españoles […] Porque no hay presente sin la pertinaz referencia al pasado, más todavía si éste se construyó con materiales de derribo, miserias, represiones y dramas colectivos.» (Larrañeta, 1991). De «una exaltación de la memoria» nos habla Miguel García-Posada en «La memoria restituida». La Guerra Civil comparece en el libro, pero también la transformación que sufrió la España agraria en sociedad industrial desde comienzos de los años sesenta, la mejora económica subsiguiente y la pérdida de la tradición, de las creencias, costumbres, fiestas, cantos, rituales «sumidos en universos verticales de cemento, en anónimas ciudades dormitorio […]. Este cambio se narra en *El jinete polaco*; en la trasformación gradual de Mágina, en la venida a Madrid de algunos familiares del protagonista.» (García-Posada, 1992). Entre la historia personal y colectiva, con mayor énfasis en la segunda, sitúa Rafael Conte esta novela que «al seguir las peripecias de sus personajes centrales […], de sus circunstancias familiares y sociales, imbricadas en la evolución política y social –y hasta cultural– de la colectividad en su conjunto, permite una amplitud narrativa perfectamente centrada y unitaria a pesar de su aparente dispersión.» (Conte, 1991: 3). En la misma línea abunda Martín Sabas para quien la novela es:

> tan compleja como intensa y profunda hasta el extremo de revestir la apariencia de autobiografía y saga familiar […]. De nuevo se trata de un intento de esclarecer el pasado, de nuevo la indagación en la memoria para reconocernos y saber quiénes somos en el presente […]. La historia individual del protagonista y su compañera se proyecta en la historia colectiva. La dimensión íntima y personal se imbrica con los aconteceres familiares, sociales, políticos, culturales de la colectividad y su evolución

> cronológica. Desde el presente, la pareja protagonista recupera la memoria del pasado. (Martín, 1992: 157).

Uno de los aspectos de esta reconstrucción personal y colectiva llevada a cabo por Muñoz Molina en *El jinete polaco* tiene que ver con la Guerra Civil española, vista en perspectiva, heredera de relatos anteriores y puesta al servicio de la reconstrucción de la identidad personal. La contienda, según Cobo Navajas, tan constante en los novelistas de la posguerra, vuelve a ser tratada por los escritores españoles de la generación de los ochenta, pero desde un enfoque diferente. «En *Beatus Ille* (1986), y, en cierto modo, también en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, se presenta como conflicto no atravesado por vivencias directas, sino ofrecido desde una perspectiva mítica. » (Cobo Navajas, 1996:17). Para Corbellini, esta novela de Muñoz Molina es «una de las versiones del discurso sobre la Guerra Civil y la dictadura cristalizadas hacia 1991»[171]. (Corbellini, 2010, 91), pero matiza, en la órbita de Joan Oleza, que el protagonista, Manuel, no intenta reconstruir su pasado como medio de reivindicación histórica de su familia o de la facción republicana sino que vive la historia en términos de experiencia privada e intenta establecer su identidad y dar sentido al relato personal de su vida; de ahí que su búsqueda del pasado comience a partir del encuentro con Nadia, del amor. Resalta, a su vez, la construcción polifónica de *El jinete polaco*, cómo relata el mismo episodio desde puntos de vista diferentes, y por tanto posibles versiones, que, de hecho, invalidan el carácter plenamente histórico de esta novela, puesto que:

> La construcción de una historia personal y colectiva que hace el narrador en esta novela intenta esencialmente ser poética y no «verdadera», ya que es una novela y no un manual de historia. Podría ser distorsionadora de los acontecimientos pasados, ya

[171] Corbellini comenta que para cuando se publica *El jinete polaco* ya había alcanzado una importancia significativa la configuración de la memoria colectiva de la Guerra Civil y el siglo XX español, entendida en los términos de V. Halbwachs: «Por memoria colectiva se entiende una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social y de un sentido de la pertenencia dentro del grupo […]. Ahora bien, otra característica de la visión de Halbwachs es que, para él, la memoria de todo individuo no puede sino ser mantenida y hasta formada mediante su participación en un modo de pensamiento colectivo. Es así porque, en términos de Halbwachs, recordar es una forma de conocimiento, donde las imágenes pasadas son entendidas por medio de categorías y marcos que el individuo comparte con los grupos de los que es miembro». (Corbellini, 2010, 91-92).

> que tratará de buscar vínculos poéticos, que no pertenecen a los acontecimientos mismos, en hechos que son esencialmente discursivos. (Corbellini, 2010, 102).

Antonio Muñoz Molina, en una conversación con Cobo Navajas, aclara su posición ante la historia: es parte de lo que somos, pero no pretende, dice, hacer una novela histórica, como tampoco Faulkner se lo propuso en *¡Absalón, Absalón!*, novela que le sirvió de modelo, por lo menos en la primera parte. Le gusta que sus novelas tengan:

> algo de fórmulas sobre el devenir histórico nuestro; es decir, el devenir histórico que nos ha creado y nos ha influido a nosotros, y ese devenir histórico está originado por la guerra civil. Por otra parte, hay otro elemento, ya personal y biográfico, que es cómo me impresionaban de chico las historias que me contaban sobre eso. [...] por eso me remonto a momentos fundamentales de la historia política española, de la desgracia política española más que de la historia, que son el asesinato de Prim, la República y la guerra civil. Es la manera de explicar el tiempo, de explicar los vínculos del tiempo. (Cobo Navajas, 1996: 51-52).

Por otra parte, hay que recordar que el autor, a la vez que escribía *El jinete polaco,* prologa *¡Absalon, Absalon!*[172], cuya influencia en su novela, junto a *En busca del tiempo perdido* de Proust, es innegable. Nos dice que Faulkner no pretende contar la saga de una familia extinguida, ni la biografía de su fundador, tampoco reconstruir la historia del Sur ni su fracaso en la Guerra Civil, porque entonces podría haber escrito una novela histórica con profusión de detalles e información de la época:

> un novelón histórico del tipo de *Gone with the wind* (contemporáneo, por cierto, de ¡*Absalón, Absalón!*) que se habría ajustado con minuciosidad y conveniencia a la desatinada aventura vital de Thomas Sutpen, un trepador tan sin sosiego ni escrúpulos como los reiterados impostores de la novela del siglo XIX, como Barry Lyndon, Rastignac o Bel Ami. Pero Sutpen, afortunadamente, no tiene nada que ver con Rhett Butler, y el propósito de Faulkner es tan ajeno a la grandilocuente escayola de la novela histórica como a su celestina y cómplice, la nostalgia, enfermedad que padecen en grado extremo algunos personajes de *¡Absalón, Absalón!* y que Faulkner no

[172] «El hombre habitado por las voces», prólogo de Muñoz Molina a la edición de *¡Absalón, Absalón!*, publicado en 1991 por la Editorial Debate. Recopilado posteriormente en *Pura Alegría* (1998).

> secunda, sino que diagnostica con la severidad de quien ha estado a punto de contagiarse de ella y conoce sus efectos letales. (Muñoz Molina, 1998:146).

Porque la nostalgia, de la que también han acusado y con razón a Muñoz Molina, perpetúa la mentira y obra en la memoria como anestesia. En realidad, *¡Absalón, Absalón!* son tres conversaciones, donde se nos cuenta el acto de contar, la transmisión y falsificación oral de la memoria, porque como bien sabe el señor Compson, que solo vive para recordar y contar, «la imposibilidad del recuerdo convierte la memoria en ficción» (Muñoz Molina, 1998: 140), porque como decía Valle-Inclán las cosas no son como son sino como las recordamos; por eso:

> Los planos temporales, lo que podríamos llamar los grados de evidencia de los hechos se descomponen y enredan tan convulsivamente en *¡Absalón, Absalón!* No es por una oscurecedora voluntad manierista, sino porque ésa es la única forma legítima y hasta verosímil de ordenarlos. (Muñoz Molina, 1998: 145-146).

El objetivo final de Faulkner es contravenir la existencia de la tranquilizadora predestinación[173], de la fatalidad, como parecen creer alguno de sus personajes, y comprender y explicar mejor el pasado, desfondar el mito y al tiempo preservarlo reducido a claridad. Así pues, Muñoz Molina, en esta y otras novelas se acerca al pasado por lo que este tiene de presente, porque vive en el presente [El pasado, dice Faulkner, no está muerto; ni siquiera ha pasado, ni es pasado (*The past is not dead; is not even past*). (Muñoz Molina, 1998: 146), y las

> consecuencias de cada error son inagotables, y no pueden ser conjuradas a menos que una lúcida memoria se vuelva hacia el origen del desastre convirtiendo la clarividencia en reparación, y también, si es posible, en norma aleccionadora de comportamiento (Muñoz Molina, 1998: 149).

[173] Muñoz Molina insiste constantemente en la falsedad de ver la Guerra Civil española como inevitable, con si hubiese estado predestinada, pues es una forma de eludir las responsabilidades de parte de uno y de otro bando.

Considero, en efecto, que *El jinete polaco* no es una novela histórica, o mejor dicho, no solo es histórica: primero porque los hechos que se nos relatan, al igual que ocurría en *¡Absalón, Absalón!*, están tamizados por el recuerdo de memorias sucesivas, en sí falsificadoras, que confluyen en Manuel. El perspectivismo de los acontecimientos niega lo estrictamente histórico: el comandante Galaz y el pueblo de Mágina interpretan de forma muy distintas lo sucedido el primer día del alzamiento en la ciudad; la historia de la mujer emparedada cuenta con múltiples versiones dependiendo de quien la narre, etc. Pero, por otra parte, la novela sí transcribe la óptica, si bien subjetiva, de los vencidos sobre la Guerra Civil, la postergación y acoso a que son sometidos, las consecuencias que acarrea, sus sentimientos, amplificado todo este universo con la lectura de su primera novela sobre Mágina, *Beatus Ille*. Además la historia, en especial de la Guerra Civil y la posguerra, es el telón de fondo sobre el que surge la imaginería y el carácter del personaje principal, Manuel, en parte de Nadia. Muñoz Molina no desea contarnos una novela histórica, pero sí que los «hechos» históricos constituyen uno de los subgéneros que conforman esta híbrida: no es la principal, pero no es un mero telón de fondo, ya que sirve para que Manuel establezca su identidad y dé sentido al relato personal de su vida. *El jinete polaco* no es una saga familiar, ni la biografía de Manuel, o del autor por extensión, ni tampoco un intento de reconstruir la historia de la Guerra Civil, es una obra que acoge y mezcla distintos géneros: la historia, la autobiografía, la novela rosa, el *bidungsroman*, el folletín, para dar forma a la vida de Manuel en toda su complejidad: cada uno de nosotros somos eso y mucho más. El recuento de nuestros recuerdos y la memoria histórica, cultural, moral transmitida por nuestros mayores, y nuestras vivencias directas; la lucha por conformar una identidad contra aquella que hemos heredado, y el amor –piedra angular de nuestra experiencia vital según Muñoz Molina–, hecho de retazos de cine, de literatura, de esas historias tan próximas al folletín, pues con algo debemos compararlas, que hemos oído, leído, en mezcla con nuestras propias experiencias del enamoramiento.

Y es que, de nuevo, lo relativo a los sentimientos vuelve a tener importancia capital en el relato de Muñoz Molina. De hecho, bastantes críticos argumentan que *El jinete*

polaco se articula en torno a una novela de amor, incluso del folletín, si bien mixturada con otro u otros tipos de novela.

Como hemos visto, Corbellini señala la importancia de la historia en el devenir y la identidad de los personajes, pero descarta hallarse ante una novela histórica, más bien aduce que «la historia de amor nos acompaña en toda la lectura, y tampoco estaría equivocado quien catalogase esta novela como novela erótica.» (Corbellini, 2010: 99); apreciación esta algo exagerada, a mi parecer, puesto que no responde a los parámetros de las novelas eróticas. El propio autor declara en un momento dado que trató de describir la pasión de los amantes, pero sin la crudeza con que ciertos escritores actuales abordan el sexo.

Corbellini (2010, 99) sostiene que frente a la forma de contar del realismo social, Muñoz Molina recurre a la hibridez para reconstruir el pasado y la identidad personal y que en ella tiene lugar central la novela de amor, el descubrimiento del amor, en el que aprecia aspectos de la vida privada del autor[174]:

> De igual modo que las revoluciones se empeñan en modificar el pasado y en cambiar las estatuas públicas y los nombres de las calles, esas revoluciones íntimas que trae consigo el amor provocan una iconoclastia de recuerdos, una narración distinta de nuestra propia vida, adaptada a la nueva persona hacia quien la volcamos. (Muñoz Molina, 1988: 182).

Ana Luengo ha visto en el final de tipo amoroso la intención de la novela y lo ha llamado «El amor como encuentro». (Luengo, 2004: 128). Del amor como destino, habla Fajardo: «el amor de Manuel por Nadia colma plenamente la novela, la articula y da forma.» (Fajardo, 1999: 262). También Javier Alfaya destaca la novela de amor sobre las otras presentes en *El jinete polaco*, y después sitúa la recuperación histórica. Respecto a la

[174] En su blog «Escrito en un instante» comenta algunos aspectos de su biografía: «Mi primer matrimonio duró hasta 1991. En el otoño de ese año me dieron el Premio Planeta por *El jinete polaco.* En enero de 1992 empecé a vivir en Madrid con Elvira Lindo y con Miguel, que tenía 6 años. Ahora me asombra el vértigo de que me sucedieran tantas cosas en tan poco tiempo. […] En 1990 viajé por primera vez a Nueva York. Fui volviendo en años sucesivos, cada vez con más frecuencia, siempre en compañía de Elvira, que disfrutó desde el principio de la ciudad tanto como yo». También en el epígrafe de una foto de Elvira Lindo agrega: «Abril, 1991, Lexington Avenue, esa sonrisa está en *El jinete polaco* y *Ventanas de Manhattan*.»

historia de amor entre de Manuel y de su amante Nadia, comenta algo que permite valorar otro aspecto del híbrido: el de la relación jerárquica (o de otro tipo) que mantienen sus componentes entre sí:

> aún siendo central en el relato, no hegemoniza de modo absoluto las demás historias […]. *El jinete polaco* posee una tupida urdimbre, formada por otras historias que se entrelazan con la principal, la enriquecen y se enriquecen con ella. Algunas de sus historias parecen verdaderas novelas cortas, relatos que podrían haber transcurrido paralelamente con la principal, porque poseen, por la capacidad de invención y de seguimiento que demuestra el autor una autonomía casi total».[175] (Alfaya, 1991b).

A este respecto, Echevarria (2005) señala que el mayor defecto del relato, es el armazón que idea para encuadrar la búsqueda del tiempo perdido en que se sumerge el personaje: «El rocambolesco hallazgo del baúl de los recuerdos, la folletinesca epifanía amorosa que lo preludia, constituyen un pobre expediente justificativo de lo que bien podría haber sucedido con menos fatiga» (Echevarría, 2005: 75). Añade Echevarría que «el autor acaba sobreponiendo otra novela [la historia de amor con Nadia] a la que ya le ocupaba» (Echevarría, 2005: 75). Pese al carácter negativo de la crítica, en parte asumo el diagnóstico de Echevarría: la novela de amor sirve para estructurar tanto la novela histórica, en su vertiente de recuperación del pasado colectivo e individual, y la *bildungsroman* que se imbrican en el texto. Pero no considero que sea su mayor defecto, ni siquiera que sea un defecto. *El jinete polaco* no aspira a ser un ensayo sobre historia, ni una novela generacional, ni una saga familiar: el pasado es presente para los protagonistas y comprenderlo, en sus a veces antagónicas vertientes, les ayuda a desvelar su identidad. Coincido, más bien, con Cobo Navajas cuando insiste en que no hay superposición ni elementos sobrantes, al contrario:

> *El jinete polaco* es una historia de amor fundamentalmente, como lo demuestra el hecho de que sea focalizada desde los dos narradores, siempre en presente, etc.

[175] Por ejemplo, el destino del comandante Galaz, la historia «del policía franquista al que su fidelidad al régimen no garantiza el respeto y la consideración de sus subordinados; la del teniente Chamorro, viejo luchador anarquista al que la derrota no resta un ápice de su dignidad; la del fotógrafo Ramiro Retratista, verdadera conciencia visual de una comunidad […]; la del viejo médico».

> También es la historia de un grupo de personajes de Mágina que se relacionan con Manuel con historias que este conoce por transmisión oral y la del comandante Galaz y su hija. La distribución de la materia de la historia entre dos narradores de distinta naturaleza y, sobre todo, las explicaciones del propio novelista acerca de la génesis del texto, ha situado en primer plano la relación de Manuel y Nadia. (Cobo Navajas, 1996: 599).

Santos Alonso, que incluye *El jinete polaco* en la novela mítica[176] y que también la califica de "novela evocadora de la memoria", considera que es, no obstante, la suma de una serie de las historias precedentes que encuentran coherencia en la aventura amorosa de Manuel y Nadia, pues posibilita la rememoración y por tanto el advenimiento del resto de las novelas:

> Una historia familiar[177] que comenzaba pocos meses después de la guerra civil y que se prolongaría hasta los años setenta. Otra historia se le cruzó en el camino, la de un rígido militar que se mantiene fiel a la República, pero le resultó sin salida, como tampoco la tuvo otro relato sonámbulo, «El jinete polaco[178]», sin argumento, la pura narración del estado de espíritu que proporcionan los viajes. Todos estos elementos, de repente, encontraron coherencia cuando le impuso una imagen: en el hotel de una ciudad extranjera, un hombre le cuenta el pasado de su familia a una mujer con la que ha pasado una noche de amor. La novela definitiva se convirtió en la suma de todas las historias precedentes. El título sería el de *El jinete polaco*, concentrando en el cuadro de Rembrandt gran parte de la significación de la novela. (Alonso, 2003: 421).

La novela de amor, para Andrés Soria Olmedo, articula y posibilita desde la rememoración el ingreso de la novela histórica; en la primera parte del texto «El reino de las voces»:

---

[176] En los comentarios a *Beatus Ille* aporté lo que este autor entiende por novela mítica, pues ambas novelas caben, en su opinión en este apartado.

[177] En *El jinete polaco* «la ficción se mezcla con la memoria en el pueblo mítico de Mágina […], indaga en la realidad histórica y en la memoria colectiva para dar su visión de la realidad, mezclando con equilibrio el pasado y el presente o el territorio exterior e interior del personaje. Un personaje que, inmerso en una aventura amorosa, le va desvelando a la mujer su peripecia y su lugar en la vida.» (Alonso, 2003: 214). La novela «se organiza en ese juego que oscila entre la historia colectiva y el espacio íntimo de los personajes, sobre todo del protagonista.» (Alonso, 2003: 214).

[178] «El cuadro de Rembrandt, *El jinete polaco*, viene a interpretar el rumbo y la aventura vital del protagonista.» (Alonso, 2003: 214).

> El punto de partida es el absoluto presente amoroso, de felicidad conquistada y celebrada con la carne y con el espíritu, desde el cual dos amantes, a partir de unos objetos traídos por el azar o el destino, una fotografía, una Biblia vieja protestante y un grabado que representa *El jinete polaco* de Rembrandt, evocan las otras vidas; las de ellos mismos, cuando eran otros, las de sus antecesores, que resultan –por azar y destino– estar entreveradas: la trama de memoria que da sentido al presente. (Soria Olmedo, 1991).

En la segunda parte se ve la evocación de ambientes y sentimientos del tema clásico del joven de provincias: «el adolescente que repite el deseo de don Quijote o Madame Bobary, el deseo de lo otro futuro y mejor, y lo nutre de canciones en inglés y cigarrillos rubios como mujeres prometedoras que entrevé a la salida del instituto.» (Soria Olmedo, 1991), es decir, es, en uno de sus componentes un *bildungsroman*. En la tercera, el protagonista ya adulto, «narra fundamentalmente su felicidad y recapitula sobre las consecuencias de la reconciliación con el tiempo recobrado.» (Soria Olmedo, 1991).

La explicitud sexual de algunas páginas de la novela lleva a Gómez Pérez a considerar que Antonio Muñoz Molina recurre al *porno-light* para hacer más atractivo el relato: «un hilo conductor erótico, en los revolcamientos del narrador y una especie de musa a medio camino entre las de André Bretón y las de Julio Cortázar. Un producto intelectual-porno-light.» (Cobo Navajas, 1996: 604). Tampoco es muy complaciente, a este respecto, Pilar de Cecilia, cuando expone que Muñoz Molina ha escrito dos novelas en una: la de Manuel y la del comandante Galaz, el distinto tratamiento que estas exigían le ha obligado, según de Cecilia, a «buscar la poco airosa salida de una trama sentimental basada en el conocido binomio del soltero al borde de las canas y la alborotada con ganas de recuperar el tiempo perdido.» (Cecilia, 1991). Argumenta que «la sombra de Gautier Casaseca, a quien alguna vez ha citado como parte de su aprendizaje literario, le ha inspirado este nudo gordiano para atar por la fuerza lo que de modo natural tendería a desligarse radicalmente».

Para Cobo Navajas, por el contrario, *El jinete polaco* es una muestra espléndida de la novela intimista y poemática con marcados tintes de autobiografía (Cobo Navajas, 1996: 21-22). Cabe, nos dice, en el apartado de novela poemática, en su momento una de las

últimas tendencias de la novela. En un siglo, el siglo XX, marcado por el signo existencial, la novela pone de relieve aspectos como la:

> subjetivación, la penetración psicológica, la voz lírica, la interiorización, la expresión mítica, etc., que sirven al arte como vehículo para la plasmación de lo personal, de sus conflictos y misterios. Este tipo de fenómeno conecta, según Ricardo Gullón, con la novela europea: Virginia Woolf, Herman Hesse, James Joyce, Marcel Proust, Dorothy Richardson, etc. (Cobo Navajas, 1996: 18).

En *El jinete polaco,* en efecto, hallamos todos los núcleos de significación[179] de este tipo de relatos, y en general en gran parte de la producción narrativa posmoderna, una cierta propensión al intimismo. En este ámbito, habría que apuntar el «florecimiento de una temática amorosa con un fuerte individualismo neorromántico. […]. Antonio Muñoz Molina irrumpe también con argumentos llenos de pasión y de fuerza.» (Cobo Navajas, 1996: 19).

La educación sentimental de Manuel, el protagonista, tiene sin duda importancia capital en *El jinete polaco,* que es, en este sentido una novela de formación. Elizabeth Amann considera que es, justamente, este componente el que ocupa el lugar central de la novela:

> ...la historia que ésta enmarca –la de la mujer emparedada– se acerca al género gótico, el cual se caracteriza por la ambigüedad de su significado político, aunque la indeterminación de lo gótico se encuentra neutralizada por el marco bizantino que lo contiene. El tercer discurso que analizamos es el del *Bildungsroman*, que domina el centro de la novela y entra en dialéctica con los otros dos géneros (Amann, 1998: 1).

También haciendo hincapié en la condición de *bildungsroman* del relato, analiza *El jinete polaco* José Manuel Begines Hormigo. Fundamenta su hipótesis en la evolución y la maduración de la personalidad de Manuel. Aduce, parafraseando a Norman Friedman que

[179] "Acentuación del paso del tiempo, el amor, la muerte, la vejez, la supervivencia, la intensificación y detención del instante, la presencia de lo autobiográfico, la memoria como perennización, la conciencia de lo vivido, etc.; así como los procedimientos narrativos, que son más usuales: la primera persona narrativa, el monólogo interior, la expresión del fluir de las emociones, la utilización del mundo de los símbolos y de los mitos y la acentuación del lenguaje poético." (Cobo Navajas, 1996: 19).

la trama de personaje es un tipo específico: «puesto que este tipo de trama frecuentemente implica el proceso de madurez de personajes jóvenes, podemos denominarla "trama de maduración", a menudo la misma de lo que hemos venido a llamar *Bildungsroman*» (Friedman: 2001: 74). El protagonista, después del equilibrio que resulta del aprendizaje, recupera en cierto grado la armonía.

Coincide, pues, la crítica en señalar el carácter híbrido de esta novela, dando mayor o menor peso y relieve a sus componentes y variando en cuanto a la relación que se establece entre ellos: la ficción autobiográfica, la novela generacional, la novela histórica, la mítica, la sentimental (llevándola, incluso, a la condición de erótica y al extremo del porno), la poética y el *bildungsroman*.

El jinete polaco se estructura, a mi parecer, por medio de la novela de amor, pero otras novelas o géneros se imbrican con esta pues, como dijo Muñoz Molina «la novela es el resultado de vincular dos historias anteriores que no acababan de tomar forma.» (Cobo Navajas, 1996: 56). Son las del comandante Galaz y la de Manuel:

> De pronto pienso. ¿Y si la chica es hija del militar? [se refiere a Nadia]; ¿y si éste de esta historia [se refiere a Manuel] conoce a la chica? Entonces vinculo las dos historias. Pero que lo importante es tener una visión global. (Cobo Navajas, 1996: 56).

Antonio Muñoz Molina –como he adelantado más arriba– sostiene que en *El jinete polaco* se produce un cambio en la concepción de la trama sentimental «está el folletín y el anti-folletín, pero la vida, por ejemplo, del protagonista, última, son vidas normales, no es que ocurra nada extraordinario…» (Smith, 1995:239). Pero, en realidad, no ha cambiado la vehemencia con que se concibe y, sobre todo, con que se expresa el sentimiento amoroso. El amor de este relato vuelve a ser el sentimiento sublime que todo lo abarca, que te devuelve la identidad perdida, en fin, que te salva. Tal como lo vive Manuel, forma parte de nuestras expectativas, pero no de las reales, sino más bien de las películas, de nuevo, de las canciones y los folletines que el autor escuchaba en la radio[180], del degradado

[180] La radio definía el tamaño del mundo, era la generosa prolongación de nuestras vidas, de nuestro hábito insomne de imaginar y oír […] Oíamos cada tarde los folletines de Guillermo Sautier Casaseca, tan fértiles

romanticismo de postguerra. Un amor equiparable a la perfección que pervive como chantaje de la felicidad, después de que Biralbo dijera haberse librado de él en *El invierno en Lisboa*:

> Me he librado del chantaje de la felicidad […] De la felicidad y de la perfección. Son supersticiones católicas. Le vienen a uno del catecismo y de la canciones de la radio […] Seguro que te has despertado una mañana y te has dado cuenta de que ya no necesitas la felicidad ni el amor para estar razonablemente vivo. Es un alivio, es tan fácil como alargar la mano y desconectar la radio […] Uno no se resigna […] Esa es otra superstición católica. Uno aprende y desdeña. (Muñoz Molina, 2001a: 17-18).

Esa concepción absoluta del amor, salvadora, plena, trascendental, como parte fundamental de la sentimentalidad, en la que Manuel no deja de creer, aunque ya de adulto parezca, y solo parezca, resignado, es un tanto adolescente, como ya comenté, y el autor es consciente de ello, es una superstición que hemos heredado de la tradición literaria, oral, de los cuentos infantiles, del cine que la reproduce, de las actuales novelas rosas, y más importante aun, de esa actual búsqueda infatigable del amor perfecto que fomentan la publicidad y los medios de comunicación, de nuestro indudable derecho al amor, y no cualquier amor, ese hecho de días y de tiempo, de cotidianeidad, sino el incendio que producen los primeros encuentros, el propio enamoramiento.

Muñoz Molina subvierte el género de las novelas de amor al uso, tanto porque ofrece una experiencia compleja, cuanto porque deja abierta la trama, pues la novela no acaba en ese para siempre de la tradición o de la subliteratura, desmentido casi al final de la novela al mostrarnos las tan modernas dudas sobre los sentimientos y su permanencia:

> Sigues ahí, te pregunto, pero no por mucho tiempo, si tú quieres que vaya, eso es lo que me has contestado, aunque no estoy seguro, las palabras suenan con una ligera reverberación, y tú las dices como si te diera un poco de miedo que al pronunciarlas se volvieran enfáticas, como si consultaras mi opinión sobre un asunto indiferente […] La misma timidez nos paraliza a los dos a seis mil kilómetros de distancia, la

---

en peripecias desdichadas y reconocimientos milagrosos como las novelas bizantinas» (Muñoz Molina, 1995: 60) de «El Reino de las voces», en *Las apariencias*.

> incertidumbre cobarde de cada uno sobre los sentimientos del otro al cabo de dos días. (Muñoz Molina, 2001a: 479-480).

Un final de novela de amor fuera del tópico, que elude el *happy end* y responde a una relación sentimental y sexual "normal", verosímil. Como comenta con ironía Alan Smith: «es interesante que la novela acabe allí, ¿no? Porque el lector comparte con ellos el incendio del primer amor, pero no los acompaña luego, vaya reto, ¿cómo escribir una novela de una vida cotidiana en Madrid?» (Smith, 1995:239).

El folletín al que alude Antonio Muñoz Molina no es otro que el de la mujer emparedada. Muñoz Molina le dirá a Fajardo que esa historia y la del amor del fotógrafo Ramiro Retratista por ella es un regreso irónico a otros amores obsesivos e impotentes que ha narrado, por ejemplo en *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, en *Beltenebros*. Las desventuras, las desgracias, las obtusas coincidencias que tienen lugar en esta novela insertada en *El jinete polaco* hacen de ella un folletín, semejante a esos que él mismo escuchaba de niño en la radio. La vida de don Mercurio, amante de la mujer embalsamada, no solo fue un folletín: «primero una página del *Cantar de los Cantares* y luego una miserable novela por entregas…» (Muñoz Molina, 2001b: 502), sino que «a don Mercurio no le costó ningún trabajo engañarlo con aquel folletín que le contó (a Ramiro Retratista) para que no siguiera molestándolo: los enmascarados en la noche del martes de carnaval, el coche de caballos, la dama parturienta en la habitación de una criada, el niño que nació muerto, nada de eso es verdad […] lo único que era verdad es lo que tú supones que era falso, la momia» (Muñoz Molina, 2001b: 498-499).

Este folletín se integra casi desde el principio en *El jinete polaco*: «Manuel y Nadia buscan en el baúl que Ramiro Retratista legó al comandante Galaz […]. Para no perderse en un laberinto de pasados deciden establecer el principio de todo en el testimonio más antiguo que poseen; el médico joven» (Muñoz Molina, 2001b: 35-36), y de forma musical vuelve a través de incesantes resonancias que, según Muñoz Molina producen un efecto de familiarización con el lector. Yo diría que son puntos dispersos como en un cuadro puntillista que solo con la perspectiva o la distancia (las páginas leídas en este caso) constituyen el verdadero dibujo, la forma. Esta es la técnica, musical o pictórica que aplica

para introducirlo en el resto de las novelas, pues a casi todas tiende cabos: Manuel hereda el recuerdo de la emparedada en la Casa de las Torres de su madre, que rememora con miedo la llegada del coche de caballos de don Mercurio. Ramiro Retratista, enamorado de ella desde que le hizo la fotografía recién exhumada, le cuenta al comandante Galaz lo que supo por don Mercurio, pero solo al final sabremos que Águeda, una mujer casada y amante de don Mercurio, emparedada por su marido al descubrir a los amantes, podría ser, en realidad, la madre del bisabuelo de Manuel, Pedro Expósito[181], y solo al final del libro comprenderemos que la figura de cera que en principio desorienta tanto a Manuel al verla en un anticuario es una reproducción de la momia que hizo Utrera a petición de don Mercurio que, con la ayuda de su cochero Julián, la extrajo del lugar donde fue encontrada.

Esta es, desde luego, una historia secundaria, si bien profundamente vinculada al resto como ya he comentado, pero por ejemplo Joaquín Marco considera que la anécdota de la mujer emparedada y momificada es un eje vertebrador, y por ello afirma que «ha construido ese *tour de forcé* con ingredientes de género: el misterio y lo maravilloso». *El jinete polaco* es, opina el crítico, «un laberinto de historias que concluyen en una matemática salida […] (Marco, 1992: 63). También Justo Serna le otorga un lugar preeminente, si bien no central, pues la novela se desata de la historia amorosa entre Manuel y Nadia. El retrato de la mujer emparedada, del que sabe Manuel por los relatos familiares de sus abuelos, de sus padres, por la imaginería popular que le atribuyó siglos y siglo de momificación, fuerza a los amantes, dice Justo Serna, a reconstruir su historia (una reconstrucción tentativa) que nos permite pasar «del relato de terror al folletín, de la narración histórica al melodrama, del cuadro de costumbres a la novela de adulterio, en una vertiginosa sucesión de géneros»[182] (Serna, 2004: 185-186).

[181] Esto es algo a lo que hace referencia gran parte de la crítica, pero una duda me surge, más bien vinculada con la verosimilitud. Pedro Expósito estuvo en la guerra Cuba junto a don Mercurio, pues a lo largo del libro hacen un recuento de los que participaron en la misma y siguen vivos. Si es hijo de Águeda y don Mercurio ¿cuántos años tenía cuando fue a la guerra?, ¿es posible?

[182] «La novela –esta novela– es un modo expresivo que todo lo incluye, que acepta e incorpora géneros diversos y permite entonar los hechos, los mismo hechos, enunciándolos de manera distinta de acuerdo con los códigos que se adopten. El descubrimiento de la momia y el retrato que se le hiciera por indicación de la justicia es o pertenece al género de terror y al relato criminal. La narración de aquel tiempo y de la vida de la momia es, propiamente, historia, exhumación de un pasado colectivo. El deslumbramiento que la belleza de la mujer incorrupta provoca en Ramiro Retratista eso pertenece al melodrama popular. La revelación final y

Volviendo a la novela de amor y para dilucidar qué función cumple en el conjunto de la obra, me centraré en el soporte que emplea como base. Se trata, y acudo de nuevo a los términos pictóricos, de un tríptico conformado por las tres partes o subdivisiones del libro, conectadas como las tablas entre sí. Los goznes y el hilo conductor se nos ofrecen en forma de historia de amor (denominación demasiado simple y que más bien, habría que denominar comunión de las almas y de los cuerpos) que, como el fondo o el blanco límpido del lienzo de las pinturas modernas, se va transparentando, aflora a intervalos bien calculados, unificando el *corpus* del relato, esas resonancias que Muñoz Molina dice haber aprendido de la música, en los libros de Onetti: hilo que nos permitirá adentrarnos sin peligro de extravío en la compleja mixtura de novelas que es *El jinete polaco*. Pero también será, a priori, la colisión necesaria para que Manuel y Nadia den vida a la historia, solo viable en el contacto de ambas memorias, de sus experiencias y deseos. Portadores de medias llaves o claves (las fotografías de Ramiro Retratista, que funcionan como máquina del tiempo; el cuadro del jinete, símbolo del fugitivo solitario y desarraigado en el que Manuel se transmutará, y la Biblia protestante, un mensaje de amor y deseo más allá de toda cronología), con su rememoración, abren Mágina, esa ciudad fuera del espacio y con su propio tiempo hecho de todos los tiempos, e indagan en el pasado por su correlación con el presente.

Para Justo Serna, estas tres partes de la novela, son a la vez desencadenantes de la acción, tres motivos: «El reino de las voces», «Jinete en la tormenta» y «El jinete polaco»; sus resonancias culturales son bien distintas, nos dice: el primero alude a William Faulkner; el segundo a Jim Morrison, y el tercero a Rembrandt. Los ve como un tributo del propio Muñoz Molina a tres de sus fuentes culturales, a la literatura, a la música y al arte: a la novela, al rock y a la pintura:

> Pero esos títulos y los autores a los que aluden implícitamente son también una mención expresa a tres de los referentes básicos de Manuel, de Nadia y del

---

la verdad sobre la dama y las consecuencias familiares que su caso supuso son o pertenecen al folletín decimonónico (y así se expresa deliberadamente en *El jinete polaco*), pero son también ejemplo característico de la novela de adulterio del Ochocientos.» (Serna, 2004: 185-186).

> Comandante Galaz. Por tanto, esos rótulos no son cultismo enfático del autor, intromisión desde el exterior, sino que tienen una función explícita dentro de la propia novela, y a ellos se alude con frecuencia en las palabras de los personajes o en la resonancia general de cada uno de las partes. Puntúan sus relatos personales, les dan forma, símbolo e iconografía. (Serna, 2004: 175).

La magia del fogonazo, del deslumbramiento fortuito y afortunado del amor, en principio solo un pretexto, se entrelaza en un nudo gordiano con el resto de las novelas. La historia de amor, anunciada en la primera página cual milagro de posibilidades entre tantos hombres y mujeres, de caras, de nombres, sirve, al fluir el recuerdo a su través, de detonador, al que ayudan las fotografías de Ramiro Retratista. Por su mediación llega la historia individual, y la colectiva de trasfondo.

La novela de amor es como el fondo blanco de un lienzo sobre el que se van incorporando el resto de formas y colores, o la base rítmica sobre la que se montan otras melodías, es decir, la estructura base sobre la que se asientan las novelas que se imbrican en *El jinete Polaco* dándoles, a su vez, unidad: la novela histórica, el *bildungsroman* avanzan de forma lineal. Pese a las constantes anacronias que se producen en cada una de las partes, la historia de la primera abarca desde el asesinato de Prim hasta la propia infancia de Manuel y el *bildungsroman* la identidad de este como herencia; en la segunda los años 70 y la rebelión del protagonista contra la identidad como legado; en la última, el año 1991, y la madurez del personaje que se concilia con sus orígenes. Además, en mi opinión, tanto la novela histórica, el *bildungsroman*, la autoficción, como la novela de amor, respondiendo a lo que Kundera llama «la igualdad de las líneas respectivas», tienen un mismo peso dentro del conjunto del texto, una no desplaza a la otra, pese a que la mayoría de la crítica priorice la historia o la autoficción, sobre el *bildungsroman*.

La memoria, las voces que nos llegan a través de Manuel y Nadia son versiones de versiones que les han sido transmitidas, al igual que en *¡Absalón, Abasalón!*, no fidedignas, a veces contradictorias, como ya hemos visto. En esta multiplicidad de interpretaciones de los hechos históricos o de los hechos, sin más, que aparecen en *El jinete polaco* ve Justo Serna lo que llama Mijail Bajtin polifonía o dialogía, pues cada relato nombra lo real de forma diversa, incluso lo oculta, lo maquilla, lo transforma. Justo

Serna va más allá incluso, comenta que el diálogo de voces de diferente tono, metal, gravedad, no se da solo entre los personajes novelescos:

> El diálogo es propiamente interior, interno de cada personaje […]. Las verdades y la mentiras se alojan dentro y discernir sobre ellas es tarea ímproba del contemporáneo, de Manuel y Nadia. Esto es, *El jinete polaco* hace del dialogismo no sólo un motivo bajtiano, propiamente novelesco como sostuvo el teórico ruso, sino que hace de él un tratamiento metanarrativo. (Serna, 2004: 182).

Antonio Muñoz Molina considera que en *El jinete polaco* trató de hacer una polifonía. Alan Smith le comenta que en la primera parte «El reino de las voces», donde hay un vaivén frenético de tiempos, esas voces son como un coro griego, y el autor confirma que quiso hacer una polifonía porque «el mundo se parece más a una polifonía que a una sola voz» (Smith, 1995: 236). También es fundamental la oralidad: «las voces, cómo están habladas. Casi todo lo que se dice es hablado. No sólo las voces de la primera parte, sino lo que se cuentan los amantes. Se hablan continuamente, todo el mundo habla continuamente, ¿no? Por eso tuve la suerte inmensa de que se me ocurriera que el oficio» (Smith, 1995: 236) del protagonista debía ser el de interprete. Ken Benson aduce, no obstante, que Muñoz Molina se vale en esta novela de «una perspectiva prácticamente fija y de una voz única.» (Benson, 1994: 9). Siempre es Manuel en el primer capítulo, en el segundo aparece la perspectiva de Nadia y en el tercero esta relata directamente el encuentro entre ambos porque Manuel lo ha olvidado. Nos dice que la voz que narra es siempre la misma, aunque la perspectiva cambie con los asertos de Nadia. Tampoco está individualizada por un idiolecto particular. «Está, en cambio, constituida por el flujo de conciencia del personaje, en cuyo ámbito (individual) confluye un conjunto de citas del pasado en la mente del narrador (conciencia colectiva).» (Benson, 1994:10). En esto último es, de hecho, una polifonía, porque no considero que las voces estén completamente mediatizadas por la del propio Manuel. *El jinete polaco* es una polifonía también por la doble perspectiva de Nadia y Manuel, y esencialmente por las distintas versiones o interpretaciones que de un suceso se nos dan lo largo de la novela. Hay que recordar, a este

respecto, que Italo Calvino considera la polifonía una forma de multiplicidad, por tanto de hibridez en la novela.

Hay otro aspecto de *El jinete polaco* que considero interesante en cuanto a la hibridez: se trata de un relato que se amplifica con sus otras ficciones de Mágina: su primera novela *Beatus Ille*, un personaje secundario de *El jinete polaco* que protagoniza *Los misterios de Madrid*, o las posibles vidas que transcurren en esta ciudad de ficción como *El dueño del secreto*, *Plenilunio* y *El viento de la Luna*, incluso en alguno de sus artículos donde Úbeda se transmuta en Mágina, en una mezcla de ficción y realidad que tanto va a practicar a partir de esta novela el autor. «Un verano en la luna» trata de la llegada del hombre a la luna «y hablo en primera persona de mi pueblo, pero digo la Plaza del general Orduña[183], entonces hago un artículo realista y, de pronto, le doy un giro; de eso sólo se dan cuentan tres personas, pero a mí me gusta hacer eso.» (Cobo Navajas, 1996: 41).

El jinete polaco es también claramente un *bildungsroman*, porque tanto Manuel como Nadia son, en el presente de la novela, consecuencia de un proceso de maduración y aprendizaje, tanto o más importante que el mismo resultado, porque al igual que Muñoz Molina conceptualiza el pasado como presente, en tanto que el pasado no ha pasado, de ahí el carácter histórico de sus novelas, la actual personalidad de Manuel, su *alter ego*, es tanto lo que fue como lo que es, y solo al recuperar sus viejas identidades –de la infancia, de la adolescencia– por mediación de Nadia será capaz de reunir todos los eslabones que conforman su identidad, por otra parte, inevitablemente dispersa. Darío Villanueva describe la novela de aprendizaje[184] como aquella que «narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez.» (Villanueva, 1995: 195). La novela de aprendizaje de Manuel, en segunda instancia también de Nadia, avanza, a su vez, simultáneamente con la novela histórica a lo largo de las tres partes que conforman este libro. En la primera nos hace ver la identidad de Manuel como herencia: «Ellos me

[183] Es el nombre que da a la plaza en las novelas ambientadas en Mágina.
[184] El concepto se define por primera vez en Alemania como *bildungsroman*, inspirado por Wilhelm Meisters Lehrjahre (1796) de Goethe.

hicieron, me engendraron, me lo legaron todo, lo que poseían y lo que nunca tuvieron, las palabras, el miedo, la ternura, los nombres, el dolor, la forma de mi cara, el color de mis ojos» (Muñoz Molina: 2001b: 32). Nadia y Manuel representan dos mundos: Manuel vive dentro de la realidad española del franquismo y ha heredado las voces y los fantasmas, a veces vivos, de la posguerra; Nadia las nostalgias del exiliado y el amor por un país ya inexistente excepto en la imaginación de su padre. Son en la infancia ecos de otras voces, recipientes de antiguos miedos, de sueños y vidas que tanto les son ajenas cuanto producto de las mismas: viven en la órbita de sus mayores. En la de su padre, Nadia. Contra esta herencia se revelarán en «Jinete en la tormenta», como trasfondo de Manuel los años 70 en España y la música de los Doors, el ejemplo vital de Jim Morrison que el protagonista asimila en la canción *Riders on the storm*. Precisamente el título en singular de esta segunda parte. Manuel y Nadia cohabitan corredores paralelos por la misma Mágina y sus andanzas solitarias en busca de algo, de su propia y nueva identidad en realidad, se van intermediando cual reflejo en un espejo: sus vidas consistían en una y duplicada desolación, y solo Nadia recuerda el encuentro que entre ellos se produjo. Manuel, en su urgencia por huir, convertirse en un extranjero de sí, lleva su adolescencia con lancinante desagarro, y proyecta sus ideales y sueños en el porvenir y en la distancia física de Mágina, en las promesas de las canciones extranjeras. Nadia, incomunicada, sola, cada vez más alejada de su padre, el comandante Galaz, se implica en una relación sin futuro con el Praxis que acaba con una visita a la comisaría y un profundo desengaño. «El jinete polaco», a su vez tercera parte, interna a Manuel en corredores obtusos de un silencio abrumador, tanto es así que en momentos de posterior lucidez se considera un muerto; el muro espeso lo protege y anestesia pero lo aísla como en un castillo inexpugnable, y su soledad de autista comparable es solo a la infelicidad y fracasos sentimentales de Nadia. Se nos muestran, especialmente Manuel, como evidencia de la multiplicidad de vidas separadas, de pasadizos o túneles paralelos: «yo soy ahora el forastero en que el que deseó convertirse» (Muñoz Molina, 2001b: 473), pero no contaba con la alienación, ya no es de Mágina, pero tampoco de ningún otro sitio, la incomunicación pese a ser un intérprete de las palabras vacías de otro y la soledad del hombre, tan actuales, a las que se vería

abocado. Su encuentro con Nadia es como abrir una compuerta que deja fluir un río de palabras y a través de ellas, de la comunicación del cuerpo y del alma con Nadia, recupera la herencia que traicionó con tanta saña, la identidad que se le fue adelgazando con la soledad y el exilio autoimpuestos hasta convertirse en una cáscara vacía, porque solo en el contacto con los demás existe en realidad una forma de identidad, tanto individual como colectiva. Y a semejanza de Kavafis («Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca/Rico en saber y en vida, como has vuelto/comprendes ya que significan las Ítacas»), ya en Ítaca, en Mágina, le deslumbra la revelación de que la llevaba consigo:

> Te hablo de otro mundo en el que los atributos de las cosas eran siempre tan indudables como las formas de los cuerpos geométricos que venían dibujados en las enciclopedias escolares, pero tampoco ignoro que sin la furia de la huida no habría existido esta dulzura del regreso ni que el agradecimiento sólo fue posible después de la traición. (Muñoz Molina, 2001b: 474).

El componente autoficcional de *El jinete polaco* abre la obra de Antonio Muñoz Molina a los elementos autobiográficos (velados en *Beatus Ille*) y reales, y muestra al autor más propenso a inclinarse hacia la realidad. Y dado que a partir de esta novela Muñoz Molina incorporará sin ambages elementos autobiográficos más o menos ficcionalizados en sus novelas y la realidad en el sentido más amplio, y escribirá lo que llama una *memoire* o memoria de la mili, me parecen pertinentes las palabras de Benjamín Jarnés en su *Teoría de Zumbel* sobre cómo el artista debe volver su cabeza hacia atrás o llevar un espejo que refleje lo que le es acontecido:

> Los años, las emociones más diversas, las anécdotas de más insignificante apariencia que va dejando atrás el artista, nunca se desprenderán de él: una cadena de finos eslabones liga su vida de hoy con todas las vidas anteriores. Cuando el hombre mira tras de sí, apenas ve nada, pero el hombre-artista proyecta sobre la obscura caravana un reflector potente –evocación o intuición- y comienza a hervir el cortejo...todo revive. Si el artista es vehemente, no vuelve la cabeza, prefiere avanzar. Pero siempre lleva delante un gran espejo donde se va pintando, viva, hirviente, toda la caravana...

Muñoz Molina llega a la conclusión de que no requiere de avatares criminales y pasionales dedudores del cine o la novela negros, ya que puede encontrar historias más que

interesantes en la propia realidad, en las circunstancias comunes, o en sus vidas potenciales: «Incluso el juego de los géneros, el recurso consciente a tópicos de la tradición literaria y la mezcla de convenciones se pueden llevar a cabo con vidas ordinarias, vulgares.» (Serna, 2004: 205). Esta nueva predilección por la realidad es la piedra angular del giro poético de Muñoz Molina, pues, a partir de ahora los componentes de sus híbridos se van a inclinar hacia los géneros de lo real. Giro en uno de sus componentes del híbrido narrativo y en el híbrido en su conjunto que lleva a algunos críticos (como Ignacio Echevarría) a decir que es un «novelista venido a menos».

7.5. *LOS MISTERIOS DE MADRID* (1992): HÍBRIDO DE FOLLETÍN Y LA NOVELA POLICIACA

Los misterios de Madrid es una novela que se publicó por entregas o capítulos en el diario *El País* entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre de 1992: solo después aparecerá como libro.

Lorencito Quesada, un personaje secundario de *El jinete polaco* ya presente en el cuento *El cuarto del fantasma*, viaja de Mágina[185] a Madrid en pos del desaparecido Santo Cristo de la Greña por encargo de don Sebastián Guadalimar, prócer de la ciudad de Mágina, a la que Lorencito hace de cronista en disparatados artículos para el diario provincial *Singladura* aunque, en realidad, es dependiente de El Sistema Métrico, una tienda de tejidos. En la capital se ve inmerso en una historia disparatada y vertiginosa de robos, asaltos, desapariciones, asesinatos, emboscadas, amores, tentación, ridículas coincidencias, antros de sexo y depravación, encuentros inesperados y traiciones, en

[185] *Los misterios de Madrid* es la tercera de las novelas de Muñoz Molina ubicada en Mágina, o por lo menos en parte, antes localizó en esta ciudad mítica *Beatus Ille*, *El jinete polaco* y algunos cuentos; no obstante su importancia es menor, aparece en los tres primeros capítulos: la entrevista de Lorencito Quesada con don Sebastián Guadalimar y los preparativos del viaje del primero a Madrid, más el capítulo veintiocho, donde, una vez develado el misterio, se describe la salida y el itinerario de la procesión del Santo Cristo de la Greña.

aventuras y desventuras que remedan lo que podría ser en la actualidad el *Cándido* de Voltaire, como se indica en la contraportada.

Estamos, sin duda, ante una obra menor de nuestro autor, pensada para entretener; un folletín o, mejor, una parodia del folletín, que no es exactamente lo mismo, como señalan, entre otros, Miguel García-Posada, Luis Alonso Girgado, Santos Sanz de Villanueva, Santiago del Rey, Antonio Garrido, Mª Lourdes Cobo Navajas. Parodia similar es la hecha sobre la novela policiaca por Eduardo Mendoza en *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). Muñoz Molina propone una relectura paródica del folletín, con una referencia intertextual clara a *Los misterios de París*[186], de Eugène Sue, y la reproducción sus componentes subgenéricos: el descenso a los bajos fondos de la ciudad, en este caso Madrid, del protagonista, sus desventuras, la sentimentalización de la trama, el recurso a golpes de efecto... La posición que adopta Muñoz Molina es abiertamente paródica, tanto ante las situaciones como los personajes, como ante el propio lenguaje.

Evidentemente el autor sabe de la imposibilidad de escribir en la actualidad un folletín que no sea una relectura o una revisitación del subgénero a través de la ironía, o parodiando sus mismos códigos. De ahí que su intención última, en relación al folletín, no sea despertar la vena sentimentaloide del lector, hacerle sufrir y debatirse con las desgracias y destino aciago del protagonista pese a lo rocambolesco de sus aventuras, y padecimientos (aunque hay siempre algo de exageración neorromántica en Muñoz Molina), sino, por lo contrario, parodiar de forma lúdica este modelo de acercamiento a la realidad, que nos intoxica con su falsedad y nos deja inermes ante ella, despertando falsas expectativas y obstaculizando toda crítica, como hicieran con Madame Bobary, e incluso con el Quijote, las novelas que leían, y cuya función se arrogan hoy los culebrones y

[186] «*Los misterios de París* fue una ficción celebérrima que triunfó a mediados del siglo XIX y cuyo éxito se debió a los sentimientos expresados, a los caracteres extremos y exaltados que la protagonizaron, a las trapisondas, a los lances que les sucedieron, a las circunstancias horrorosas en que se desarrollaron los acontecimientos, a los grandes descubrimientos […]. No fue el único caso, pero sí que fue el que mayor éxito alcanzó: hacer depender una larguísima trama, una inacabable sucesión de avatares, de una serie de golpes de efecto, de sorpresas bien administradas y de una gran revelación final fue un hallazgo expreso del Ochocientos, de la literatura popular del Ochocientos, del que sería consciente su autor empleándolo hasta el límite.» (Serna, 2004: 208-209).

muchos programas de la televisión, la novela rosa, y en general la subliteratura. Esta novela es, en realidad, una crítica contra la:

> literatura mala, la tergiversadora, la adormecedora de la conciencia, de la mirada y de la reflexión, (que) está en todas partes, en nuestra manera cotidiana de hablar, en los periódicos, en el aire que respiramos, incluso en el modo con que percibimos nuestros propios sentimientos (Muñoz Molina, 1998: 25-26),

pues «la mejor literatura, a diferencia del folletín y el pastiche, no sólo nos enseña a mirar con ojos atentos hacia la realidad, sino también hacia la propia ficción.» (Muñoz Molina, 1998: 25). Y este objetivo lo cumple Muñoz Molina forzando el extrañamiento, la conciencia y el descreimiento del lector moderno, su hilaridad, ante la ingenuidad inimaginable en estos tiempos, por muy de pueblo y paleto que se sea, del protagonista Lorencito Quesada, por cómo transforma un mero recorrido por los bajos fondos de la capital en un descenso a los infiernos, con el muestrario al completo de las tentaciones, placeres y peligros que encarna para un alma cándida como es Lorencito, por cómo, al igual que Quijote, está ciego a la realidad, por lo menos recién llegado a la ciudad, porque, en su caso, superpone a lo que ve una mentalidad cerrada y pazguata, más mojigata que tradicional. Y entonces, entre otras falsas visiones, el drogadicto que dormita en la escalera se convierte por obra de esta mirada en un practicante: «se lanzó escaleras abajo, estuvo a punto de caerse encima de un joven que parecía dormitar en el primer rellano, y que debía ser un practicante, ya que sostenía entre los dedos una aguja hipodérmica» (Muñoz Molina, 2004: 43).

El histrionismo de la óptica con que Lorencito encara el mundo abre por primera vez la obra de Muñoz Molina al humor y la ironía. *En Los misterios de Madrid*,

> hay algo decisivo, nos dice Justo Serna, algo que desde entonces reaparecerá en algunas de las siguientes ficciones y que faltaba en las anteriores o, al menos, algo que no estaba explícito. Me refiero al humor, a la urgencia de parodiar e incluso autoparodiarse (Serna, 2004: 223).

Para Santiago del Rey, «Lorencito es, simplemente, un ingenuo, un fantástico intoxicado por las novelas de aventuras y por la retórica de las revistas ilustradas: un soñador» (Rey, 1993), al igual que otros (bastantes) personajes que pone en escena Muñoz Molina, con su insidiosa incapacidad para ver deformada la realidad, ya sea por intoxicación literaria, ya por simple indiferencia, o porque la realidad tiene menos peso, menos realidad que esa otra alternativa en la que viven y que proyectan cercenando cualquier capacidad de reflexión y por tanto de crítica. De enajenación mental en este personaje habla Begines Hormigo: «Lorencito Quesada pertenece a la estirpe de los personajes que, como don Quijote, han perdido la cordura como consecuencia de su pasión por las mentiras de la literatura.» (Begines Hormigo, 2009: 303).

Esta evidente parodia del folletín se hibrida en estos *Misterios*, también de forma paródica, con la novela policiaca. Estamos ante una trama policiaca, de hecho, porque la intriga se inaugura con la desaparición en circunstancias misteriosas del Santo Cristo de la Greña y el desencadenante de todas las peripecias son las pesquisas que Lorencito acometerá en Madrid en pos del Cristo. Trama paródica, en todo caso, porque desde un principio somos conscientes (van dirigiendo sus averiguaciones en Madrid) de que Lorencito Quesada en realidad no investiga nada, o nada pretendían que investigara, ya que es manipulado por Guadalimar y sus secuaces para inculparlo del robo y solo por la intervención de Olga sale bien parado del entuerto –si bien con el corazón un poco chamuscado por la indiferencia final de esta–, y comprende que ha sido utilizado.

La imbricación del folletín y lo policial es fácil, porque comparten rasgos básicos: la intriga y la pesquisa. Yvette Sánchez estudia, de hecho, *Los misterios de Madrid*, «en principio parodia o pastiche de una novela policiaca» (Sánchez, 2009: 117), desde el punto de vista del suspense, entendido este como «la expectación creada por el desarrollo de la trama de una obra narrativa y teatral o en una película, cuando se ha llegado a la situación crucial cuyo incierto desenlace mantiene en vilo al lector o a los espectadores» (Sánchez, 2009: 117-118), y que es propio especialmente de las novelas de intriga, novela gótica, de misterio, de terror, fantástica, policiaca, de espionaje y negra. El autor utiliza el suspense para crear expectación en el lector y mantener su atención, como ya hemos comentado,

pero además «juega con ciertas categorías del suspense y manipula diversos elementos del género policiaco o negro mediante el procedimiento transtextual del pastiche o del travesti» (Sánchez, 2009: 113); el pastiche, que es en sí una forma de hibridez, dado que se vale de la mezcla de elementos asentados en la tradición como propios de la novela policiaca, del folletín…, pero que al combinarse frustran antiguas interpretaciones y fuerzan una nueva lectura, de ahí lo iluminativo y sugestivo de la descripción de la novela híbrida que hace Sánchez: una novela que se traviste en otra u otras, que es una y parece otra.

Sánchez estudia con pormenor los recursos que mimetiza Muñoz Molina del pastiche y el policial para generar suspense[187]. Sánchez nos hace notar, igualmente, el empleo de sustantivos y adjetivos tópicos y gastados de estos géneros, cuya función es centrar la atención, despertar curiosidad y administrar el suspense y que Muñoz Molina usa de forma paródica (*asechanza, pecado, puñal, cadáver, muertos vivientes, asesinato, réprobo, refugio, emboscado–, revelación enigmático, comprometedor, alevoso, inquisitivo, inesperado, atribulado, fugitivo, homicida, crucial, cautivo, acorralado, sorprendente*....), o el uso de recursos para provocar desazón y portadoras de un misterio: recordemos la peluca de pelo natural del Cristo o sus uñas, arrancadas a un mártir y su constante mención en la novela.

Acierta Santiago del Rey al considerar a Muñoz Molina como autor adecuado para intentar este tipo de parodia, porque es un novelista ducho «en el manejo de los subgéneros», es capaz de escribir relatos como películas, como hiciera en *El invierno en Lisboa* y de urdir intrigas como si fuera un autor de serie negra, por ejemplo en *Beltenebros*. (Rey, 1993). Lo interesante es que aquellos relatos tomaban los subgéneros

[187] Por ejemplo, la interrupción del «relato en el momento culminante y tenso, crítico, situado en la articulación de capítulos como estratagema para que el lector continúe la lectura» (Sánchez, 2009: 114). Herencia folletinesca, nos dice Sánchez, también lo son los títulos y los comienzos de los capítulos, los finales de estos: en *Los misterios de Madrid*: «los títulos generadores de suspense estaban destinados a mantener en vilo al lector del periódico, a asegurar que reanudase la lectura.» (Sánchez, 2009: 115). Vemos, a su vez, que los finales de capítulo acaban en puntos suspensivos o con Lorencito Quesada «muriéndose de miedo (XXII), o con Pepín Godiño con la camisa empapada de sangre (XX), o con un aviso urgente y clandestino de la bailarina a Lorencito, que anuncia acción acelerada: “Rápido, escape por esa puerta donde pone privado” “Espéreme dentro de una hora en el Café Central (XI).”» (Sánchez, 2009: 115).

con respeto, mientras que *Los misterios* se ejecuta como parodia exagerada, «al borde del chafarrinón», como dice Sanz Villanueva (1993).

Serna expone que Muñoz Molina, al tanto de la tradición, sabe de la existencia de unos *Misterios de Madrid* (1844-1845), de Juan Martínez Villergas que, a su vez, tomaba como referente *Los misterios de París* (1842-1843) de Eugène Sue, de ahí que tal elección no pueda ser sino deliberada. Repite el título casi explícitamente de una obra bien conocida, de gran éxito en España, pero ya en su tiempo *Los misterios de París* era ya una obra dudosa, «un ejemplo degradado, una deformación del género» (Serna, 2004: 208), por eso en su reiteración no cabe ingenuidad posible y el autor, al invocar una tradición degradada, pretende «bromear sobre la cualidad misma de la novela y sobre sus límites, sobre el género al que el autor se adscribe.» (Serna, 2004: 208). Quien pone título a esta obra es el autor empírico llamado Antonio Muñoz Molina, pero quien lo idea y se apropia de él es un narrador interno que ignora el origen del título y su reiteración, «cree ser original cuando no hace más que reiterar algo ya inventado y usado» (Serna, 2004: 208), actúa, pues, desde la ingenuidad, y con esta elección Muñoz Molina pone en entredicho la noción misma de originalidad, solo posible actualmente desde la conciencia de la revisitación, como dijera Eco, o desde la hibridez genérica, «pero hace algo más: nos da una pista expresa acerca de la novela, de ese género que remite siempre y continuamente a la tradición», parece decirnos que «toda narración alberga todos los mundos y creaciones que la preceden y remite a otras de las que se nutre.» (Serna, 2004: 208).

Según García-Posada el tratamiento en *Los misterios de Madrid* es más irónico que paródico, en clave de humor, pues el autor es consciente de lo problemático de otros planteamientos. «Hoy no es posible tomarse en serio el folletín. Al menos en el ámbito de la literatura canónica. El folletín está actualmente presente en otras formas de consumo literario popular o paraliterario, en la televisión y en la radio». (García-Posada, 1992). En efecto, actualmente los seriales o culebrones televisados han ocupado su lugar en atención e interés del sector popular de la sociedad, si bien nos muestran la riqueza, la liberalidad sexual promiscua del presente y modelos acordes con el capitalismo, tanto sociales como económicos, contra la catarsis resultante de un final adecuadamente propicio y moralizante

a las aventuras y desventuras de las heroínas y héroes de los folletines decimonónicos (injustamente perseguidos, cuya identidad[188] era otra en realidad y se desvela por un proceso de anagnórisis, abocados a un sino adverso y a la malquerencia pese a su pureza de corazón y a su bondad) y que sirvieron en su momento de modo secundario para propagar el socialismo[189]. Umberto Eco, en un ensayo sobre la obra de Sue, también destaca el aspecto consolador que tenía para los obreros cuando recibían sus entregas, para ello los ambientes descritos debían ser lo suficientemente horrorosos como para que fueran reconocibles pero, a la vez, debían ofrecer una recompensa espiritual al lector, con el triunfo del bien.

Los folletines que se publican posteriormente en el Ochocientos, *Los misterios de Madrid*, de *Barcelon*a, etc. van a participar de esta misma conclusión y un mismo esquema. Tratan de provocar un efecto ya conocido por los lectores, se valen, pues, de un recurso ya degradado de antemano, con lo que según Umberto Eco revelan su condición *kitsch*: cambian las escenas, las localizaciones, los lances, pero todo es previsible, nada esencial cambia. Hay que recordar, asimismo, que algunas de las técnicas del folletín van a influir profundamente en los grandes novelistas del XIX, como Galdós o Baroja; el primero un escritor que Muñoz Molina reivindica y cuya influencia admite.

Antonio Muñoz Molina, en una entrevista con Alan Smith, señala el atractivo de del folletín en el sentido de ser narración en estado puro, esquemas narrativos que contienen todos los recursos para provocar y mantener el interés del lector; es –dice Muñoz Molina– un precipitado de recursos narrativos; en realidad es solo esos recursos narrativos

[188] Feur de Marie, la heroína de *Los misterios de París*, no era una joven menesterosa como ella creía y también los lectores, sino una princesa abandonada al nacer, caída después en desgracia, una princesa que ignoraba su condición y que se vio abocada a todo tipo de perversiones.

[189] «Como dicen Marx y Engels: «Encontramos a Marie, como mujer de la vida, en medio de delincuentes, como sierva de la patrona en la taberna que frecuentan los maleantes. Pero aunque sumida en ese envilecimientos, conserva una humana nobleza de alma, una naturalidad humana y belleza humana que se imponen al ambiente que la rodea, la elevan al rango de flor poética de ese círculo de facinerosos y le ganan el nombre de Fleur de Marie.» Ahora bien, sus cualidades superiores no se resumen sólo en la tópica delicadeza femenina, en fragilidad de mujer […] sino que, como añaden con sorna Marx y Engels, «Fleur de Marie da de inmediato pruebas de valor, energía, buen humor, flexibilidad; de cualidades que sólo se pueden explicar por el despliegue de su condición humana en medio de la situación deshumanizada en que se halla». (Serna, 2004: 209-210).

(Smith, 1995: 234). Recursos que, por otra parte, han estado ahí desde siempre, desde *Las mil y una noches* de Sheherezade, y han aprovechado autores como Galdós, Balzac, Dickens. Parte de la novela, concluye, proviene del folletín. También, y es otra de las razones por las que opta por este subgénero al filo de la subliteratura es que le permitía:

> hablar de lo que tenía muchas ganas, que es toda la parodia lingüística […] hacer también, un retrato de lo inmediato, del Madrid que yo estaba viendo delante de mis ojos, no sé, nombrar las cosas reales, ¿sabes? No sé, también reírme de la religión. (Smith, 1995: 234).

A estos juegos, Muñoz Molina (proclive a la literaturización de sus relatos) suma ciertos experimentos como, por ejemplo, el uso de «una voz narradora[190] que parece una pero es otra» (Smith, 1995: 235). Ese narrador que solo descubrimos al final del libro cuando Lorencito Quesada, temiendo por su vida, recurre al mancebo de la farmacia Mataró, al que hace de cicerone literario, y le pide:

> «Lo que voy a contarle», me dijo (a pesar de la confianza nos hablamos de usted), «será siempre un secreto entre nosotros, a no ser que a mí me ocurra algo. Es posible que mi vida esté en peligro. Sé demasiadas cosas, y aunque he jurado por mi fe de católico no divulgarlas, puede que algún día dejen de confiar en mí y decidan eliminarme… Sólo si yo desaparezco de repente, o si muero en extrañas circunstancias, estará usted autorizado a difundir el contenido de las cintas. Júremelo, o prométamelo» (Muñoz Molina, 2004: 184).

Pero este juego conlleva un deslizamiento hacia lo policiaco o negro. En la develación de estas confidencias –de hecho, la novela que tenemos entre manos– ve Justo Serna la probable muerte de Lorencito Quesada, porque solo en ese caso se habría atrevido el mancebo de farmacia a revelarlas. El final puede ser otro, desde luego, pero el texto autoriza esta lectura (Serna, 2004: 221).

[190] «Es interesante las perspectivas del narrador en tu novela. Me parece una experimentación tuya fundamental, la voz narrativa como una especie de camaleón, que, según el contexto en que se encuentra, va cambiando de color.» (Smith, 1995: 235).

Los misterios de Madrid es un texto que, desde luego, busca el entretenimiento del lector, pero no se detiene ahí, porque, como declara su autor, aprovechó el juego para dotar al texto de diferentes sentidos y finalidades, entre otros, la crítica social. El protagonista, en su periplo de pesquisas por Madrid, describe los cambios habidos en la capital en las últimas décadas (como trasfondo un viaje anterior de Lorencito en la década de los 70, de hecho, a otro Madrid): la inmigración y la miseria, la marginación y el desarraigo en el que los inmigrantes viven y los clichés de que son objeto, tanto su forma de hablar como de ganarse la vida; los drogadictos y el hampa de los extrarradios que controla la droga, casi fuera de todo control policial o inútiles prescriptivas redadas; la banalización del folclore de Andalucía y el flamenco, reducto para turistas; la prostitución y la absoluta degradación del centro de Madrid. Este es el retrato de lo inmediato, del Madrid que el autor ve ante sus ojos, pero que a nosotros, acostumbrados al espectáculo diario de este retablo de las maravillas, nos pasa desapercibido, y por ello requería de la mirada limpia de Lorencito Quesada, de sus obsesiones y perjuicios focalizados, pese a la chanza y el esperpento, que hicieran luz sobre lo que el resto ha dejado de ver o simplemente ignora por conveniencia o costumbre. En efecto, Muñoz Molina acostumbra a generar textos híbridos de distintos géneros o subgéneros, en este caso una parodia del folletín y de la novela policiaca, que, a su vez, le sirven para mostrar otra dimensión de la realidad, sea Madrid, la religión en pleno siglo XXI, la política, la sociedad sin duda, y distintos posicionamientos ante ella. Como bien nota, García-Posada:

> se traza un imagen en escorzo, pero no por ello irreal del Madrid de nuestros días. Sería ilustrativo, por ejemplo, el cotejo entre la descripción de las chabolas en *Tiempos de silencio* y esta otra en verdad atroz de los suburbios infestados por la droga que Muñoz Molina lleva a cabo. Aquí, aunque sólo sea por un instante el divertimiento parece diluirse. (García-Posada, 1992).

Y sobre el mayor alcance de esta novela vemos, así mismo, como la parodia del folletín y de la novela policiaca también se extiende al lenguaje. Contra su estilo, el autor pretende un discurso narrativo

> desde un estilo completamente ajeno a mí, el estilo más cursi, del periodismo barato. El folletín está lleno de frases hechas. Digamos que el escritor cuando escribe lo que quiere es no hacer frases hechas. Entonces yo allí lo llené todo de frases hechas: las descripciones, por ejemplo de las chicas, los labios gordezuelos. Tú sabes que en español hay muchos sustantivos que van con adjetivos, por ejemplo, cuerpo escultural, incendio caluroso, cosas así que es la ruina del lenguaje. (Smith, 1995: 235).

La utilización crítica se extiende también a la religión –o las manifestaciones más montaraces, obcecadas y oscurantistas de esta–, a su evidente clasismo que, de hecho, sufrió el escritor durante su estancia con los salesianos. La crítica del autor, no obstante, se focaliza en las procesiones de la Semana Santa, entre religiosas y folclóricas, ligadas a la parte de la sociedad de Mágina (Úbeda) que menos le gusta, porque va en contra de sus creencias ideológicas. Palpables resultan las conexiones de esta novela de Muñoz Molina con la Semana Santa en Úbeda, particularmente con la cofradía y con la procesión de Jesús, aunque el escritor sostiene que es una cosa más general, que es una crítica del regreso de la religión más oscurantista, ahora a través de la izquierda y legitimada por la izquierda: en España se puede criticar cualquier cosa, pero nadie se atreva a criticar, por ejemplo, El Rocío, que todo esto tiene que ver con lo que él ha llamado alguna vez el totalitarismo de la fiesta.

Este asunto, abordado desde la parodia en *Los misterios de Madrid*, reaparece de forma constante en los artículos periodísticos de Antonio Muñoz Molina y también en el ensayo de actualidad *Todo lo que era sólido* pero, evidentemente, con características ensayísticas o de artículo de opinión y un registro serio, sin rastros de ironía, o del esperpentismo de que hacen gala en *Los misterios de Madrid*. En *Todo lo que era sólido*, el autor ha manifestado, en este caso desde consideraciones propias del ensayo como tal, que está harto del exceso de pan y circo y de todas las manifestaciones, religiosas o profanas, que ahora llaman culturales y en las que se gastan sumas ingentes de dinero que deberían invertirse, por ejemplo, en hacer bibliotecas públicas. Afirma con rotundidad –y aquí el carácter apodíctico de la argumentación y su intención de convencer o establecer sus consideraciones como ciertas, lo que no ocurre en una novela– que siempre protestará en público y en privado por la participación de las autoridades civiles en las procesiones

religiosas: «hay una Constitución que dice que existe separación entre la Iglesia y el Estado. El que la presencia de los ediles municipales en las procesiones la defienda mucha gente no quiere decir que sea obligatoriamente legítima.» (Cobo Navajas, 2000, 48).

Pero, si bien se mira, parodiar la faceta folklórica tópica de la religión contraviene de alguna forma el aspecto moralizante de los folletines clásicos y su catártico desenlace, siempre acorde con el estatus moral y social imperantes, que en caso alguno abordan la religión desde el sarcasmo.

El final de esta novela deja abierta la puerta a una posible continuación, como sucedió con varias novelas de Eduardo Mendoza, en este mismo registro. Pero por ahora no la ha habido y no parece probable que la haya. Tal vez se deba a las críticas o a que el autor ha descartado esta vía. Significativos, sin embargo, son los comentarios de Justo Serna sobre que el mismo Antonio Muñoz Molina parece que con el transcurso del tiempo ha aceptado los dictámenes negativos de la crítica o se ha desentendido de *Los misterios de Madrid*, «como si efectivamente sólo hubiera sido un folletín destinado a publicarse en un periódico y, por eso mismo, con fecha de caducidad.» (Serna, 2004: 223). La novela, en los últimos años, ha desaparecido de los esbozos literarios que aparecen en las solapas de sus libros: en Alfaguara, no se mencionan en las referencias al autor y a sus libros. Sí en Seix Barral que, de hecho, la sigue reimprimiendo con éxito. La existencia de este libro, dice Serna, y me parece una bella metáfora, se resume en la cita de Ramón Gómez de la Serna con la que Muñoz Molina encabeza libro: «Madrid es tan novelesco que su novela más perfecta es la de lo insucedido».

7.6. *EL DUEÑO DEL SECRETO* (1994): HÍBRIDO DE AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y CRÓNICA

Un joven ingenuo que abandona su pueblo con destino a la capital, Madrid, para estudiar periodismo se ve involucrado en la extraña y rocambolesca conspiración de un

abogado anarquista, Ataúlfo, para derribar el régimen de Franco en la primavera de 1974. Fracasada la conspiración, aparentemente por su incontinencia verbal, y temiendo que la represión del régimen le alcance, huye a su pueblo: atrás quedan su carrera y sueños de convertirse en periodista. Retoma su antigua vida, se casa con su novia de siempre, pero casi veinte años después evoca los hechos, debatiéndose entre el orgullo de saberse el dueño de un importante secreto, lo único memorable que le ha ocurrido en su vida, y la acallada vergüenza del fracaso personal que, sin embargo, justifica ante sí mismo.

El dueño del secreto nace en principio como un encargo de relato breve que, no obstante, «se convirtió en un novela corta». Aparece a comienzos de 1994 en una edición no venal y limitada de Ollero & Ramos por encargo de la librería FNAC, con motivo de la inauguración de su local en Madrid, como obsequio a los primeros clientes con la compra de otro libro. Una novela corta es también para Santos Sanz Villanueva, y el mismo autor en la presentación de esta obra en *El País* (11-1-1994) dice no reclamar para *El dueño del secreto* «el estatuto de novela ni pido perdón por haberla escrito», aludiendo con ello a su carácter de encargo, como lo fuera *Los misterios de Madrid*, y a su participación en una operación comercial.

En su página web, Muñoz Molina nos avisa de la lectura genérica con la que nos hemos de aproximar a esta novela: «una falsa confesión personal». Afirmación que ratifica en la presentación de este libro: «Es un ejercicio de ironía sobre mi propia vida y sobre la vida de muchos otros de mi generación».

Admitido esto, hay que señalar que nos hallamos ante un híbrido con algunos componentes ya vistos en textos anteriores: la autoficción, una crónica sobre el ambiente político y social que se vivía en España en las postrimerías del franquismo y un *bildungsroman*. En la primera atribución genérica, además del escritor, coinciden gran parte de los críticos, si bien también advierten un nuevo acercamiento a la recuperación de la memoria histórica, en este caso de la situación política en España sobre 1974, tras la revolución de los claveles en Portugal. Como ya va siendo habitual en las aproximaciones críticas a la obra de Antonio Muñoz Molina, establecen la pertenencia de *El dueño del*

secreto a distintas categorías genéricas, pero dando más importancia a alguno de sus componentes en detrimento de su condición híbrida y de las razones de su hibridez.

Las declaraciones del escritor fuerzan a interpretar esta novela desde la autoficción, y más aun las ineludibles coincidencias con su biografía, pero no encaramos una autobiografía, sino un híbrido entre esta y la novela (una autoficción o ficción autobiográfica) y otros géneros, ya que el personaje narrador no es el autor empírico pese a compartir ciertos rasgos con este, experiencias, circunstancias y sentimientos. Por otra parte, el pacto de intercambio comunicativo al que directa o indirectamente se adscribe no es el de la veracidad. De ahí que Fernando Bermejo hable de tintes autobiográficos y no de autobiografía; Sanz Villanueva, de la filtración de vivencias personales «en beneficio de la autenticidad emocional del texto.» (Sanz Villanueva, 2009: 33), Georges Tyras de «dimensión autobiográfica; Epicteto Díaz Navarro de exploración de «territorios que se sitúan entre la ficción y la autobiografía» (Díaz Navarro, 1997: 43).

Muñoz Molina, en «El personaje y su modelo» (en *Pura alegría*), nos advierte de que muchos de sus personajes poseen rasgos de un modelo real, a veces repartidos entre varios, pero también advierte de que «el escritor verdadero es cada uno de los demás personajes, con la misma intensidad y con la misma mentira" (Muñoz Molina, 1998: 42). Tyras afirma al respecto que, en efecto:

> el vértigo biográfico de la narrativa moliniana se alimenta de la habilidad con la que el escritor inserta en sus tramas novelescas una gran cantidad de esos rasgos personales que la semiótica textual llama biografemas (por ejemplo el héroe de *El dueño del secreto* ha nacido en 1956 como el autor). (Tryas, 2009: 197).

Pero aduce que el héroe de esta obra no se debe interpretar en términos exactamente autobiográficos, sino en cuanto a su potencialidad como tipo literario, el *joven de provincias*. En *El dueño del secreto*, en mi opinión, la identificación con el autor va más allá de los meros rasgos menores. Advierto, por mi parte, una verdadera conjunción entre la novela y la autobiografía y no meros tintes autobiográficos o filtraciones vivenciales. De hecho, las fechas que se manejan en *El dueño del secreto* y algunas de las experiencias del

protagonista animan a una identificación bastante estrecha con el autor: la trama se sitúa en el curso universitario 1973-74 y Muñoz Molina, al igual que el personaje, contaba con dieciocho años, estudiaba por entonces periodismo en Madrid y se dejaba tentar por la izquierda, participó en la manifestación sofocada por los grises, sabía escribir a máquina y compartía piso con compañeros muy politizados, también las circunstancias históricas los hermanan. Unas y otras contribuyen al efecto de realidad, y los datos históricos «que tienen valor para el pacto de lectura van a verse reforzados por los rasgos de identidad que presenta el innominado personaje de *El dueño del secreto*, coincidentes con los que definen a Manuel en *El jinete polaco*.» (Molero de la Iglesia, 2000: 249). En efecto, en la novela corta *El dueño del secreto* Muñoz Molina reincide en su mostración personal, pero ahora lo hace desde la falsa (¿falsa?) autoconfesión o autoconfidencia pero, además, nos hace otro tipo de guiño: aparece de pasada un personaje secundario, aparentemente admirado y un poco envidiado por el protagonista, que también es de Mágina: Manuel, un buen estudiante, reservado, que está estudiando para traductor. Es como una sombra que no ocupa espacio alguno en la trama de la novela, pero que duplica especularmente la presencia del autor en el texto, e interfiere aunque sea mínimamente la identificación autor-protagonista. Es, dice el autor en su página web: «una falsa confesión personal: la de alguien que no era yo pero que podría haberlo sido, que vive una de esas vidas fantasmas que podrían haber sido la de uno con ligeros cambios de circunstancias. Ha sido siempre un libro casi secreto, no sé si por contagio de su título». Este personaje innominado (curioso que también lo sean los protagonistas de obras posteriores como *Ardor guerrero* y *El viento de la Luna*: en la primera es el propio autor, y en la segunda, lo identificamos con él, pues se trata de una autoficción: su objetivo, pienso, es acentuar la ambigüedad autobiográfica que se va creando en el conjunto de sus obras), es más bien una especie de *alter ego* deformado del propio autor, al igual que lo es el Lorencito Quesada de *Los misterios de Madrid* o el escritor de *Nada del otro mundo*: una posibilidad de ser, porque la autoficción, como una de sus características o virtudes más destacadas, y a la vez trascendentes, permite, además de la ya comentada identificación o correlación con la autobiografía del autor, la expresión o puesta en escena de lo que pudo haber sido, de las

posibilidades de ser que ese mismo autor baraja, de las más grotescas y subliminares hasta las más idealizadas, porque el escritor; en el fondo, se trata de la utilización de la máscara, detrás de la cual hablar, muy posiblemente para hacerlo con más sinceridad que sin ella:

> inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro cambio se le habrían revelado. […] no siempre es agradable lo que ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios: igual que el espía, inventa para salvarse bajo la impunidad del nombre falso. (Muñoz Molina, 1998: 44).

En *El dueño del secreto*, pues, la lectura que se nos propone es ambigua; entre el pacto autobiográfico y el pacto de ficción nos obliga a inclinarnos hacia la ficción pero haciéndonos saber que ahí está la realidad biográfica. Conviene recordar, además, que Muñoz Molina en *Días de diario*, en referencia a otra novela de carácter autoficticio que está escribiendo, *El viento de la luna* (2006), centrada en la infancia del autor, nos dice algo que puede ser el denominador común de toda su escritura: la presencia omnímoda del yo real, autobiográfico:

> Volví anoche a mi libro posible, a mi libro quizás improbable. ¿Qué quiero contar en él? No parece que haya más historia que la mía ni más personaje que yo mismo. Como dijo aquel crítico con tanta malevolencia, aunque tal vez con precisión, puede que yo sea un novelista venido a menos. (Muñoz Molina, 2007: 7).

Otro de los rasgos que favorece la inclusión de esta novela en el género de la autoficción es el hecho de que indirectamente se vincule con Úbeda-Mágina, de la que se nombra la gestoría Virgen de Guadalupe, la taberna llamada *De Aquí No Paso*, con sus tapas de tocino frito o aceitunas machacadas, el manicomio provincial «Estás para que te lleven a Los Prados». Si bien, al igual que *Los misterios de Madrid*, Mágina es el escenario de partida y desenlace de la historia, por tanto su funcionalidad es bastante escasa si la comparamos con la de las unidades espaciales de Madrid. Connotaciones autobiográficas

veremos también en la partida del protagonista de su ciudad para estudiar periodismo en Madrid y su rememoración de las aulas del colegio de los Salesianos.

Otra faceta o componente de este híbrido narrativo es la que da su dimensión temporal. Santos Alonso cree que *El dueño del secreto* tiene rasgos de novela histórica, en cuanto es una:

> ficción coetánea de hechos históricos como la «revolución de los claveles» en Portugal y el «tardofranquismo» de 1974 […] La novela se construye con la recuperación del recuerdo unos cuantos años después de ocurridos los sucesos y con el conocido tratamiento hiperbólico e irónico de las situaciones. (Alonso, 2003: 215).

Para Miguel García-Posada, sin embargo, no llega a ser una novela histórica y tampoco lo pretende, aunque «trata de la recuperación de la memoria histórica» (García-Posada, 1994) de los últimos años de franquismo. No cabe duda de que con esta recreación Muñoz Molina vuelve sobre uno de sus temas capitales: «la defensa, la restitución de la memoria histórica de la que dio cumplida cuenta en *El jinete polaco*.» Añade García-Posada, no obstante, que Muñoz Molina lleva a cabo una interesante operación con lo histórico-colectivo, llevándolo al terreno de lo individual:

> ha eludido cualquier dato costumbrista para ofrecer un paisaje urbano interiorizado y algo espectral que aleja el texto del reportaje o del testimonio y hace de él la novela que es de principio a fin. Los elementos históricos han sido filtrados sabiamente y reducidos a lo esencial. La base histórica de la conspiración es mínima, aunque algo circuló de lo que Muñoz Molina evoca: tras el teniente general D** se cela la figura del ya fallecido Díez Alegría. Más *El dueño del secreto* ni quiere ni puede ser una novela histórica. (García-Posada, 1994).

Con esta opinión coincide Santos Sanz Villanueva, para quien también estamos «ante un depurado ejercicio de memoria y no frente a una crónica completa.» (Sanz Villanueva, 2009: 33), porque «el recuerdo (y eso es esta novelita, recuperación vivaz de una memoria histórica tan olvidada) siempre selectivo y hasta caprichoso, rescata, antes que los hechos, aromas, emociones.» (Sanz Villanueva, 2009: 33). Añade, asimismo, que el motivo, en principio abocado a un:

> relato coral se centra en un ámbito casi privado. Hay personajes, y muy sugestivos, de ese ambiente colectivo (el dirigente anarquista, el joven comunista, la novia pro-china de éste), pero el relato se ciñe a una experiencia privada de aquel momento, la del protagonista. Éste, además, cuenta por sí mismo y todo lo dice desde una óptica personal (otro acierto, el haber elegido la narración en primera persona). (Sanz Villanueva, 2009: 32).

Georges Tyras abunda en este aspecto, al considerar que con *El dueño del secreto* Antonio Muñoz Molina vuelve a sus ámbitos más peculiares, por una parte, la inserción del personaje en la Historia nacional reciente y, por otra, la proyección personal del autor en la intriga, ambas estrechamente vinculadas, dado el realce que el autor da a la recuperación de la memoria individual y colectiva. También alude a sus aspectos autobiográficos.

En efecto, más que una novela histórica o una recuperación de la memoria histórica *El dueño del secreto* es, en mi opinión, una crónica, pero personal, personalizada, limitada en el tiempo al año 1974, y esta última solo en el sentido que a la historia –en este caso un periodo concreto– le otorga Luis García Montero, y de la que se hace eco en sus obras Muñoz Molina; su propuesta poética

> para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de «reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico», la de «concebir la intimidad como un territorio ideológico» (García Montero, 1993:18).

Esto es algo que, como venimos viendo, practica nuestro autor en novelas como *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, y *Ardor guerrero*, donde su experiencia personal se integra en la experiencia colectiva e histórica. Así, dice Justo Serna:

> La vida colectiva se resuelve colectivamente, pero la existencia de la nación […] no es nada si no sabemos de qué modo afrontan el destino los particulares […] Por eso, en cada individuo se resuelve la dimensión colectiva y cada acción individual pone en juego a la colectividad. (Serna, 2004: 243).

Este relato autoficcional se hibrida con una crónica, pero con una crónica peculiar, ya que siendo correctos los eventos históricos principales a los que se alude como trasfondo (la revolución de los claveles en Portugal, las manifestaciones y el ambiente antifranquista que se respira en la capital), muchos de los recuerdos del protagonista de *El dueño del secreto*, son (o parecen) solo producto de su imaginación, o de los embustes que le cuenta Ataúlfo Ramiro Retamar, abogado de vida agitada, misteriosa y clandestina en cierto modo, que le hace de cicerone por la capital y lo introduce en el Madrid nocturno de los clubs de alterne, de los taxis a toda velocidad por la Gran Vía, que materializa ante este neófito que pasa hambre comidas sibaritas y pantagruélicas y le deja entrever el mundo del sexo, y que al poco de conocerlo le revelará su condición de dirigente máximo de la FAI y la conspiración en marcha para finiquitar el franquismo. «La novela trata de un secreto conspirativo, de acuerdo con el sentido que le da la memoria del narrador». (Serna, 2004: 256), pero si observamos, según Justo Serna, el ambiente en que se mueve su mentor Ataúlfo, de farra y mujeres monumentales, entre el club nocturno Azul, un puticlub fino en realidad, y el apartamento de su amante, la teoría de la conspiración pierde fuerza a favor del mero adulterio. Nos cuestionamos de nuevo –porque así lo quiere Muñoz Molina con su ambigüedad– si el narrador participó en el complot, si de hecho lo hubo:

> Él no miente. Por tanto, no ponemos en duda lo que él cree, lo que nos revela: para él esos indicios son huellas indudables de ese plan y de su frustración, porque lo quiere ver así. Como tantas veces se ha dicho, no sólo es cierto lo que es objetivamente cierto, universalmente incontrovertible, sino lo que creemos que lo es, al menos porque provoca efectos y consecuencias en nuestros actos. (Serna, 2004: 256).

Añade que la conspiración proclamada por Ataúlfo probablemente sea solo una excusa, incluso una mentira que creerá rápidamente el estudiante, en voz del narrador, «hambriento, solitario y algo lunático» para justificar sus andanzas y conseguir la cooperación del joven en el adulterio. «Tal vez nuestro narrador asistió a un melodrama sin saberlo, siendo testigo de un folletín, incluso de un sainete, mientras creía asistir a un gran drama en un solo acto. Si es así, lo patético de la experiencia se agranda.» (Serna, 2004: 257).

El carácter de aventura ficticia vivida por el protagonista se confirma en las siguientes declaraciones del autor. Este relato, comenta, es un encargo que debía contar con unas cincuenta páginas, extensión que le atraía porque no la había cultivado nunca. Llevaba escrita más de la mitad de una historia parcialmente fantástica, pero no estaba muy convencido:

> en realidad no me apetecía nada seguir escribiéndolo […]. Pero entonces, porque tenía muy mala conciencia, se me ocurrió tantear un argumento que era sobre todo un recuerdo, el de un hombre estrafalario y admirable a quien yo había conocido en Madrid en 1974, y que me había hecho creer, entre otros embustes de su imaginación alucinada y generosa, que estaba implicado en una conspiración para derribar a Franco. (Díaz Navarro, 1997: 171-172).

Este hombre se incorpora a la novela con el nombre de Ataúlfo. Determinantes son para el tema aquí abordado sus declaraciones subsiguientes, nos comenta que escribió las primeras líneas sin inventar nada:

> sin saber hacia dónde dirigirme. Y el acto de escribir, como me ocurre con frecuencia, me disparó los mecanismos de la memoria: me acordé, mientras escribía, de la tarde de abril de 1974 en que recibí la noticia de la revolución portuguesa, y justo en ese momento se produjo, creo, la cristalización de imágenes y recuerdos de la que surgió *El dueño del secreto*, la mezcla de confesión personal, autobiografía ficticia y tristeza política que luego se fueron desarrollando a lo largo de la historia (Díaz Navarro, 1997: 171-172).

Molero de la Iglesia comenta que, si bien son verídicos la situación universitaria y el movimiento en el campus un año antes de la muerte de Franco, el estado de excepción en el País Vasco y la Revolución de los Claveles en Portugal que recorren la trama, y también significativa la referencia a la edad del personaje que nos cuenta la historia a casi veinte años de ocurridos los hechos, con los mismos treinta y ocho años que tiene el autor en 1994, de lo que podría inferirse una lectura histórica por parte del observador, la trama disparatada de espías tan próxima a las andanzas de Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid* frustra un posible acercamiento desde una perspectiva histórica a esta novela.

Pero, insisto, queda abierta la posibilidad a la duda. No sabemos si el escritor llegó cabalmente a creer en una posible conspiración, aunque no es tan descabellado, hace, sin embargo, que su otro yo se la crea a pies juntillas y la desbarate con su incontinencia verbal. En *Ardor guerrero,* su memoria de la mili, el autor nos confirma que la manifestación en la que participó ese mismo año en la universidad, su detención y posterior encierro en los calabozos de Dirección General de Seguridad lo inutilizaron para cualquier lucha contra el franquismo. Emilio Garrido, en una entrevista a Muñoz Molina sobre *El dueño del secreto,* le pregunta si la cita de Francisco Ayala que inaugura el libro viene a decir que la dictadura extrajo lo mejor de unos pocos y lo peor de la mayoría. ¿En qué grupo estuvo usted?:

> Hubo pocos héroes. Participé en la manifestación en la que también intervino el personaje del libro, con la diferencia de que a mí me detuvieron y a él no. En la celda me di cuenta de forma inmediata de que yo no tenía madera de héroe. Al salir de la Dirección General de Seguridad sentí que el franquismo podía durar un siglo si quería, que yo personalmente no iba a hacer nada para que no fuera así porque me daba mucho miedo. Sentí que era un cobarde. (Garrido, 1994: 92-93).

No es difícil imaginar las elucubraciones del autor ante una posible conspiración contra el régimen si una mera detención le afectó hasta ese extremo, de ahí que haya elegido la parodia para contarnos la experiencia al respecto de su *alter ego*. En la novela observamos, entonces, la crónica de 1974 desde lo real, pero la conspiración adquiere visos de parodia y dificulta, más bien niega, una cumplida interpretación desde los hechos reales. Según José-Carlos Mainer (2013), el autor, al igual que muchos escritores europeos y estadounidenses que comenzaron a escribir en los setenta, ha descubierto que la novela es «una virtualización del pasado y un acto esencialmente moral», y hace de censor de su tiempo «unas veces, recontando las experiencias por sí mismo (*Ardor guerrero*, *Ventanas de Manhattan, El viento de la luna*), otras por intermedio de la parodia demoledora (*Carlota Fainberg*, *El dueño del secreto*).» (Mainer, 2013).

El dueño del secreto, dice Andrés Soria, es un episodio nacional, escrito en primera persona y circunscrito a lo real. Sin embargo, la exclusión de lo fantástico no quiere decir

que no actúe la imaginación, ni que se rompa el lazo de la tradición literaria, ya que es obvio que el episodio vivido por el protagonista es ficticio, lo vive con un sentido quijotesco parecido al de la protagonista de *Northanger Abbey* de Jane Austen. Si esta toma por escenarios y sucesos de las novelas góticas que ha leído lo que no son más que avatares de un noviazgo burgués, la imaginación del protagonista de *El dueño del secreto* se confunde con su esperanza de asistir a un momento decisivo de la historia de España, simultáneo a la exaltación que el ejemplo portugués de la «Revoluçao dos Gravos» (Soria Olmedo, 1995) contagió a la izquierda española. Justo Serna aduce que este episodio nacional tiene un sentido cómico del que carece Galdós «Hay, en efecto, algo de risible en *El dueño del secreto*, algo de patético, triste y conmovedor, remotamente parejo ese patetismo al de Lorencito o al del narrador apocado de *Nada del otro mundo*.» (Serna, 2004: 243). Frente al Gabriel Araceli galdosiano de *Trafalga*r, valiente, arrojado, que narra como testigo la derrota colectiva a la que asistió y el comienzo de la edad contemporánea, el relator de *El dueño del secreto* evoca la rendición personal, su cobardía y huida que, por efecto del tiempo, sabe disculpar.

Esta narración, en opinión de Justo Serna, se vincula de alguna forma a las *Novelas ejemplares*[191] (1613) de Cervantes, en cuanto a:

> relato de episodios acecidos a personajes variopintos en circunstancias normales o extraordinarias, relato que, además de pintoresco y entretenido, podía tener algún valor moral, algún valor del que extraer enseñanza y provecho, experiencia. (Serna, 2004: 241),

y si bien *El dueño del secreto* no aborda digresiones sobre el devenir del personajes ni hay pasajes oscuros o consecuencias morales, confirma que «en la narración de una peripecia,

[191] «*El dueño del secreto* es una novela que se publica en 1994 en dos ediciones diferentes por Ollero & Ramos. La primera aparición fue en forma de volumen no venal para la FNAC […] La segunda […] se destinaba a todos los lectores e inauguraba la colección "Novelas ejemplares" de Ollero & Ramos […] Como sugiere el rótulo cervantino de la colección, podemos concebir esos primeros volúmenes al estilo de relatos morales.» (Serna, 2004: 241) Esos dos primero títulos son *El dueño del secreto* de Antonio Muñoz Molina y *Territorio comanche* de Arturo Pérez Reverte y, según Justo Serna, «no hacen sino confirmar ese sentido ejemplar que le atribuye el editor: de una simple peripecia personal, de un avatar circunstancial, puede extraerse lección, puede sacarse enseñanza para todos.» (Serna, 2004: 241).

real o ficticia, hay literalmente experiencia humana, es decir, modos de enfrentarse a los hechos y a las coerciones de la existencia» (Serna, 2004: 242). También pertenece, en cierto modo,

> al género de aventuras, si por tal entendemos no sólo la sucesión vertiginosa de lances que el protagonista debe superar y supera con acierto, con valentía y coraje, sino también la relación de avatares de los que se ha librado milagrosamente, con astucia o por chiripa, que lo han curtido, que lo han herido, que lo han hecho más cobarde o más descreído (…). En este caso, la aventura es siempre una amenaza que logró superarse, una circunstancia en la que el personaje se vio envuelto y de la que quiere extraer alguna consecuencia que lo libre de los horrores que vivió o del riesgo en que estuvo. (Serna, 2004: 242).

Y desde el presente –hay que recordar que el personaje de *El dueño del secreto* nos relata la historia cuando ya han transcurrido diecinueve años– se puede practicar una evaluación acomodaticia, consoladora y no realista de los hechos para justificar lo que hicimos y dejamos de hacer. De hecho, como lectores observamos la debilidad de carácter del protagonista, no hay heroísmo en él ni posee el arrojo, la nobleza, la valentía que las circunstancias exigen, porque quizá, para entonces, ya había pasado el tiempo de los héroes.

> Por eso, cuando en un relato de aventuras se niega todo eso, cuando la aventura y el heroísmo se frustran tan estrepitosa y estúpidamente, por mucho que ahora pretexte o se justifique el narrador, la novela lo es de una experiencia patética, de una peripecia ridícula. (Serna, 2004: 245).

Lo que de alguna forma contraviene su mismo carácter de aventuras y el sentido que en Galdós adquirían los episodios nacionales, o la convierte, como ya he comentado, en la parodia de una aventura, pues en realidad se nos cuenta la intervención de un joven de 18 años en la presunta conspiración frustrada, urdida en 1974, para, según dice el narrador, derribar el régimen franquista, y el fracaso personal del protagonista: su incontinencia verbal posibilita el chivatazo que desbarata el golpe de Estado en ciernes y que adelantaría la democracia en España. Por las implicaciones que en aquel momento podía conllevar la

conspiración antifranquista: la cárcel, el exilio, incluso la pena de muerte, Justo Serna aduce que podría concebirse como una novela política, pero los hechos se nos relatan con posterioridad, cuando tal militancia ha perdido todo sentido y el régimen franquista hace mucho que cayó. Respecto a la filiación de *El dueño del secreto*, Serna apunta como posibilidades tanto el episodio nacional, como la novela de aventuras y la novela política, pero se desdice al comentar:

> No cumple con las reglas clásicas de la novela de aventuras (el coraje, el héroe que afronta y sale victorioso de todo tipo de penalidades). Tampoco responde al esquema del relato político, porque éste suele tener como rasgo la denuncia contemporánea, la crítica simultánea de lo que narra (Serna, 2004: 246),

y no ocurre así con el narrador de *El dueño del secreto*. Entonces se pregunta Serna qué es este relato. Una narración de la memoria, la memoria del personaje que se expresa en primera persona una vez transcurridos los hechos: ya no hay nada que denunciar ni aventura heroica que mostrara el valor personal, es por tanto meramente una evocación, cuando uno llega a la cuarentena, de lo que fue su primera juventud.

> Desde este puesto de vista, pues, sería el relato de una formación, un relato de aprendizaje, de cómo me constituí, de cómo aprendí, de cómo fui asendereado por la vida y por contemporáneos y por adversarios. (Serna, 2004: 247).

Georges Tyras comparte esta adscripción genérica. La trama se incluye en:

> algunas de las pautas temáticas de la novela de formación o de educación (*Bildungsroman*): desde la distancia que le confiere el paso del tiempo, un personaje relata, si no todo el camino seguido por el adolescente para alcanzar la madurez física, moral, sentimental e intelectual, sí al menos uno de los momentos que él considera decisivos en la formación de su actual personalidad, actual en el sentido de contemporánea del tiempo de la escritura.(Tyras, 2009: 200).

Este componente de aprendizaje en *El dueño del secreto* se corresponde con la definición de Luckács y Goldmann, ambos especializan el término de *bildungsroman* para: «designar

a la novela que acaba con una autolimitación voluntaria por parte del héroe, que acepta contentarse con los valores que le parecen empíricamente realizables, y que normalmente corresponden a una ideología dominante.»(Tyras, 2009: 200), y esto resulta evidente en la oposición entre lo que pudo ser y lo que en realidad fue[192] en *El dueño del secreto*: el protagonista se conforma con su devenir pero se pregunta qué habría sido su vida de haber actuado de forma distinta. Según Justo Serna, los personajes de Muñoz Molina se debaten constantemente entre quienes aceptan un destino casi prefijado, y aquellos que se enfrentan a él y lo superan, por ejemplo el Manuel, de *El jinete polaco*, y la complacencia y el miedo con que Lorencito se establece en sus orígenes o la vuelta a la seguridad del protagonista de *El dueño del secreto*. Como *bildungsroman* y ejemplo de literatura del yo, es decir, autoficción, la analiza también Rosario Sánchez Romero: el autor, argumenta, nos muestra la peripecia como si de un «rito iniciático se tratara» (Sánchez Romero, 2011).

Esta novelita, como puede verse, cuenta con una notable complejidad genérica, debido a su hibridez: «autobiografía ficticia», ficción histórica, recuperación de la memoria histórica, crónica parcial, episodio nacional, novela ejemplar y *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Ya vamos teniendo perspectiva para ver que son materiales gratos para Muñoz Molina y que la gran novedad estriba en que van a ser tratados desde la parodia, actitud que muy posiblemente Muñoz Molina no hubiera adoptado, si no hubiera tenido que responder a un encargo.

Como autoficción, forma parte de un proyecto de obra total que integran gran parte de las creaciones de su autor, proclive a convertir su yo real en el centro de su escritura ficcional. En el mismo sentido, es también un *bildungsroma*n, dado que describe el tránsito de la juventud a la edad adulta: en este caso, frente a *El jinete polaco*, conlleva la deserción de los sueños del protagonista y el regreso a la seguridad del origen, por cobardía o las circunstancias, el aprendizaje de los límites personales. La crónica subjetivizada de los

[192] De hecho, Georges Tryas centra su estudio de *El dueño del secreto* en esta escisión del personaje. «*El dueño del secreto* se adscribe obviamente a la doble instanciación a la que la enunciación polifónica somete el discurso, porque pone en escena un personaje de constitución casi esquizofrénica al que le importa más el saber contar del narrador que el saber factual del protagonista que fue. De ahí, sin duda, la permanente auto-irrisión de sus actos a la que se dedica el narrador, empeñado en trazar se sí mismo el retrato marcadamente irónico de un adolescente de personalidad dual, con la que sólo se identifica literalmente, a medias.» (Tyras, 2009: 208).

acontecimientos personales y nacionales, en conjunción, es el telón de fondo sobre el que se montará el resto de los géneros que se imbrican en esta novela. Practicará una misma inmersión en otros episodios de la historia personal y nacional en *Ardor guerrero*, la realidad desvirtuada en parte por la memoria deformadora y mendaz, si bien en *El dueño del secreto* la evocación de su juventud le sirve para justificarse o para, con la conciencia de la madurez y desde la altura del sujeto ya constituido, admitir aquello que no viviremos o los límites que se nos imponen o nos impusimos, porque, en palabras de Muñoz Molina en el artículo «La revolución y las basuras»: «*Yo, que tantos hombres he sido, no haber sido nunca* -dice el poema de Borges- *aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach:* ni yo ni ninguno de los que compartían aquella felicidad aplazada de 1974 en Lisboa alcanzamos nunca su cumplimiento en nuestro país, en nuestras propias vidas.» (Muñoz Molina, 2011).

Justo Serna opina que *El dueño del secreto* es una prolongación cómica, incluso una variación posmoderna, de los logros conseguidos por Muñoz Molina en *El jinete polaco* (Serna, 2004: 332), también *Los Misterios de Madrid*, donde coqueteaba más abiertamente con el folletín. Una apreciación interesante que comparto: el autor se acerca sin complejos a los distintos géneros y subgéneros, clasificados de literatura, de subliteratura, aquellos que abordan lo real y los más ficticios, entendiéndolos como, de hecho, entiende la tradición: como una enorme biblioteca a la que puede acceder sin consideraciones de modas ni valoraciones, y los mezcla en una novela porque le sirven para simultanear distintos registros y aproximarse así a la vida, en toda su complejidad.

7.7. *ARDOR GUERRERO* (1995): HÍBRIDO DE MEMORIA, CRÓNICA Y *BILDUNGSROMAN*

Ardor guerrero (1995) son unas memorias, y por tanto caben en el género de lo autobiográfico, según Molero de la Iglesia (2000). Opinión que comparten con ciertos

matices Mª Lourdes Cobo Navajas (2000), Ignacio Soldevila (1995), Antonio Lara (2009), Ricardo Senabre (1995), Salvador A. Oropesa (1999), María Burguete Pérez (2009) y Justo Serna (2004).

Ardor guerrero es un caso especial en la trayectoria de Muñoz Molina pues reivindica por primera vez para una de sus obras el estatuto de lo real argumentando que ha prescindido de toda ficción, pero no se limita a un solo género, procede a hibridar, como advertimos tanto en sus obras de no ficción (*Ventanas de Manhattan*) como de ficción, varios géneros que abordan los hechos reales: la memoria personal, la crónica y un *bildungsroman* sobre el proceso de maduración del escritor.

En una entrevista con Luis García Montero para la página web Literaturas.com, Muñoz Molina aborda la clasificación genérica y la hibridez de este libro reiterando, a su vez, los malentendidos que ha suscitado, entre ellos el de ser clasificado de novela:

> No es, de ninguna manera, una novela, sino lo que en América llaman «memoir», en singular, que tampoco debe confundirse con «Memorias». Una «memoria» es el relato de una experiencia concreta, de un periodo bien delimitado en la vida de alguien, que tiene en parte una intención confesional y en parte una de crónica. (García Montero, 2002).

Aduce el autor que «se trataba de hacer literatura narrativa sin hacer ficción», y el relato de su experiencia militar animaba a convocar varios géneros:

> más que la materia del libro, era el ámbito espacio-temporal de un relato en el que se entrecruzan varios temas, entre ellos la formación de un escritor, el envilecimiento de las organizaciones jerárquicas, el testimonio nítido de un cierto tiempo en la transición española, de un cierto lugar en el que ese tiempo se vivió de un modo aún más agitado e inseguro (García Montero 2002).

El género que elige Muñoz Molina, entre la memoria y la crónica (y en parte también el *bidungsroman*), nos dice, no habría sido posible «sin el efecto doble de la lejanía de España y de la inmersión en modos de contar que eran nuevos para mí y que me apasionaron.» (García Montero, 2002), con lo que alude a lecturas de textos de no ficción

durante su estancia en la Universidad de Virginia y también a los grandes cronistas de los periódicos tan en uso en los Estados Unidos y que, en parte, le deciden a un tipo de literatura narrativa no necesariamente de ficción, también menos sentimentalizada y más sobria en el estilo. Este libro se enmarca en la tradición de testimonios antimilitaristas que va desde Robert Graves a Arturo Barea y que denuncian la brutalidad del militarismo. En otra entrevista con Manuel Rivas, a raíz de la publicación de *Ardor guerrero*, confirma que había estado profundizando en las literaturas 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 lo que ha visto. Quería hacer algo semejante, y pensé que estaría bien un relato de los ochenta en España. Y claro, me pregunté que qué hacía yo cuando comenzó la década. (Rivas, 1995).

Son mayoría los críticos que catalogan *Ardor Guerreo. Una memoria militar* (1995) en el género de tipo autobiográfico. Esta atribución se ve aparentemente ratificada por el subtítulo del libro, *Una memoria militar* –en la cubierta solo aparece *Ardor Guerrero*– y por algunos elementos del paratexto como puedan ser, por ejemplo, la cita de Montaigne: «Así pues, lector, yo mismo soy la materia de mi libro», que confirmarían el carácter autobiográfico de esta memoria, o la cubierta de algunas ediciones (no todas, en concreto la que yo manejo), donde aparece una fotografía del autor junto con sus compañeros de cuartel. En otras ediciones se intercalan también algunas instantáneas de la misma época entre sus páginas. También certifican el carácter autobiográfico de este libro las reseñas aparecidas en los periódicos de gran tirada –*Babelia*, de *El País*, *La Esfera*, *El Mundo*, *El ABC Cultural*–, con títulos que hacen una indiscutible referencia a obras autobiográficas de autores conocidos, por ejemplo, el utilizado por Manuel Rivas «Conejo recuerda», que nos remite a la obra de John Updike, o por Jon Juaristi «Adiós a todo aquello», una ligera variación respecto al *Adiós a todo eso*, de Robert Graves, donde este nos relata sus experiencias en la guerra europea. Estos elementos paratextuales son, como bien señala Burguete Pérez (2009: 338) «intentos de persuasión del autor y de los críticos hacia el

lector tendentes a orientar la lectura, identificando el yo del narrador con el del personaje y el del autor.»

Determinantes en la orientación de la lectura son, como hemos visto, las repetidas e insistentes declaraciones de Antonio Muñoz Molina sobre que *Ardor guerrero* es un texto absolutamente real, sin mezcla de ficción, y no una novela, como le hace decir casi al final del libro al personaje-narrador-autor: «Pero Tibor Wlasscics 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». (Muñoz Molina, 2000: 378), o exactamente en el último párrafo: «La ventaja de la ficción es que no tolera finales tan innobles.» (Muñoz Molina, 2000: 382), al comentar la muerte en un accidente de tráfico de su mejor amigo en el servicio militar, Pepe Rifón. Así, según el autor, la conclusión de esta memoria de la mili no responde a una lógica poética sino a la exigida por la veracidad de lo vivido. Vuelve a reiterar que es una autobiografía pura en un intercambio con María Burguete Pérez. Aunque autobiografía y memoria no sean exactamente lo mismo: la primera orbitaría esencialmente en torno al yo, mientras que la memoria se abre hacia la sociedad, la política, la cultura, como dice Ernesto Puertas Moya.

No obstante, la veracidad de los hechos no implica necesariamente que el lector se convenza de que se halla ante una verdadera autobiografía. En parte, porque la autobiografía real se diferencia de la autoficción o ficción autobiográfica solo en la intencionalidad del autor, en el pacto al que este se adscribe (o dice adscribirse) en uno u otro caso y en que el lector acceda a recibirla y admitirla como tal, y, en parte (y más importante), por la notable presencia de la autoficción en la literatura española –y de la que este autor es un buen ejemplo, con obras como *El jinete polaco*, *El dueño del secreto*– en los últimos años, y no solo española, como ya hemos visto, caracterizada por confundir explícitamente al autor y al protagonista de los relatos, permitiendo una identificación suficiente entre ambos como para crear dudas en el lector, pero sin confirmársele ulteriormente en el texto la validez de tal conclusión: un territorio de nadie entre la ficción y la autobiografía del que ha entrado en posesión la novela, pero que también ha contaminado los géneros autobiográficos, y que es consecuencia precisamente de la

disolución de la identidad del sujeto en la posmodernidad, antes monolítica y estable. Además, si en *Ardor guerrero* omitiéramos los elementos paratextuales, las fotos, las citas y lo datos de la solapa que nos predisponen a una lectura autobiográfica de este libro, o si esta obra se lee dentro de un número determinado de años, cuando la biografía del autor y la rememoración y crónica de la época en la que transcurrió su servicio militar se adentren en el pasado se hundan en el olvido[193]) o poco importen ante la realidad del texto, es decir, el valor literario que conserva independientemente de otras consideraciones, este libro podrá ser leído como una novela de la memoria o una biografía novelada, una novela autobiográfica. De hecho, la desrealización de los hechos reales es un proceso ya en ciernes, y Antonio Muñoz Molina, aun con su insistencia en que se trata de una memoria y una crónica del momento, no se ha esforzado en exceso por esclarecer la ambigüedad sobre la atribución genérica de este libro. También las editoriales, dado su éxito de ventas parecen haber preferido esa ambigüedad beneficiosa, porque en la edición que yo manejo de *Ardor guerrero* han desaparecido algunos de los rasgos paratextuales que facilitaban la identificación entre la trinidad autor-narrador-personaje, o sea, la fotografía de la portada, y las del interior, donde se veía al autor y a algunos de sus compañeros durante el servicio militar.

Se observa en la crítica un esfuerzo argumentativo para negar que *Ardor Guerrero* sea, en realidad, una novela de la mili o una autobiografía novelada, esfuerzo que sin duda tiene que ver con disuadir al lector conocedor de la obra anterior de Muñoz Molina de encontrarse con una entrega más autoficcional. La forma externa, como señala Ricardo Senabre, podría llevar a confusión en un primer momento: A*rdor guerrero* no es, en rigor, una novela, aunque su forma externa coincida con la de un relato de primera persona. (Ricardo Senabre, 1995: 7). Pero el asunto, sin duda, es más complejo. Como señalan, entre otros, Barral, Castilla del Pino o Pozuelo Yvancos, la autobiografía no existe fuera de la ficción, esta es necesaria para construir toda autobiografía. El hombre piensa y cuenta su vida de forma narrativa, de ahí que las memorias y la autobiografía participen de este

[193] Javier Cercas comenta que el video que se grabó durante el golpe del 23F va perdiendo realidad con el paso del tiempo.

mismo carácter narrativo. Muñoz Molina se vale, de hecho, en este libro de recursos inmanentes a la novela, sostiene Justo Serna: las descripciones, el retrato de personajes, la intriga, la organización de la trama y un discurso que, aunque no vulnera la verdad ni los hechos de la historia real, acerca mucho el relato a los otros textos novelescos del autor. Así, María Burguete Pérez afirma, no obstante, que nos encontramos ante una novela autobiográfica y subraya en ella su componente moral, que la aproximaría al dietario:

> 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. (Burguete, 2009: 353).

Una autobiografía, una memoria, unas memorias siempre lo son bajo sospecha, también la historia desde planteamientos posmodernistas, recordemos, y la crónica, su hija menor, por demás. Al respecto José 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 airosos 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).

Y aunque se pretenda la sinceridad, sin autocomplacencia, el autor practica, lo cual es lógico, una selección de sus recuerdos, ya de por sí tamizados y alterados por la misma memoria, de algunos tramos de su experiencia personal, de aquellos con más interés para el lector o, y esto es crucial, que le permitan contar su interpretación de los hechos. Tanto la crónica como la memoria de las que nos hace partícipes Muñoz Molina son evidentemente subjetivas, no puede ser de otra forma. Cuando hablamos de memorias o de autobiografía,

usamos los conceptos de «mentira» o el de «ficción», nos dice Luis García Montero, amigo del escritor, sin pretender con ello negativizarlas, considerarlas falsas respecto al pasado, pero vivir no es lo mismo que recordar lo vivido ni que contarlo. Por otra parte, lo relatado, por muy verídico que sea, también debe resultar coherente dentro del texto, incluso verosímil. Antonio Muñoz Molina, sobre la necesaria elaboración de la experiencia personal, de lo real para convertirlos en ficción, aduce que el «afán de realidad» produce «un invariable efecto de inverosimilitud» (Muñoz Molina, 1998:26), y nos preguntamos cómo se elabora la experiencia real en una memoria o memorias para que mantenga su carácter de realidad. ¿Es suficiente el pacto autobiográfico al que se suscribe el autor?

Muñoz Molina comenta que al escribir no ficción se le plantean «problemas estéticos y morales muy distintos» (Cruz, 1995), por ejemplo, que los personajes son personas, de ahí que oculte su nombre en este libro. Según Antonio Lara, el autor resuelve estos problemas inherentes a la narración autobiográfica con notable lucidez, en especial dos de ellos: el primero, «la fidelidad/veracidad con respecto al tiempo rememorado, así como la valoración semántica del mismo» (Lara, 2009: 218), lo supera valiéndose de una estructura de gran trasparencia y nitidez, frente a la complejidad estructural de sus ficciones, además de que el primero y el último de los veintitrés capítulos, a imagen de *El Lazarillo de Tormes*, están destinados a establecer las coordenadas espacio-temporales que enmarcan el cuerpo central de la rememoración, el servicio militar. Los dos capítulos de enmarque corresponden al concepto de *alcance*[194], la distancia que media entre los hechos y el momento de la escritura (los trece años que transcurren entre finales de 1980, término de la mili, y principios de 1993, año en que Muñoz Molina vive unos meses en la universidad estadounidense de Virginia), y los otros veintiún capítulos restantes corresponden a la *amplitud*, es decir, al año y pico que dura la mili. Esta considerable distancia temporal influye sin duda, según Darío Villanueva, «en la fuerza ilocutiva de veredicción para con lo que se narra, que en principio será tanto más convincente cuando más se acerque al momento en que se elabora el discurso de la narración». (Lara, 2009: 220), mermando la capacidad de convicción de los hechos reales. Pero Muñoz Molina

[194] Utiliza términos de Gérard Genette.

supera este escollo al introducir el sueño, la pesadilla, en el primer capítulo del libro, pretexto que le sirve para comenzar la narración: «Hasta hace no mucho he soñado con frecuencia que tenía que volver al ejército. Por equivocación me habían licenciado antes de tiempo […] que hacía inevitable mi regreso al cuartel.» (Muñoz Molina, 2000: 9). La pesadilla que ha perseguido al autor durante todo este tiempo funciona, según Antonio Lara, como «una especie de trampolín que permite la evocación, incontrolada e incontrolable, de un pasado, pero dentro del respecto al principio de veracidad y de fidelidad para con ese mismo pasado.» (Lara, 2009: 220). La «fidelidad/veracidad con respecto a la cuestión de la identidad del yo.» (Lara, 2009: 218), otro de los problemas que plantean las narraciones autobiográficas, se resuelve (o pretende resolver) mediante las reproducciones fotográficas presentes en el libro, donde reconocemos al autor, y la cita de Montaigne, que precede a la lectura de este libro: en ambos casos se puede interpretar como un intento de orientar la intencionalidad del lector «mostrándole mediante esos soportes plásticos o culturales, que no es de tipo ficcional la relación existente entre el yo del narrador, el del personaje y el del autor.» (Lara, 2009: 232).

Lara, pese a su afirmación de que *Ardor guerrero* adopta la forma de «un relato testimonial autobiográfico» (Lara, 2009: 217), pues «se alimenta ante todo de un principio ético de veracidad y de fidelidad a la vida.” (Lara, 2009: 218), aduce que no se «ajusta cabalmente a los parámetros teóricos de la autobiografía como género.» (Lara, 2009: 220), sino más bien a otra modalidad autobiográfica: las «memorias», y por su rememoración de la mili, a un tipo de autobiografía llamada de «aprendizaje iniciático (Lara, 2009: 221). De la misma opinión es Ricardo Fernández: «*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).

Estas consideraciones de Lara y Fernández harían de *Ardor Guerrero* también un *bildungsroman*, «género presente desde antiguo en la Literatura, acaso por su fundamento antropológico en los rituales de iniciación» (Villanueva, 1995: 195), y el servicio militar se consideró por mucho tiempo parte del aprendizaje necesario para alcanzar la edad adulta,

un cierto ritual de iniciación por el que pasaban todos los varones, la única ocasión de muchos jóvenes para ver mundo, conocer otras gentes, incluso aprender a leer y escribir:

> La mili era la literatura, la épica, el cine y el turismo de los pobres, la ocasión que les daban de asomarse a la geografía del mundo, de añorar la vida diaria y aprender lecciones de lejanía y desarraigo, de vivir por primera vez libres de la gran sombra masculina y agobiante del padre […] En la mili aprendían a escribir cartas y a disparar armas de fuego, a distinguir graduaciones […] La mili era una ruda antropología pueblerina, un ritual de paso hacia una vida plena de varones adultos y a nadie se le ocurría quejarse de ella (Muñoz Molina, 2000: 32).

No hay, desde luego, ninguna mirada complaciente por parte de Muñoz Molina con respecto a su servicio militar: ya de pequeño intuía que «la mili no iba a ser una novela, sino una cosa tan triste y tan interminable como la vida de un interno en un colegio de curas, una experiencia de brutalidad» (Muñoz Molina, 2000: 33). De nuevo, la experiencia ignominiosa de temer a los fuertes, como en una regresión a la infancia, de tratar de congratularse con ellos y la todavía más envilecedora de ejercer similar violencia contra los más débiles que uno.

También Justo Serna señala que hay reclamos internos, citas, la de Montaigne[195] y Conrad, que sirven de instrucción de lectura, de instrucción genérica: la primera referencia abre el libro e indica que el autor habla de sí mismo, de cómo se ha hecho y al escribir indaga sobre su pretendida identidad, trata de averiguar qué partes son de uno y cuáles se reciben del exterior. Este libro es, por tanto, un libro de memorias donde al autor y el narrador coinciden. La segunda referencia que clausura el texto, la cita de Joseph Conrad, de la novela *La línea de sombra*, es también una clave de la lectura genérica a la que se debe proceder: el autor nos enfrenta a un relato de aprendizaje, de formación, donde se nos

[195] «Montaigne crea una de las formas expresivas de la modernidad, la del relato discontinuo, la de la aproximación provisional, la de la observación fragmentada […] además de fundar un género, sienta las bases que convierten la escritura en fuente de autoanálisis, de introspección a partir de estímulos externos, a partir de las sugerencias que el mundo exterior visto o recordado o leído le provoca. Escribir no es sólo describir, adoptar la perspectiva distanciada, objetiva, neutra de quien no se siente implicado o conmocionado por lo que ve.» (Serna, 2004: 279).

narra el acceso a la edad adulta, un viaje iniciático del que uno regresa distinto. El protagonista de *Ardor guerrero*, al igual que el héroe de *La línea de sombra*, comienza «un viaje iniciático hacia la madurez, un itinerario interior de autocontrol, un despliegue de templanza y de inteligencia, una asunción de la responsabilidad adulta.» (Serna, 2004: 280), pero ninguno de los dos encarará grandes aventuras, la lección que ambos aprenderán es a endurecerse y templar el espíritu en circunstancias como la inactividad, la suspensión, la inacción, tan o más enervantes, pero que no hacen peligrar nuestra vida, porque la mili no es la guerra. Así pues, para Justo Serna *Ardor guerrero* es tanto una memoria como un *bildungsroman*, aunque no señale la evidente hibridez del libro.

La faceta que tiene de memorias *Ardor guerrero* es subrayada por Muñoz Molina en una entrevista con María Burguete Pérez, el escritor añade que, además de relatar su experiencia personal, deseaba contar un tiempo convulso, las postrimerías de los años setenta y principios de los ochenta, a través de la experiencia de un hombre joven del sur, sometido a la disciplina militar y que se ve confrontado con zonas y aspectos no muy gratos tanto de sí mismo como del resto de los seres humanos, en particular, la del terrorismo.

En «La edad de las novelas» Muñoz Molina argumenta que las «yuxtaposiciones de lo privado y lo público constituyen con frecuencia los dos polos magnéticos no sólo de las vidas, sino también de las novelas.» (Muñoz Molina, 2001: 4), aludiendo al invierno de 1975, fechas en las que cae la dictadura y el país comienza su andadura hacia la libertad, pero también un momento de su vida en que se está decidiendo su futuro como escritor. Lara sostiene que *Ardor guerrero* es una especie de «memoria de toda una generación» o, como también se ha dicho, una «parábola de la España de la transición» (Lara, 2009: 222), por ser una profunda y lúcida reflexión sobre el tiempo, que va más allá de ese largo año de historia personal del autor. También Ignacio Soldevila refrenda el carácter autobiográfico y de crónica de *Ardor Guerrero*, aduciendo que en este libro Antonio Muñoz Molina «deja de lado su inclinación a narrar ficciones para enfrentarse con temas y problemas de la vida cotidiana» (Soldevila, 1994: 56), y nos recuerda que sus primeros pasos como escritor los dio de cronista en un periódico regional andaluz.

Soldevila considera que en este libro autobiográfico Antonio Muñoz Molina apenas deja volar a su imaginación figurativa, «como si ascéticamente hubiera renunciado al embellecimiento involuntario de la realidad memorada con el uso de sus grandes facultades como prosador» (Soldevila, 1994: 58), en un intento, al parecer, por distanciarse del esteticismo narcisista de tantos de sus coetáneos, «y se manifiesta decididamente como un intelectual responsable, y nada proclive a consumar un divorcio esquizofrénico –y por qué no decirlo, confortable– entre su arte y sus preocupaciones civiles.» (Soldevila, 1994: 58).

Es posible que sea así, pero no es solo eso: sería demasiado simple interpretar este libro exclusivamente desde la conciencia civil del escritor y su renuncia, en aras de esta, de todo embellecimiento. Además a Muñoz Molina se le ha echado en cara en muchas ocasiones precisamente su culturalismo, la literaturización de la realidad y su propia experiencia. Y si bien este libro culmina un proceso iniciado por el autor en *El jinete polaco* hacia la introducción de la autobiografía y de lo real en su obra, también ha teorizado ampliamente sobre cómo la experiencia se convierte en ficción y no tiene ningún reparo en incluir experiencia vitales, virtudes y defectos propios en personajes de ficción, que no obstante identificamos con el propio autor, en conjunción con otros totalmente inventados, cuya identifiación resultaría peregrina, que también comparten rasgos de su autobiografía. Por ejemplo, la ironía a la que somete a su propia persona, su falta de heroicidad, sus miedos, ya presentes en muchos de sus personajes, como también señala Cobo Navajas. Y por ello, en una primera lectura, sin mayores informaciones extratextuales, tan autobiográfico nos puede resultar el personaje Antonio Muñoz Molina, al que de hecho no llega a nombrar en *Ardor guerrero*, como el protagonista también innominado de *El viento de la Luna* o el Manuel de *El jinete polaco*, primera parte, o de *El dueño de secreto*, cuya identificación con el autor parece contradecir la aparición, aunque de pasada, del protagonista de *El jinete polaco*. De vuelta otra vez con los límites, siempre traspasados por Muñoz Molina, entre la ficción y la realidad, o la ambigüedad en que a ambas imbuye.

En *Ardor guerrero*, el autor-narrador-protagonista, mientras cumple sus obligaciones militares en un cuartel de San Sebastián en 1980, recuerda al descubrir

casualmente un informe secreto sobre su caso encima de la mesa del capitán de su compañía los hechos reales ocurridos en 1974, su detención en la Dirección General de Seguridad y para describir este incidente real utiliza casi las mismas palabras que empleara en ficciones como *El dueño del secreto* y *Beatus Ille*:

> el sobresalto de oír pasos y cerrojos viniendo por el corredor de un sótano de la Dirección General de Seguridad, el terror ante la posible irrupción nocturna de la policía en un piso que compartí con militantes comunistas en el siniestro invierno entre 1976 y 1977 […] alguien había recibido y enviado luego una información secreta que concernía a un estudiante detenido en marzo de 1974 en la Ciudad Universitaria y encerrado durante algo más de cuarenta y ocho horas en una celda de la DGS. Pero la militancia antifascista […] había durando aproximadamente unos veinte minutos, los que transcurrieron entre el comienzo de la primera manifestación ilegal en la que participaba en mi vida y el momento en que fui tundido a golpes y amontonado junto a otros estudiantes en el interior de un autocar gris que tenía las ventanillas cubiertas con celosía de alambre. […] Me interrogaron con mas desgana que sadismo policías con gafas oscuras y trajes marrón claro, me soltaron dos días más tarde tan sin preámbulo como me habían detenido, después de inocularme un pavor que duró mucho más que la dictadura, y que me inhabilitó para conspirar seriamente contra ella (Muñoz Molina, 2000: 185-186).

El relato de esta detención aparece por primera vez en *Beatus Ille*, en la primera novela de Muñoz Molina, donde, además de los hechos mencionados, repite otras circunstancias referidas en *El dueño del secreto*. Minaya, el protagonista de *Beatus Ille*, que esta vez sí resulta detenido en la manifestación, sale huyendo de Madrid y vuelve a su ciudad natal Mágina en busca de un lugar donde esconderse o perderse durante un tiempo:

> sólo pensaba, recién salido de los calabozos de la Puerta del Sol, en interrogatorios y sirenas de furgonetas policiales y en el cuerpo que había yacido como en el fondo de un pozo sobre el cemento o los adoquines de un patio de la Dirección General de Seguridad […] desde el día en que lo atraparon los guardias y lo hicieron subir a golpes y patadas de botas negras en un furgón con rejillas metálicas, desde que salió de los calabozos con el cinturón en el bolsillo y los cordones de los zapatos en la mano, porque se los habían quitado cuando lo llevaron a la celda y sólo se los devolvieron unos minutos antes de soltarlo, tal vez para prevenir lúgubremente que se ahorcara con ellos (Muñoz Molina, 2002: 19-20).

Ardor guerrero también iluminará, pese a no penetrar en sus señas familiares, otros aspectos vitales del autor que aporta en *El jinete polaco*, por ejemplo que vivió desde los ocho años en la casa de sus abuelos –pasa por alto la ubicación de esta en la plaza de San Lorenzo– o las circunstancias de la muerte de su abuela:

> Mi abuela materna, nos dice en *Ardor Guerrero*, llevaba dos días enterrada cuando yo supe que había muerto, y esas cuarenta y ocho horas de vida atareada y normal que pasé en una ciudad extranjera se me volvieron una afrenta que yo había cometido contra ella, contra su amor por mí y la persistencia de su ternura en la lejanía. (Muñoz Molina, 2000: 380).

En *El jinete polaco* ficcionaliza los hechos, Manuel se entera de la muerte de su abuela al volver de los Estados Unidos y es un pasaje importante de esta novela porque provoca la vuelta física del personaje a sus orígenes y la reconciliación con su pasado, tras años de huida y de renunciar a sus raíces:

> Me siento al lado del teléfono todavía no se ha detenido la cinta del contestador y ahora suena una voz española, muy familiar, con acento de Mágina, tardo unos segundos en reconocer la voz de mi madre [...] empieza a hablarme en un tono muy raro, como desde muy lejos, dice mi nombre, se interrumpe, respira, respira, en torno a mí todo queda suspendido […] conozco enseguida esta forma de miedo, la más antigua y la más pura, me dice, no sé cuando, cuántos días atrás, que mi abuela Leonor se puso muy mala ayer, que la llevaron al Clínico, que acaba de morir y la entierran esta tarde, me han buscado y no saben dónde estoy. (Muñoz Molina, 2001: 456).

También, según Molero de la Iglesia, se advierten parecidos, y por tanto aspectos autobiográficos, en el orden de la personalidad y en los términos en que son definidos los narradores-personajes de *El jinete polaco*, *El dueño del secreto* y *Ardor Guerrero.* El sujeto de "*El dueño del secreto*, descrito como apocado, inseguro y acomplejado, comparte estos atributos personales con el del *El jinete polaco*, y ambos pueden identificarse con el que se autoescribe en *Ardor guerrero*." (Molero de la Iglesia, 2000:251). La debilidad de carácter que exhibe Manuel en *El jinete polaco*, en parte, según lo ve él, heredado de los

miedos de su madre, determinará también a ese otro joven de dieciocho años descrito en *El dueño del secreto* en las especiales circunstancias universitarias de los últimos años del gobierno de Franco en Madrid. Molero comenta que a la identificación coadyuva el hecho de que en su

> libro autobiográfico sitúe al personaje en clave de antítesis desde el título, adoptando las agresivas palabras del himno de Infantería, *Ardor guerrero*, en busca del contraste más rotundo con el sujeto del relato, un individuo poco apto, física y psíquicamente […] el lector se encuentra con la evidencia de que el joven del libro de la mili es una réplica de ese personaje débil de espíritu que, en *El jinete polaco*, temblaba ante la fuerza que suponía a los demás. […]. Sin compartir demasiados datos históricos, los sujetos de ambos libros quedan relacionados psíquica y culturalmente (Molero de la Iglesia, 2000: 251).

Otro elemento identificador sería, en opinión de esta crítica, la alusión recurrente al acento local como marca o etiqueta social. El acento del Norte, exquisito en la perspectiva del adolescente de *El jinete polaco*, en contraposición con la «entonación cansina» y el modo de pronunciar «las jotas brutales» de la gente de su pueblo. Experiencia que también aparece en *El dueño del secreto*, con el protagonista intimidado por el habla sin eses de Madrid.

Muñoz Molina, en artículos escritos cuando redactaba *El jinete polaco*, hace ya atrevidas aproximaciones a su pasado, que iluminan aspectos de este y posteriores novelas, por ejemplo, en «Máquina del tiempo» y en «El reino de las voces», título este de la primera parte de la novela en la que relata la infancia de Manuel. «En este último […] se anuncia el sentimiento *de irrealidad de la infancia*, y todo el ambiente ampliamente descrito de aquel mundo clausurado que invade la autoficción de *El jinete polaco*.» (Molero de la Iglesia, 2000:252). En otro de sus artículos, «Un verano en la luna», nombra calles y edificios, especialmente la emblemática plaza del General Orduña. En sus escritores posteriores para la edición andaluza de *El País*, recogidos bajo el título de *La huerta del Edén* (1996), continúan las referencias locales y personales al propio escritor, el Sur, Andalucía, Jaén, Úbeda-Mágina, recurrencias intertextuales que garantizan el reflejo del autor en los personajes y el texto. Ya nos avisa Elvira Lindo de que podemos seguir los

cambios del escritor o su crecimiento personal a través de sus artículos. Y es a partir de *El jinete polaco* donde desvela claramente experiencias vitales y circunstancias familiares y biográficas que ha insinuado meramente en *Beatus Ille* y, más explícitamente después en *El dueño del secreto*.

El autor es consciente de la ambigüedad que suscita con estas incursiones en su propia vida, una veces desde la ficción y otras desde la memoria retrospectiva, porque no existe un lector tan especializado ni tan comprometido, cuya participación en la obra le permita sortear con éxito las pistas falsas o verdaderas que el autor ha ido sembrando, ni que entre hasta ese extremo en el juego que se le propone en una obra determinada, con la excepción de ciertos críticos, profesores de literatura o ciertos apasionados en la obra de un autor en particular, y Antonio Muñoz Molina lo sabe. Por otra parte, el título de este libro, habitualmente un primer indicio genérico, tampoco nos da señas indudables de que se trata de autoescritura. Y como ya he comentado el personaje-narrador-autor ni directa ni indirecta ni metonímicamente alude al escritor Antonio Muñoz Molina.

Es relevante señalar que, como dice el autor aludiendo a una conversación con J. M. Coeetze: «si tú en un relato supuestamente real introduces una nota de ficción, esa nota lo convierte todo en ficción. Así es.» (Sánchez Romero, 2010), versus los postulados de la novela realista decimonónica que incluía hechos verídicos, datos y personajes reales en un intento por otorgar mayor verosimilitud al relato. En este caso, nos encontramos, no obstante, con que el incidente es vivido en *Beatus Ille* (1986) por el personaje Minaya en el seno de la ficción, aunque reproduce previsiblemente con ciertas licencias los hechos verídicos, y que después ficcionaliza la experiencia en *El dueño del secreto* (1994), introduciendo variantes en el relato (ignoramos de momento que se trata de una experiencia del propio Muñoz Molina), solo en *Ardor guerrero* (1995), su memoria sobre el servicio militar escrita con posterioridad, se nos relata, parece ser, la realidad de los hechos (también en algunos artículos), y si bien esta memoria viene a iluminar el carácter autobiográfico en sus novelas precedentes, también lo imbuyen de cierta irrealidad, pues nos preguntamos en una primera lectura, e incluso en una segunda, qué ocurrió en verdad, y solo la investigación de su obra y sus artículos, de su biografía, nos permite deslindar lo

ficticio de lo real: así, al introducir la aventura real en textos de ficción, pone en entredicho incluso el relato real de la misma que aparece en *Ardor Guerrero*, fuera o no la intención del autor, como si en una especie de metáfora del pastor mentiroso se tratara. La clave real se trasmuta en ficción o, sin llegar a tanto, nos hace dudar, siquiera, del estatuto de la realidad. Tampoco ayuda a confirmar su carácter de memoria el hecho de que este libro se publicara por primera vez en una editorial que nos remite a textos de carácter literario como es Alfaguara, habitualmente dedicada a la narrativa y la ausencia de su nombre aun cuando relata en primera persona.

Como nota Anna Caballé, la autobiografía ha sufrido cambios importantes debido a las aportaciones de los autógrafos en los años noventa y reivindica para sí el mismo prestigio y «dignidad que la ficción» (Caballé, 2004: 153). *Ardor guerrero* cumple con las exigencias de lo autobiográfico pero, además, se acerca a la literatura, quizá tanto porque Muñoz Molina ya estaba situado en un territorio intermedio, como porque de ese modo se aprovechaba del mayor prestigio (o aceptación) de lo literario. Lo autobiográfico, en aquel momento y también ahora, se valora como un género menor muy por debajo de la ficción. Juan Ángel Juristo señalaba con malicia en su reseña al libro: «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.»(Juristo, 1995).

Antonio Muñoz Molina presenta *Ardor guerrero* como «memoria», pero ya dado a incluir aspectos personales también nos avisa en «Ternura química» (en *Las apariencias*) que:

> quien mira, quien recuerda, quien desea, es otro, quien dice «yo» es una especie de impostor, porque su reino, el de la reflexión y las decisiones, el del recuerdo voluntario, sólo se extiende sobre la superficie delgada y frágil del cerebro y nunca sabes ni se atreve a descender a sus profundidades oceánicas ni a su grutas más hondas. Quien dice yo y quiere alza su conciencia como una torre de orgullo sólo sabe deslizar la mirada y el tacto sobre las apariencias, sobre la superficie de la piel y los engaños de los ojos, en un territorio tan hecho de espejismos como las ciudades que ven los viajeros perdidos en el horizonte del desierto. «Yo es otro», dice Rimbaud, no la cara o la calavera que hay detrás de la máscara… sino el laberinto selvático de las células cerebrales, la alquimia indescifrable de la materia que nos constituye, la

> multitud afanosa de identidades que se confunden dentro de nosotros y que para simplificar o para no morirnos de temeridad y de miedo resumimos en un solo nombre, en la cuidadosa falsificación de una sola biografía. (Muñoz Molina, 1995: 135-136).

Como dice Caballero Bonald ningún recuerdo es fijo, inamovible, sigue un proceso de eleboración narrativa, en una novela y también en una autobiografía, eso no implica la total desconexión entre este y la realidad, sino más bien su correspondencia inexacta. Desde el momento de los avatares rememorados por Muñoz Molina hasta la publicación de *Ardor guerrero* han transcurrido quince años, indica Justo Serna, son por tanto «lejanos, evanescenes, y la memoria los desdibuja o los recrea añadiendo valores, circunstancias y significados entonces ignorados […] quien recuerda no es, por supuesto, el recluta que llega al servicio […] sino que es un escritor que hace memoria» (Serna, 2004: 266).

Junto a la memoria de lo personal están las memorias de lo colectivo. Muñoz Molina lleva a cabo un relato, como testigo subjetivo, de esos primeros años de la transición donde, pese a que España ya era una democracia, el franquismo proyectaba una sombra funesta sobre la recién alcanzada libertad.

> Pero en enero y febrero de 1980, en el aniversario inverso de la charlotada aterradora que el teniente coronel Tejero iba a representar un año más tarde, tricornio en mano y en los burladeros del Congreso […], las décadas anteriores duraban tan contumazmente como duraba el invierno, y un futuro de plena libertad civil nos parecía a todos tan remoto como la fecha de nuestro licenciamiento: los ochenta sólo comenzaron 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. (Muñoz Molina, 2000: 229).

Una crónica también de lo que ha visto en el País Vasco: por una parte, las: constantes trifulcas entre quienes apoyaban a ETA, la Policía nacional y los miembros del Batallón Vasco-Español, una organización fascista de la que formaban parte algunos de los cargos medios del ejército, como trasfondo los atentados de esta organización terrorista, la quema de banderas españolas, las ikurriñas con fotografías de etarras muertos y crespones negros, y la vívida impresión del autor-protagonista-narrador de que «entre unos y otros

nos iban a arrastrar a todos a un desastre de banderazos y trágalas, de banderazos de ikurriña y banderazos de bandera roja y gualda, de abertzalismo y españolismo» (Muñoz Molina, 2002: 296). Por otro lado, el apoyo que la buena sociedad del País Vasco brinda a ETA, esos «goras a ETA proferidos por amables matrimonios de San Sebastián que caminaban en las manifestaciones, detrás del pelotón de los bárbaros, tan untuosamente como si salieran de misa.» (Muñoz Molina, 2002: 296) y la indiferencia de dicha sociedad ante el horror que se vive allí: los atentados, la violencia callejera, la intimidación contra cualquiera que eleva su voz contra los terroristas.

A otro nivel, en esta crónica histórica, de la sociedad, observa que la verdadera brecha entre el norte y el sur son las diferencias sociales existentes entre los burgueses vascos y los inmigrantes pobres del sur, esas muchachas chabacanas que hacen pajas a los soldados o la policía nacional, «con su aire de chulería como de gitanos o andaluces de zarzuela, en parte porque casi todos ellos eran andaluces y extremeños, con duras facciones cobrizas de campesinos» (Muñoz Molina, 2000: 294), esa horda de amenazantes pobretones llegados del sur.

Nos habla, así mismo, del nacimiento de los nacionalismos, más allá del catalán, gallego y vasco, de las identidades de otras regiones:

> Había conciliábulos de vascos, de catalanes, de gallegos, de canarios, pero no de andaluces, porque los andaluces en ese tiempo aún no habían sido plenamente informados por el gobierno andaluz de que lo eran y se agrupaban por provincias, o no se agrupaban en absoluto (Muñoz Molina, 2000: 212),

de un "balcanismo" ya incipiente y de la acérrima oposición a todo lo español: «Españoles eran, aparte de nuestros mandos y del Chusqui, aquellos que no podían ser otra cosa […] sólo había unos cuantos, gente rara y esquiva, de Murcia, por ejemplo, de Guadalajara, de Madrid» (Muñoz Molina, 2000: 217).

En esta coyuntura, la izquierda se ha quedado sin banderas, y abraza las de estos nacionalismos, todavía en mantillas. La década de los ochenta comienza con retraso, comenzará uno o dos años más tarde, cuando los socialistas ganen las elecciones por

primera vez, los profesores de instituto y de universidad se rasuren la barba y comiencen a fumar Marlboro, en vez de Ducados, cuando Ronald Reagan se convierta en presidente de los Estados Unidos, cuando los militares españoles decidan que no intervendrán en las decisiones del poder civil, y algunos concejales socialistas y de izquierdas se forren con las recalificaciones de terrenos y las contratas para el suministro de cubos de basura, comiencen a vestir camisas de seda, se dirijan a restaurantes de lujo en coches oficiales y saquen sus tarjetas Visa Oro. La crítica a las desviaciones de la izquierda es más que furibunda porque el autor-personaje-narrador, afín a esa ideología pese a no militar en el Partido, siente como propia la traición.

Y, por supuesto, también hace una crónica sucinta del estado cultural de España: Pedro Almodóvar todavía no era Pedro Almodóvar sino un auxiliar administrativo de Telefónica y no había estrenado ninguna película,

> Juan Goytisolo era el héroe y mártir absoluto de toda disidencia gramatical, literaria y política, nadie había visto un cuadro de Miquel Barceló […] muy pocos intelectuales de izquierda, salvo Manuel Vázquez Montalbán, exhibían conocimientos gastronómicos. (Muñoz Molina, 2000: 226).

Estaban vivos Luis Buñuel, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Graham Greene y John Lennon, y John le Carré acababa de publicar la culminación de George Smiley. Ni Gabriel García Márquez ni Camilo José Cela habían ganado del premio Nobel de Literatura, y Jorge Luis Borges viajaba por el mundo con María Kodama sin saber que se casaría con ella y que moriría en Ginebra en 1986. Francisco Umbral publicaba una columna que los jóvenes aficionados a la literatura recibíamos como alimento diario. En *El Alcázar* Alfonso Paso escribía diariamente artículos golpistas y *El Imparcial* reclamaba un golpe de estado en la primera página, Juan Carlos Onetti ya había publicado *Dejemos hablar al viento* y pocos sabían que vivía exiliado en España, como miles de argentinos, chilenos y uruguayos.

La preocupación por el tiempo, tan característica del autor, también se plasma en estas memoria(s). Frente a la lentitud de finales de los setenta, como de trenes correo, de matrimonios para siempre,

> En los ochenta el tiempo iba a adquirir una rapidez y una fugacidad de moda indumentaria, de éxito de canción pop, de fulminante especulación financiera, de juventud recobrada y perdida en un adulterio cuarentón. La unidad de tiempo iba a ser el parpadeo de un videoclip, el relámpago de la sonrisa de un estafador, la pulsación de una computadora transmitiendo en el instante justo una orden de compra o de venta de acciones truncadas. (Muñoz Molina, 2000: 229).

Estas disquisiciones de tipo político, social, cultural y moral aparecidas en *Ardor guerrero*, propias también del ensayo (por detrás está Montaigne, no lo olvidemos), y que conforman la crónica del comienzo de una década y casi de una nueva era en España, abundan en los artículos de prensa de Muñoz Molina, y vuelve sobre ellas en su ensayo *Todo lo que era sólido* que, en cierto sentido, se nos presenta ahora como la contracubierta de *Ardor guerrero*. En *Todo lo que era* sólido Muñoz Molina aborda, de nuevo, lo ocurrido durante esos años cual prehistoria de la crisis social, cultural, especialmente económica, en la que nos debatimos a principios del siglo XXI. Despreciamos los logros de entonces porque los damos por hecho: la democracia:

> Bajo el colorido de fiesta pop de los primeros ochenta hay un escándalo ahora olvidado de charcos de sangre. La democracia estaba siendo inventada mientras los terroristas mataban un día sí y otro no con el fin exclusivo de exasperar al ejército provocar una dictadura militar. (Muñoz Molina, 2013: 39),

el bienestar económico: somos bastante menos pobres que nuestros padres, que nuestros abuelos, nadie se ve abocado al ejército, ya profesionalizado, por el hambre, como lo fuera Peláez, siendo niño. Y lo que debiera haberse convertido en convivencia armónica entre las distintas nacionalidades con el establecimiento de la democracia se trocó en nacionalismos obtusos, para los que «ser español y ser fascista era tan congénito como ser catalán y estar limpio de complicidad con la dictadura.» (Muñoz Molina, 2013: 78), olvidados de que muchos de esos llamados españoles reivindicaron como propios los estatutos de Cataluña y del País Vasco y asistieron a manifestaciones por la ejecución de Puig Antich en toda España, incluido el autor, cuyas circunstancias relata en *Beatus Ille*, *El dueño del secreto* y

en *Ardor guerrero*, la prensa, pese al miedo al cierre, publicó críticas veladas y explícitas contra la ejecución. En los ochenta, la izquierda, una vez abandonada su defensa omnímodo a la ideología marxista y a los regímenes comunistas, se identificó con estos mismos nacionalismos imitando cada uno de sus desvaríos y esforzándose por ir incluso más lejos.

Tanto *Ardor* guerrero como *Todo lo que era sólido* pretenden hacer un recuento crítico de la realidad desde la no ficción, de ahí que las disquisiciones ensayísticas posean condición reflexiva, frente a la condición ficcional propia de las novelas.

Pero los asuntos de unos y de otras son, en ocasiones, coincidentes. El personaje Luque, de izquierdas, va evolucionando a su paso por las distintas ficciones del autor como lo han hecho muchos representantes de la izquierda española: Del Luque que entrega las fotocopias de los romances de Solana a Minaya, y «unos años antes se encontró con el capitán Darman en Florencia» al que tres o cuatro años después seduce a Nadia y da clases de praxis a Manuel (Fajardo, 1999: 259), y cuya militancia aparentemente insignificante (si bien recordemos que en su intransigencia ha matado a un hombre en *Beltenebros*), lo orla de un prestigio falso a los ojos de Nadia. Su última aparición cronológica lo define en términos que Muñoz Molina utiliza para muchos de los antiguos militantes de izquierda en sus artículos, en *Todo lo que era sólido*:

> a finales de 1990, cuando Manuel visita a su amigo Félix, ven durante unos instantes al Praxis que aparece en la televisión convertido en alto cargo socialista y defendiendo la postura «occidental» en la guerra del Golfo. Justo esa trayectoria es la razón de mi desprecio. Siendo de izquierdas, estando convencido de que ahora es más necesario que nunca reflexionar sobre lo que significa la izquierda y lo que puede hacer en estos tiempos, me parece que personajes como el Praxis encarnan lo peor de nuestra tradición […]: no me olvido del desprecio con que esos individuos trataban en la universidad a los no iniciados, y la poca afición que mostraron por enterarse de lo que de verdad había estado ocurriendo en el «socialismo real» al menos desde los tiempos de Stalin. (Fajardo, 1999: 259).

Este mismo personaje podría ser el exmarido de Susana Grey, en *Plenilunio*, cuya militancia de izquierdas le hace volver a la provincia por un tiempo, para trabajar dice

demagógicamente desde la base. Nos recuerda a la Juana Rosa de *Nada del otro mundo*, personaje sonámbulo, zombi en sus creencias, tan adoctrinada e ideológicamente inflexible como si estuviera abducida por los extraterrestres y que produce un efecto similar en todos aquellos con los que entra en contacto. Pepe Rifón, su mejor amigo de la mili, se salva, por su inteligencia y sarcasmo,

> de convertirse en un fanático, en uno de aquellos dañinos trotskistas y maoístas que a lo largo de los setenta habían exacerbado en la izquierda una tendencia universal al sectarismo y a la excomunión, y que en la década siguiente no tuvieron el menor escrúpulo en constituirse en intelectuales o ideólogos del PSOE. (Muñoz Molina, 2000: 241).

Esta izquierda, militante y ciega a la brutalidad, las deportaciones, al ajuste de cuentas del estalinismo, surge de nuevo en *Sefarad*, desde la ficción y desde la narración de hechos reales como una forma de fascismo, al igual que la Alemania nazi.

También el terrorismo, presente en *Ardor guerrero*, se ficcionaliza en *Plenilunio*, y la mujer del brigada Peláez podría ser, con el transcurso de los años, la del inspector, esa mujer sencilla del sur, enclaustrada en un apartamento mediocre de las afueras durante su estancia en el País Vasco, que enferma de terror tras vivir y sufrir el acoso y las amenazas anónimas de la ETA. El miedo del inspector, incluso su bravuconería, embebida en alcohol, no es muy diferente al mostrado por los militares que viven en el cuartel de San Sebastián como en el interior de las líneas enemigas, que revisan los coches por ver si les han puesto una bomba, cambian sus recorridos y, a veces, reciben un tiro en la nuca en mitad de la calle, ante la indiferencia de las parejas de paseantes domingueros que no interrumpen su paseo por el bulevar.

Ardor guerrero, en suma, supone otra novedad en los híbridos narrativos de Muñoz Molina. En este caso es debida a su adscripción a lo real, la «memoria» y las «memorias». Y sin embargo, la querencia del autor por convertir su yo real en la materia de su escritura ficcional, desestabiliza la condición del relato llevándolo a un terreno ambiguo. Como en híbridos anteriores, los componentes del texto provienen de la autobiografía / autoficción, del relato histórico / crónica /memorias y del relato de formación del joven o

bildungsroman. Como novedad, decrece en *Ardor guerrero* la emotividad alta que caracterizaba a los textos anteriores y el estilo se hace menos manierista, algo más sobrio, abriendo el camino para la depuración que intentará en alguno de sus últimos libros, como *Todo lo que era sólido*.

7.8. *PLENILUNIO* (1997): HÍBRIDO DE NOVELA POLICIACA Y NOVELA DE AMOR

Un inspector de policía innominado es traslado a una ciudad de provincias tras permanecer bastantes años destinado en el País Vasco. Recién llegado a esta ciudad donde transcurrió parte de su infancia –hijo de rojo internado en un centro religioso para su reeducación– se enfrenta a la violación y asesinato brutal de una niña de 11 años y al crimen inconcluso de otra. También tendrá que encararse consigo mismo: por una parte, su mujer, a la que ha dejado de querer, emocionalmente marcada por la estancia en el País Vasco, apática física y mentalmente, ingresa en un sanatorio, y, por otra, aparece en su vida Susana Grey, la maestra de la niña asesinada. La historia de amor entre Susana y el inspector, junto a las pesquisas de este, recorren toda la novela, asomándonos al pasado de los personajes, al interior del asesino y a la acechanza del terrorista que atenta finalmente contra el inspector.

Plenilunio supone, dice Antonio Muñoz Molina en su página web, un «regreso a la novela-novela, después de una ausencia larga, y a una Mágina a la que me gustó mucho volver pero cuyo nombre no se dice». De trasfondo, las lecturas de Simenon y a Saul Bellow, y *Luz de Agosto*, de Faulkner, y el deseo expreso del escritor de no desmerecer de sus mejores influencias.

Una novela-novela en la que, de nuevo, mezcla subgéneros que le son habituales, que ha usado con profusión: la novela policiaca, la de amor, la crónica y, además, el relato de un atentado. Pero por primera vez al híbrido se le ven las costuras. En cuanto a la

relación entre los componentes, la historia de amor, inserta en el marco de la policiaca, amenaza con desplazar a esta última: de hecho, el relato muestra sus costuras y termina siendo más de amor que policiaco. El componente policiaco de la búsqueda del asesino es el armazón sobre el que se introduce la novela de amor y ambas se desarrollan entrelazdas a lo largo del texto. A estos componentes se añade el temor del inspector (y la angustia de su mujer) a sufrir un atentado impregna toda la novela, cargándola de tensión.

En cuanto a la adscripción genérica de *Plenilunio*, parte de la crítica se decanta, en principio, por una trama policiaca sin más, y en consecuencia se abunda en apreciaciones peyorativas porque, al no ser una novela de corte policial o no del todo, un mutante más bien, aborta las expectativas que obviamente crea ese tipo de novela y la posible lectura que propiciaría la óptica de lo policiaco. En general, los críticos se decantan por un arranque de novela policiaca (Muro, 1997; Jordi García; 1997; Alonso, 2003; Andrés-Suarez, 2009; Burguete Pérez, 2009) o argumento de corte criminal (Sanz Villanueva, 2009) que, no obstante, deriva hacia otros tipos de novela. En realidad, defienden la convivencia en *Plenilunio* de distintas novelas: la novela policiaca o de investigación, la novela de amor y un episodio sobre el terrorismo. Según Sanz Villanueva y Jordi García, esta conjunción es el mayor desacierto del libro. Otros estudios sostienen la posibilidad de que nos hallemos, además, ante una crónica de actualidad (Sanz Villanueva), crónica de reflexión sobe la historia y recuperación de la memoria histórica (Schlickers), reportaje o *factión* (Burguete Pérez) y «novela tesis» (Begines Hormigo, Burguete Pérez).

En distintas entrevistas Muñoz Molina niega que *Plenilunio* pueda ser encasillada dentro del género negro, como le dice Luis García Montero (2002) que ha sucedido, favoreciendo supuestamente sus ventas y también rechaza que se trate de un *thriller*. Respecto a la "segunda novela", la de amor, Iturbe le hace una pregunta muy pertinente, dada la índole sentimental del mundo narrativo del autor: «¿No se oculta usted en la compleja trama policiaca para no tener que confesar que de lo que quiere hablar es de sentimientos?» (Iturbe, 1977: 38), a lo que, contesta Muñoz Molina:

> a mí me importaba muchísimo contar los sentimientos de la gente. Los sentimientos de amor, de desarraigo, el sentimiento horrendo de la falta de amor. Si se fija, desde la

> primera página, esa fue una de las primeras ideas: estar acostado en la cama con su mujer y estar ambos callándose… eso es lo peor. Lo más importante en el libro es esa malla de sentimientos y luego el daño, la crueldad, que rompe ahí en medio de una manera atroz, igual que rompe en la vida. (Iturbe, 1977: 38).

Este peso de lo sentimental en la novela desencadenó los comentarios más feroces de parte de la crítica y de muchos lectores que los consideró como excursos que desvíaban del relato que se proponía al comienzo que, además, tenía graves deficienciaa atentatorias contra el género: «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»…

Esos dos componentes ya venían siendo básicos en los anteriores relatos ficcionales del autor (más en los no paródicos). Santos Alonso considera que *Plenilunio* es una especie de compendio de su obra anterior: por un lado se

> parte de un arranque detectivesco –un inspector de policía inicia la búsqueda del asesino de una niña–, por otro la novela se inmiscuye en la recreación de una historia cuya narración configura los caracteres de los personajes, su territorio íntimo, como había hecho en sus mejores novelas. (Alonso, 2003: 215).

Pero también considera que, en este caso, la hibridación da un resultado insatisfactorio: «ni la urdimbre de la trama policial convence con sus constantes digresiones, ni la indagación psicológica de sus actores satisface con las explicaciones reiteradas de su carácter.» (Alonso, 2003: 215). No cabe duda de que en este caso lo policíaco se ha puesto al servicio de lo sentimental y de sus aspectos –el amor, las relaciones humanas, el pasado y psicología de los personajes, sus obsesiones y miedos–, debilitándose en extremo.

La crónica (o sus muestras cercanas), otro de los componentes habituales de los híbridos de Muñoz Molina también está presente en *Plenilunio.*El escritor jiennense –

considera Sanz Villanueva (2009)– explora algunos terrores del día «con ánimo de crónica de la actualidad», refiriéndose a las violaciones. Habría que sumarle, obviamente, lo relativo al terrorismo, terrores álgidos que sustancian los miedos de la sociedad. De hecho, parte de la novela (el asesinato de la niña), podríamos decir, se adentra en los territorios del género de terror. Pero Sanz Villanueva también lamenta la inhábil conjunción de los componentes del híbrido:

> testimonios y fábulas se desvían demasiado de un eje central, respecto del cual resultan innecesarios o inconvenientes, al punto de que, en realidad, *Plenilunio* no es una sino varias novelas fusionadas. Hay un relato intenso, concentrado (la historia del violador, de la obsesión del policía y de la angustia de los familiares) que da para una densa *nouvelle*, la cual tendría que prescindir, a mi parecer, de los materiales restantes. Con estos materiales sale otra narración, más amplia y caudalosa, emparentada con la principal, pero distinta, cuyo asunto gira en torno a la soledad, desconcierto y frustración que prevalecen en las gentes sensibles de este fin de siglo. (Sanz Villanueva, 2009: 37).

Estas apreciaciones nos introducen de lleno en el centro de la condición del híbrido y de la difícil solución de sus componentes. Ya en su momento, tras la publicación de *Beatus Ille*, le comentaron a Muñoz Molina que sobraba la historia de amor, a lo que respondió que eran dos, y «si esas historias se quitaban de la novela, ¿qué quedaría de ella? Es como si dicen que una iglesia gótica que no está mal, pero le sobran los arbotantes.» (Fajardo, 1999: 266-267). De eliminar en *Plenilunio* la novela de amor quedaría, de hecho, una novela policiaca sin más, pero Muñoz Molina –ya lo decíamos más arriba– no es un escritor de género y no siente atractivo por escribir historias policiales "puras". Los subgéneros entran en el híbrido dispuestos a mutar lo necesario para servir a la intención del autor de responder a la complejidad de su experiencia personal y la del mundo. La trama policial de Muñoz Molina no pivota sobre el ¿quién lo hizo?, sino sobre ¿por qué lo hizo? De eliminar la novela de amor, el inspector se convertiría en un personaje plano y unidimensional, obsesionado por su trabajo, una especie de héroe, tan poco contemporáneo, sin sus dudas y flaquezas, sin la humanidad, y las necesidades, que en esta novela lo caracterizan. No podría dar la réplica –como la da– al asesino, con su interior

turbulento (algo que, lejos de ser un defecto de la novela, es un gran acierto, muy en consonancia con los relatos de psicópatas de los últimos tiempos).

Pero esto es hacer investigación-ficción ya que no puede retirarse la novela de amor, porque está concebida como componente fundamental del híbrido, porque el contenido sentimental es básico para el autor y porque aporta complejidad al texto conjunto.

La novela de amor entre Susana Grey y el inspector, y su anterior sentimiento desgarrado de falta de amor y desarraigo, se justifica en sí misma y permite la retrospección al pasado de ambos, la incursión en sus vidas y de aquellos con quienes mantienen conexiones vitales: el exmarido de Susana Grey, el padre Orduña, la mujer del inspector. Miguel Ángel Muro (1997) comenta la existencia de dos ejes en el relato (la captura del asesino, la inminencia del atentado terrorista) que, junto a los matices de los sentimientos en las relaciones de los personajes, son capaces de mantener la tensión. Tras señalar la importancia que adquieren los sentimientos –la desilusión, la ilusión momentánea, la rabia, la ternura, el espanto–, destaca por su atractivo la «historia de amor entre el inspector y la maestra», también «lo son las de desamor, soledad y cansancio vital.» (Muro, 1997).

En la conjunción entre los dos componentes básicos de este híbrido, Muñoz Molina repite procedimientos anteriores. En su momento llamó ortopedia al uso en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de subgéneros fuertemente codificados al servicio de fines que no están en ellos mismos. Pero el problema estaría, como nota parte de la crítica, en que se vea demasiado la condición ortopédica de lo policial y que sea además débil. Contraviene las convenciones de este subgénero desde el momento en que la investigación se asienta en una falacia, en el concepto ya trasnochado de que «los ojos son el espejo del alma», propio de una época donde la identidad se concebía estable, única y marmórea, además los lectores conocemos casi desde el principio quién es el asesino y las circunstancias de la muerte de la niña y contemplamos, sabiendo más que el propio inspector, la búsqueda incesante y obsesiva de este que, no obstante, no es una investigación al uso, sino deambulaciones más bien desnortadas y ensimismadas.

Pero como nota Vibeke Grubbe, *El premio* (1996) de Manuel Vázquez Montalbán cuenta con una estructura[196] similar y parece que asistimos a un nuevo paradigma dentro de la novela policiaca. Todorov, en su trabajo sobre la novela policiaca, señaló que se pueden distinguir dos dimensiones argumentales: la historia del crimen, y la historia de la investigación (Todorov 1966: 159). El primer ingrediente es constitutivo imprescindible del género, mientras que el segundo puede faltar: este tipo de novela ha seguido, no obstante, el camino contrario, dándole cada vez más relieve a la historia de la investigación y, entre otros, a la figura del inspector, a su vida personal y al entorno que le rodea.

En *Plenilunio* vemos el montaje entrelazado de las dos novelas presentes en este libro: la investigación, más o menos desleída, y la novela de amor entre el inspector y Susana Grey; a medida que el policía cerca al asesino vamos conociendo el pasado de los personajes y avanza la relación entre ellos. La otra línea que conforma la novela, el relato sobre el atentado terrorista contra el inspector, carece de peso en comparación, pero sirve para justificar el final, también las obsesiones del inspector, su presente y el de su mujer son, de hecho, efecto de los largos años de vivir acosados en el País Vasco: el terror les ha pasado factura, acabando con su matrimonio, también ha roto a su mujer, ahora encerrada en un psiquiátrico, al inspector menos visiblemente, si bien la desconfianza y el miedo prolongados, la muerte injustificada de los compañeros, han minado su capacidad de vivir, la mera aspiración a tener derecho a la felicidad. La investigación, esa novela policiaca con la que se inaugura *Plenilunio*, tiene como función servir de eje al resto de las novelas involucradas. El motivo, de hecho erróneo, que conduce las pesquisas llega de mano del padre Orduña, al que este conoce desde niño. Recién muerta Fátima le dijo «busca sus ojos», y el inspector, desde la primera línea del libro: «De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada» (Muñoz Molina, 1999: 7), y «ahí estaban, enrojecidos, huidizos, serviles, fijos en el suelo o en el borde de la mesa, en las marcas rojas de las esposas. Podría haberlos visto mil veces y no habría sospechado de ellos. Cualquier mirada puede

[196] En *El Premio*, «Manuel Vázquez Montalbán se había valido de una estructura bastante parecida. Pues la investigación por un lado y la resolución del asesinato por otro casi parecían pertenecer a dos historias distintas, y al mismo tiempo Carvalho no ponía gran atención en su cometido, porque andaba reviviendo una vieja relación amorosa.» (Grubbe, 1998).

ser la de un inocente o la de un culpable», concluye el inspector, «acordándose de las miradas serenas y francas que había en cada una de las fotos del cartel de los terroristas más buscados. Definitivamente, la cara no era el espejo del alma.» (Muñoz Molina, 1999: 279).

Los capítulos (1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 17, 20, 22, 24,25, 27, y 28) aluden a la investigación, más centrada, no obstante, en el punto de vista del asesino, en estilo directo libre, y de las víctimas, que en las pesquisas del inspector, del forense y de los testigos. La relación amorosa, con tanta presencia que ha llevado a muchos críticos a hablar de dos novelas independientes, corre en paralelo al deambular del inspector, con un peso similar en el conjunto de la novela y por ampliación abarca el pasado de los personajes o la historia de quienes están vinculados con estos (el padre Orduña, la maestra Susana, las familia de la primera víctima). Se le adjudican los capítulos 2, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 19,21, 23, y 26. En comparación la tercera de estas líneas, en verdadero desequilibrio respecto a las anteriores, el relato del atentado, aparece de forma explícita en el capítulo 14 y en el 31 cuando el terrorista dispara contra el inspector, al final de la novela. En el primer capítulo se nos presenta como una posibilidad real, pero es una sombra funesta omnipresente a lo largo de toda la novela, aunque no se la nombre, ni a ella se refieran. Esa misma sombra, antes que los gritos de Susana, o el ruido casi inexistente de las pisadas del terroristas, que avisa al inspector le ha estado acechando desde siempre, en el País Vasco estaba sobre aviso, pero la amenaza sigue ahí, es suficiente con que baje la guardia, algo que ha hecho, por la lejanía, por la aparente tranquilidad, en esta nueva ciudad donde ha sido destinado. El atentado, línea argumental que no se llega a conformar en novela, ocupa cuantitativamente menor espacio, pero desde el aspecto cualitativo, recordemos, ni el inspector ni el lector apartan esta posibilidad de su mente, de ahí su trascendencia: funciona subliminalmente a lo largo de toda la novela: el inspector controla que no haya un explosivo adherido en los bajos del coche, se coloca de cara a la puerta en el restaurante donde come para controlar quién entra, esquiva el rostro a las cámaras de televisión ante el miedo a ser reconocido, su mujer en un sanatorio y, sobre todo, el miedo en sí interiorizado por el policía, son recordatorio continuos de la posibilidad de sufrir un ataque. Burguete

Pérez también señala la existencia de tres hilos de trama (recordemos que se ha referido a *Plenilunio* como un híbrido): dos de ellos interrelacionados entre sí: la investigación y la existencial, el tercero sería el atentado, y aduce que es independiente de los otros dos.

Otro de los componentes de Plenilunio nos lleva de nuevo a la captación de la realidad histórica y social y con ello a los territorios mixtos en los que tan a gusto se mueve Muñoz Molina. Burguete Pérez considera que estamos ante una novela reportaje, porque se basa en hechos reales, y al igual que el reportaje pretende

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 403).

Esta investigadora justifica su argumentación en la tendencia actual a mezclar en una novela hechos reales y ficción –a la que en otro de los apartados de esta Tesis hemos llamado *faction*–, a la mutua influencia, tal coetánea, entre el periodismo y la literatura, yo diría la novela más que la literatura en general. Burguete Pérez comenta:

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 398).

Para justificar que los hechos relatados en *Plenilunio* proceden de la realidad, recurre a los comentarios al respecto de Muñoz Molina en *Pura alegría*. *Plenilunio*, en origen, parte de:

> una noticia y una foto que vi en un periódico americano, hace unos siete años. La información breve sobre un juicio y la cara del acusado: una cara de perfecta bondad, un hombre joven, con traje y corbata, con el pelo corto, con las manos cruzadas, tan pulcramente que parecía más bien que estaba en una iglesia y no en la sala de un juicio, sobre todo si uno no se fijaba en que las manos estaban esposadas. […]. Dos años más tarde algo me hizo acordarme de aquella historia […]. Busqué lugares, conversé con policías, con jueces, con abogados, con testigos atónitos del horror, leí sumarios, miré álbumes con fotos de delincuentes. (Muñoz Molina, 1998: 225-227).

Pero claro está que, aunque la novela esté basada en hechos reales, ello no la convierte en reportaje, por eso señala, como caución que Muñoz Molina:

> construyó una historia basada en la realidad, que, si no es verdad en sí misma, sí 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. (Burguete Pérez, 2009: 399).

Sobre la química por la cual la realidad se transforma en ficción en *Plenilunio*, comenta Muñoz Molina: «me dio por imaginar onettianamente a un inspector de policía que mira una plaza tras los cristales de un balcón, y que buscando a un asesino de niños va por las tardes a las salidas de los colegios y a los parques donde rondan los pederastas.» (Muñoz Molina, 1998: 225), y añade:

> Un día la imaginación descubrió el pasado de ese vago inspector onettiano; otro, paseándome por el Retiro, vi como en un fogonazo, su posible final, el origen de su vergüenza. Un paso definitivo fue ver los lugares en los que iban a suceder las cosas. Yo había pensado ambientar la novela en Granada. (Muñoz Molina, 1998: 226),

aunque finalmente la ubicó en una ciudad ya conocida por sus lectores, aun cuando en ningún momento la nombra. La Mágina de *Plenilunio* no está vinculada a las vivencias del propio escritor No obstante, al leer la novela el espacio se relaciona con el de Úbeda-Mágina y la intertextualidad con sus otras novelas ambientadas en la ciudad imaginada por el escritor es más que evidente: el inspector come habitualmente en la cafetería Monterrey,

a unos cien metros de la comisaria desde donde el Florencio Pérez de *El jinete polaco* contemplaba la plaza, la misma cafetería donde se dejaba ver Carnicerito de Mágina y sus rubias acompañantes que llenaban de orgullo y deslumbraban a Manuel y sus amigos. También en *Plenilunio* hace mención al torero que se llama solo Carnicerito, y este sirve como otros elementos de conector entre la ciudad real Úbeda y la literaria. «El asesino deambula por la zona norte que, en realidad y en la ficción, llaman Torre Nueva y la estatura de Carnicerito que allí se colocó hace años activa la memoria del personaje.» (Cobo Navajas, 2000: 52). Con respecto a la plaza, aparece con el mismo nombre «Plaza del General Orduña» tanto en *Plenilunio* como en las novelas de Mágina. Es de paso obligado hacia los Jardines de la Cava (en principio lugar de paseo de las parejas el domingo por la mañana en *El viento de la luna*, infancia del autor, pero ya al final de *El jinete polaco* un muladar lleno de basura, jeringuillas, cascos de litronas…, una realidad establecida ya en *Plenilunio*), donde ocurren los crímenes que se relatan y donde finalmente se atrapará al homicida que, de hecho, pasa constantemente y con plena impunidad por la plaza, delante de la comisaria, con la estatua y la parada de taxis, en la que también Florencio Pérez pidió a Julián que llevara a Nadia hasta la Colonia del Carmen en *El jinete polaco*. Antonio Muñoz Molina juega a la ambigüedad, pues no cita habitualmente el nombre de la plaza para evitar una identificación instantánea con Mágina, pero trata a su vez de establecer conexiones trasversales con la ciudad imaginaria. El asesino de *Plenilunio* es del barrio de San Lorenzo, de donde es natural tanto el autor como muchos de los personajes que transitan por Mágina, como Jacinto Solana, Manuel… También en esta novela hace acto de presencia «La isla de Cuba», de *Beatus Ille*, entonces cortijo familiar de Manuel, y en *Plenilunio* transformada en un hotel confortable donde se reúnen en un principio Susana Grey y el inspector, donde le informan en una noche de plenilunio tras hacer el amor con Susana de otra violación y conato de homicidio. Se reproduce, asimismo, el ambiente del mercado de abastos de Mágina, la locuacidad de las parroquianas que hablan con el padre de Manuel, en *El jinete polaco*, o con el asesino en *Plenilunio*, que regenta una pescadería. Otras referencias intertextuales tienen que ver con las leyendas de hombre del saco, de mantequeros, de tísicos, de ladrones de vísceras o de

sangre infantil, que ya conocían los lectores de El jinete polaco y que se reactivan en *Plenilunio* tras el asesinato de Fátima (Cobo Navajas, 2000: 55).

Burguete Pérez robustece la cercanía de esta novela al reportaje aduciendo la existencia de artículos periodísticos recopilados en *Las apariencias* en los que el autor aborda asuntos similares, como por ejemplo: «Retrato robot», «Nadie lo diría» y «La edad de la sospecha». Estos tres artículos son, en su opinión, "el germen que más tarde desarrollaría en *Plenilunio*" (Burguete Pérez, 2009: 400). De «Retrato robot» extrae la idea de que, ante lo que habitualmente creemos, la cara no es reflejo del alma, la maldad no se lleva escrita en el rostro. El asesino luce la cara de un perfecto inocente, un pusilánime que oculta su verdadera personalidad de psicópata. De «La edad de la sospecha» toma el perfil del inspector, estudiante de Derecho, que para pagarse la Universidad hizo de 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. Por último, «Nadie lo diría» nos anuncia a nuestro terrorista, cuya violencia se oculta también bajo la máscara de la perfecta normalidad.

Burguete concluye afirmando que «*Plenilunio* responde a la característica dominante de la literatura actual: la supremacía de la "no ficción" –reportaje, historia, ensayos– sobre las formas tradicionales.» (Burguete Pérez, 2009: 403). Yo no hablaría tanto de supremacía de este tipo de géneros, sino de la absorción de estos por parte de la novela que, además, no siempre, pero sí habitualmente se ha basado en hechos reales, como ya he comentado, sin que eso implique necesariamente su adscripción a la llamada *faction*, tan en boga actualmente, como también indica Burguete Pérez. Señala, asimismo, que con este «modelo de ficción-realista» Muñoz Molina suscribe un nuevo pacto con el lector que requeriría conocer los hechos, ya por sus comentarios, por sus obras de no ficción, ya por sus declaraciones, asegura igualmente que «Los lectores conocemos estas convenciones del género híbrido y partimos de una complicidad.» (Burguete Pérez, 2009: 404), siguiendo sus pistas. No hay lector tan entregado, ni siquiera tiene sentido que lo sea, salvo en los especialistas, claro es. Sea como fuere, el que una novela se asiente en la realidad, y más importante en qué medida, con qué intencionalidad, no varía esencialmente

la lectura si el resultado ulterior es una obra de ficción, como es el caso. La hibridez es resultado de la mezcla de géneros y subgéneros en el seno de la novela, sean estos propios de la realidad o no, reportaje, autobiografía, historia, relevantes sin duda, pero no únicos en la novela híbrida, como ya hemos observado en la obra de Antonio Muñoz Molina. Cosa diferente es que el autor, con el tiempo, haya optado por mezclas en las que señorean los géneros que abordan lo real.

En este sentido, hay aspectos que aproximan *Plenilunio* a *Ardor guerrero* y, en otro ámbito, a sus artículos de opinión. Sanz Villanueva, considera que la narración de las horribles violaciones tendría que haber ocupado todo el relato, sin permitir otras ramificaciones: «anécdotas pegadizas, laterales y entorpecedoras que restan unidad e intensidad al motivo central y producen pasajes retardadores y mortecinos» (Sanz Villanueva, 2009: 37), y achaca estas últimas a la inquietud moral que desprende, en su conjunto, la obra de Muñoz Molina «paralela a una difusa voluntad didáctica, que adopta un modo fuertemente argumentativo, en particular en los artículos de prensa.» (Sanz Villanueva, 2009: 36). Y este carácter argumentativo de su producción en general es también, según el crítico, el impulso inicial de *Plenilunio*. Por eso se extiende en explicaciones y largos razonamientos sobre el «desbarajuste de nuestro tiempo, insensible a la crueldad, y a este fin utiliza el criterio acumulativo de aportar varias pruebas e historias.» (Sanz Villanueva, 2009: 37).

En estos comentarios se basa Begines Hormigo para atribuirle otra clasificación genérica a *Plenilunio*: «novela de tesis[197]» «centrada en el total desamparo del hombre ante un asesino (irreconocible por sus signos externos como tal), en la indefensión, en definitiva, de la víctima ante el verdugo» (Begines Hormigo, 2009: 84). Considera también que con esta novela Muñoz Molina accede a una segunda etapa de su trayectoria donde fijará su atención en la realidad y la vida. En la estela de Sanz Villanueva, sostiene que «La trayectoria literaria de Antonio Muñoz Molina se caracteriza por una marcada conciencia de responsabilidad ética del escritor, aunque el autor nunca pierde de vista que, al escribir

[197]Según Begines Hormigo, «el lector puede abstraer una tesis central: las apariencias engañan continuamente». (Begines Hormigo, 2009: 84).

una novela, intenta crear, simplemente una obra de arte.» (Begines Hormigo, 2009: 85), en lo que creo que hay mucho de cercanía a Galdós. En esta novela defiende la inocencia de las víctimas[198] y la culpabilidad sin matices de los verdugos. Cualquier mirada podía ser la de un inocente, la de un culpable, y con esta referencia a *Plenilunio*, Begines Hormigo aborda la ambición de Muñoz Molina «por convertir la literatura en un arma de lucidez y de clarividencia, en un arma que sea capaz de dotar al hombre de la inteligencia suficiente para desenmascarar la realidad que se oculta bajo lo aparente.» (Begines Hormigo, 2009: 88).

Pero esta dimensión ética de sus novelas es muy discutible. Aunque el autor puede ser tan sospechoso de subjetivismo en sus juicios como la crítica o el lector, conviene tener en cuenta que Antonio Muñoz Molina rechaza de plano que *Plenilunio* sea una «novela de tesis» o que a través de la novela defienda posición alguna, incluida la ética. Yo coincido con esta opinión. De hecho, se evidencia en el violador y asesino que ha elegido pues, sin justificarlo, nos sentimos, durante la lectura, tentados a compadecerlo, semejante es el caso del inspector, delator en su periodo universitario, por lo que tampoco estoy de acuerdo con la afirmación de Begines Hormigo «sobre la inocencia de las víctimas y la culpabilidad sin matices de los verdugos»; por el contrario, todo son matices en esta novela.

En la entrevista con *Qué leer*, ante la afirmación de que *Plenilunio* toca dos temas candentes: las agresiones sexuales y el terrorismo, pero no tiene un tono de denuncia. El autor responde:

> Las denuncias se hacen en los juzgados. También en los artículos de opinión. Es el caso de aquel célebre artículo de Zola *Yo acuso*; ahí sí se hacía una denuncia. Pero las novelas no se hacen para acusar. Las novelas se hacen para inventar el mundo, para crear maquetas del mundo. (Iturbe, 1977: 38).

Similar es la contestación que dará en el programa Canal Sur TV, «El público lee» (programa núm. 57), a la pregunta de si había escrito *Ventanas de Manhattan* para llamar

[198] Begines Hormigo considera que *Plenilunio*, con su defensa de las víctimas, presenta muchos puntos de contacto con *Sefarad*, de hecho, cuadraría perfectamente como capítulo de esta, puesto que, entre otras cosas, «*Plenilunio* cuenta la vida del inspector, marcado desde su nacimiento por la exclusión del mundo de los normales, y la del asesino, un joven infeliz que, al no poder soportar su vida de pescadero, reacciona vilmente.» (Begines Hormigo, 2009: 87).

la atención sobre la descompensación de la riqueza en Estados Unidos: «los libros no se escriben para llamar la atención sobre nada». Tampoco refrenda, como ya he señalado anteriormente, el ámbito argumentativo y didáctico de su obra, opinión por la que se decanta María Burguete Pérez (también Sanz Villanueva), es decir, que en sus novelas parece seguir la máxima «docere et delectare» y en ellas hace una defensa de los valores éticos que considera importantes:

> 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? (Burguete Pérez, 2009: 705).

La novela, responde Muñoz Molina, no se escribe para argumentar ni enseñar nada, sino para contar una historia, para contar un mundo. No ve nada didáctico en sus novelas, tampoco pretende argumentar nada. Y en relación con los personajes, aduce que un personaje de novela debe parecerse lo más posible a una persona real, y reducirlo a una categoría significa empobrecerlo.

Es evidente, en suma, que, aunque Muñoz Molina, tras la escritura de *Beltenebros*, declaró renegar de la ortopedia de la novela de género por su artificiosidad, ha vuelto a ella, incluso a las referencias cinematográficas, pues esta novela no dista de los actuales *thillers* fílmicos en torno al policía que investiga un crimen, incluida la visita a la cárcel, a instancias del asesino. La razón, especialmente del regreso a lo policiaco, sigue siendo la misma: el carácter estructural que le presta y que le permite la inclusión de otros componentes que contienen aspectos esenciales de la vida que son los que verdaderamente le interesa contar; la sentimentalidad es uno de ellos, de ahí la importancia que en *Plenilunio* adquiere la novela de amor y de su hibridación con la novela policiaca, que le sirve de sostén. El problema en este caso es que el molde estructural se debilita en exceso,

que uno de los componentes (el del terrorismo) casi queda fuera de la combinación y que el conjunto muestra en exceso sus costuras.

7.9. *CARLOTA FAINBERG* (1999): HÍBRIDO DE NOVELA DE CAMPUS Y NOVELA DE FANTASMAS

Claudio, profesor de literatura en la universidad de Pensilvania, y Marcelo M. Abengoa, ejecutivo que inspecciona hoteles en ruinas como representante de una empresa alicantina, ambos de nacionalidad española, coinciden fortuitamente en el aeropuerto de Pittsburgh, mientras esperan la salida de sus respectivos vuelos, retrasados por culpa de un temporal de nieve. Claudio aguarda un avión con destino a Buenos Aires donde asistirá, como ponente, a un congreso sobre Borges con un *paper* sobre este escritor: centra sus esperanzas en que la lectura le reporte finalmente una plaza fija en el departamento universitario norteamericano donde imparte clases. Marcelo espera un avión hacia Miami. En la mayor parte del texto, y en lo que dura la espera, Marcelo Abengoa le relata a Claudio su lance sexual con una mujer argentina, de nombre Carlota Fainberg, ocurrido en 1989 en el hotel Town Hall de Buenos Aires. Claudio, muy a su pesar, pues en principio considera rudo y vulgar a su interlocutor, se deja fascinar por la narración y la personalidad de Abengoa, y ya en Buenos Aires, descubre que la mujer, muerta hace años, no puede ser sino una aparecida, un fantasma.

Como en los casos de *Los misterios de* Madrid y *El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg*, otra novela corta y de encargo, va a servir al autor para concederse alguna libertad y experimentar en un nuevo híbrido narrativo.

En la «Nota del autor», Muñoz Molina insiste en que es una novela corta, también nos avisa de que en principio se publicó en *El País*, en 1994, como un relato por

entregas[199], "con la única condición argumental de que tuviera algo que ver con *La isla del tesoro*, ya que ese año se celebraba el centenario de la publicación de esa hermosa novela" (Muñoz Molina, 2001c: 11). Cinco años después vuelve sobre la historia de *Carlota Fainberg* la cual, dice el autor:

> se impuso sobre mí como una invención nueva, que crecía siguiendo las líneas esbozadas en el relato primitivo. La melodía sigue siendo la misma, pero el tiempo, en el sentido musical, creo que se ha hecho más largo, con ondulaciones y resonancias nuevas. El resultado no es un cuento largo, como yo imaginaba, sino una novela corta. (Muñoz Molina, 2001c: 13).

Nos preguntamos por qué Muñoz Molina siente la necesidad de justificar el valor intrínseco de la novela corta, citando casos tan relevantes de este género como *Otra vuelta de tuerca*, *La invención de Morel*, *La muerte en Venecia*, *Los adioses*, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, algunos de ellos referentes importantes en su obra. A lo mejor porque, como él mismo afirma, en España lo breve «se califica de menor y se considera secundario. Si alguien dice abiertamente que ha escrito una novela corta enseguida se sospechará que no ha tenido capacidad o talento para escribir una novela larga.» (Muñoz Molina, 2001c: 13), tal vez porque en su memoria siguen vivas las críticas a *Ardor guerrero*, donde se le acusaba de haber perdido la imaginación creativa, de ahí que hubiera escrito su memoria personal del servicio militar, y teme recriminaciones semejantes por abordar, en este caso, una novela corta y no una ficción de largo aliento[200]. El autor en conversación con Nuria Azancot confirma su recelo al respecto:

[199]En el verano de 1994, *EL País*, en conmemoración del centenario de la muerte de Robert Louis Stevenson, pide a Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez-Reverte que escriban un relato «tocado» de algún modo por *La isla del tesoro*. El conjunto de cuentos se publicó luego en octubre de ese año por Alfaguara como libro colectivo de esos autores con el título *Cuentos de La isla del tesoro*.

[200] «Si le reprocharon agostamiento, nos dice Justo Serna, de la imaginación por escribir un título como *Ardor guerrero*, el escritor parece sospechar lo que algunos le deplorarán, esto es, el escaso empuje de su arte narrativo, la pereza que revelaría al ser incapaz de una novela larga.» (Serna, 2004: 354), de ahí que se esfuerce en distinguir bien el género al que adscribir su sobra, «en aclarar aquellos de sus libros que tienen un acomodo menos convencional.» (Serna, 2004: 354).

> Cuando publiqué *Ardor guerrero*, que era un relato autobiográfico, hubo gente malévola que decía que lo había escrito porque no tenía imaginación, capacidad ni talento para una novela auténtica. La novela corta tiene todas las ventajas del relato y todas las de la novela. Del primero tiene su intensidad y construcción, y de la segunda, su despliegue oceánico, su amplitud interior. (Azancot, 1999).

Quizás por las críticas furibundas[201] contra *Los misterios de Madrid*, otra novela corta que publicó por entregas en *El País*, y *Carlota Fainberg* es, en origen, también un texto de encargo que aparece en otros medios y que solo cinco años después reescribirá y volverá a publicar. Justo Serna comenta que, frente a *Los misterios de Madrid*, «que conservaba su estatus y que es parodia, precisamente, de la folletinesca literatura popular del Ochocientos, de aquellas ficciones que se publicaban en los periódicos, y cuya máxima expresión fue, como dijimos, *Los misterios de París*.» (Serna, 2004: 355), *Carlota Fainberg* «ha perdido buena parte de esos elementos y de los ingredientes de dicha condición y no es ya, ni siquiera como parodia o pastiche de géneros, una novela por entregas. Es, efectivamente, una novela corta.» (Serna, 2004: 355). Coincido con Serna en que *Carlota Fainberg* no parodia las novelas por entregas decimonónicas; la parodia la reserva Muñoz Molina para la teoría, crítica y lenguajes literarios aplicados por sectores universitarios estadounidenses, de los valores, o la falta de ellos, las zancadillas y la hipocresía reinantes en los departamentos de dichas universidades. El pastiche o hibridación de géneros en esta novela se produce al conjuntar la llamada «novela de campus» con la de fantasmas: *«Carlota Fainberg*, declara Antonio Muñoz Molina, era una novela de fantasmas y una sátira de los lenguajes universitarios.» (Azancot, 2011).

[201] «La absoluta frivolidad que lleva a notables escritores como Muñoz Molina, Mendoza o Millás a intentar la siempre riesgosa aventura del folletín y la novela por entregas, experiencia que sorprende por su absoluta falta de seriedad en un mundo literario donde los escritores no necesitan disfrazarse de payasos para vender.» (Parra, 1993:268). Conte atribuye la proliferación del folletín a las exigencias de los editores españoles, conscientes de que deben adoptar la manera anglosajona y vender de golpe: «Golpear fuerte haciendo producir a los escritores mucho más rápido y muchas veces mal. Los folletines han sido un horror. El año pasado Eduardo Mendoza publicó *Sin Noticias de Gurb* en el diario, una pésima novela, y vendió mucho editada como libro. Es el mercado. Tiene sus propias leyes y su propio funcionamiento. En el caso de Muñoz Molina, como no sabe lo que es un folletín, lo ha hecho en serio, y le va a salir peor. Ha destrozado un buen libro. Mendoza, en cambio, deliberadamente escribió un mal libro para vender, porque Mendoza ha vivido muchos años en Estados Unidos y sabe de qué se trata. » (Parra, 1993: 271).

Situada la novela en sus coordenadas y circunstancias, merece la pena tener en cuenta la apreciación de Justo Serna que apunta a su importancia en el conjunto de la obra de su autor, junto con *En ausencia de Blanca*: «Son dos relatos delgados de páginas pero decisivos, significativos porque abordan la vida de otro modo.» (Serna, 2004: 353). Frente a esta apreciación, Dalmau (2000), tras hacer algunas consideraciones sobre la novela corta, juzga que *Carlota Fainberg* incumple algunas de las reglas de oro de la novela corta y no aporta innovaciones sustanciales al género.

Para el asunto abordado en esta Tesis doctoral, más importante que la pertenencia de esta novela al género de la novela corta o la novela en sí, conscientes de que su valor recae en los logros individuales y no en la atribución, aunque suscribamos la opinión general de que se trata de una novela corta, serían los componentes genéricos que se hibridan en la misma. Al respecto, Muñoz Molina afirma en su página web que *Carlota Fainberg* es una:

> mezcla de dos géneros anglosajones que me gustan mucho, la novela de campus y el cuento de fantasmas, con un poco de parodia lingüística, a costa sobre todo de los excesos algo ridículos de la teoría literaria y la *political correctness* en las universidades americanas: también una reivindicación del acto de contar, y del formato admirable de la novela corta.

Opinión que comparto. Por el contrario, a juicio de Miguel Dalmau, es una novela corta mal lograda: en realidad, se trata de «dos cuentos largos, dos historias radicalmente disímiles que se obstinan por obra del autor en encajar al conjuro de un nombre de mujer.» (Dalmau, 2000: 57). No señala a qué dos cuentos o historias se refiere, posiblemente al encuentro, por una parte, entre Claudio y Marcelo M. Abengoa en el aeropuerto de Pittsburgh, y por otra, a la turbulenta historia de amor que Abengoa vivió años atrás en un antiguo hotel de la capital argentina y que le contará durante la espera de sus respectivos aviones a Claudio quien, a su vez, la evoca para nosotros.

Por mi parte, creo que la unidad entre las dos novelas que se hibridan en *Carlota Fainberg* deviene, no del nombre de una mujer, sino de ella, del poema de Borges y de la voz del único narrador. Claudio, al sentirse atrapado por el relato oral y reconocer el placer

que le reporta, descubre el «recóndito tesoro» que encierra la literatura y, por extensión otros placeres de la vida: un tesoro similar al del poema de Borges, ya que, según Muñoz Molina: «La Literatura[202], pues, no es aquel catálogo abrumador y soporífero de fechas y nombres con que nos laceraba aquel profesor […], sino un tesoro infinito de sensaciones, de experiencias y vidas que están a nuestra disposición igual que lo estaban a la de Adán y Eva las frutas de los árboles del Paraíso.» (Muñoz Molina, 1993: 56). Ese mismo tesoro que halló Bengoa en una noche de pasión y sexo en un hotel de Buenos Aires y que le estará esperando aunque no vaya a buscarlo, dado que lo hace suyo cada vez que rememora el encuentro con Carlota, al igual que espera un tesoro al Blind Pew de Borges: «Sabía que en remotas playas de oro/ Era suyo un recóndito tesoro/ Y esto aliviaba su contraria suerte» y, más atrás, el de *La isla del tesoro* de Stevenson, que fue el que motivó el relato.

Otro aspecto que unifica desde un punto de vista estructural esta obra de Muñoz Molina es que la novela de campus, donde se incluye el viaje que realiza Claudio a Buenos Aires para asistir a un congreso y durante el mismo el encuentro de este y Marcelo en una terminal del aeropuerto, sirve de marco, de una historia a otra, como afirma Corbellini (2010) o, mejor, de un subgénero de la novela a otro: en la novela de campus se inserta el relato de Marcelo (una novela de fantasmas, como comprenderemos casi al final del texto). Asistimos a la vida académica, de Claudio, protagonista indiscutible de la novela de campus, y él es quien narra, explica e interpreta el relato oral de Abengoa, desde la narratología y la teoría literaria; y con Claudio seguimos de viaje a Buenos Aires y de vuelta a la universidad norteamericana en la que trabaja. La novela que protagoniza Claudio es una novela de campus, con el lenguaje y las intrigas propias de este ambiente, pero la novela de fantasmas se extiende a lo largo de esta más allá del relato oral, que finaliza con la salida del vuelo de Marcelo, pues ambas se desarrollan al unísono a partir de cierto punto: seguimos los pasos del profesor en Buenos Aires, totalmente mediatizados por la historia que le ha ofrecido su antagonista Marcelo Abengoa, sus sentidos se abren al

[202] En *¿Por qué no es útil la literatura?,* Muñoz Molina dice: «Un libro verdadero –porque también hay libros impostores– es algo tan material y necesario como una barra de pan o un jarro de agua. Como el agua y el pan, como la amistad y el amor, la literatura es un atributo de la vida y un arma de la inteligencia y la felicidad». (Muñoz Molina, 1993: 52).

mundo, pone un final al relato de Abengoa, convertido en novela de fantasmas, e incluso su decisión de viajar a España después de tres años es efecto de la experiencia vital que le ofrece el relato.

La novela «de campus» es un subgénero importado del mundo anglosajón, y con mayor tradición allí, aunque se ha ido poniendo de moda en España[203], con ejemplos tan notables como *Todas las almas* (1989) de Javier Marías y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas, ambas hibridadas, a su vez, con la autoficción. En este tipo de novela se recrea, a distintos niveles, el ambiente universitario, un verdadero microcosmos, sus usos y costumbres y, sobre todo, sus miserias y alguna grandeza.

Carlota Fainberg es una novela de campus, dado que relata los sinsabores laborales de Claudio como *associate* profesor en el Humbert College (referencia a Nabokov), de Pensilvania; y su viaje a Buenos Aires, invitado por la Universidad Nacional San Martín para presentar un artículo sobre Borges, forma parte de las actividades habituales de los profesores universitarios, además de que Claudio trata de pulir su currículum, en espera de conseguir la plaza fija que en cierta forma le han prometido. Fracasada su ponencia por la inmisericorde intervención de Ann Gadea Simpson Mariátegui, y tras pasar febril algunos días en un hotel de Buenos Aires, regresa a su facultad donde se entera de que han entregado el puesto que tenía casi por seguro a una colega, precisamente a Ann Gadea Simpson Mariátegui: ha sido víctima de la intrigas académicas estadounidenses. El relato que acabará siendo de fantasmas se enlaza con el de campus desde el primer capítulo, ya que Claudio es la voz que relata tanto esas circunstancias de su vida profesional y del viaje como la historia de Abengoa; y una vez que se despiden y concluye el relato, este sigue en forma de eco determinando los movimientos, las actitudes de Claudio en Buenos Aires[204] y de vuelta a su universidad[205].

[203] Entre 2011 y 2012 se han publicado en España al menos cinco títulos que podríamos encuadrar en este género: *En medio del invierno* (2011), de Saúl Fernández; *Un momento de descanso* (2011), de Antonio Orejudo*; El tren de cristal* (2011), de José María Pérez Collados, *El temblor del héroe* (Premio Nadal 2012), de Álvaro Pombo; *Naturaleza casi muerta* (2012), de Carmen Riera, mezcla de novela de campus y novela negra.

[204] «Justo al probarla me acordé de que Abengoa había terminado con una copa de grappa su primera cena en Buenos Aires.» (Muñoz Molina, 2001b: 148).

Otra estrategia empleada por Muñoz Molina para adentrarse en la novela de campus es la parodia del discurso de uno de sus exponentes, es decir, un profesor. Claudio trata de «deconstruir su discurso [el de Abengoa], no desde la autoridad que él le imprimía […] sino desde mis propias estrategias interpretativas, determinadas a su vez por el *hic et nunc* de nuestro encuentro, y –para decirlo descaradamente, descarnadamente– por *mis intereses*.» (Muñoz Molina, 2001c: 36), e interpreta y analiza desde la narratología y la teoría literaria vigentes en los ambientes universitarios el relato de Abengoa, pero, contra la frescura, la fuerza y la capacidad de seducción del relato oral, los excursos del profesor se revelan acartonados, y este al final, seducido, se deja atrapar por relato.

> Pero yo, lo confieso en los términos formulados por Chapman, ya tenía mucho más interés en la *story* de Abengoa que en su *discourse*, lo cual, en un profesor universitario, no deja de ser un poco *childish*: atrapado en una fugaz suspensión *of disbelief*, yo abdicaba de todos mis escrúpulos narratológicos y quería saber lo que pasaba a continuación. (Muñoz Molina, 2001c: 131).

En realidad, en esta parte de la novela advertimos recursos metaficticios, porque Claudio, en su crítica implícita del relato, nos está ofreciendo un ejemplo de cómo se cuenta una historia aunque sea desde la parodia. Observaciones sobre el arte de narrar, aplicables a la novela que leemos, según Sanz Villanueva (1999), que piden un lector cómplice con preparación narratológica, pero que no son obstáculo para el lector común. No alcanza, sin embargo, el estatus de metanovela (ya he comentado en esta Tesis doctoral la diferencia entre el uso de la metaficción, presente en muchas obras, y la metanovela en sí, como un subgénero más de la novela) porque los recursos metaficticios quedan en mero útil para parodiar el discurso de Claudio. Precisamente, Miguel Dalmau critica estos aspectos de *Carlota Fainberg* ya que contravienen lo que debe ser una novela corta:

«Sentí placenteramente cómo me iba deslizando hacia el sueño, bien ahíto de comida, de vino tino, de café, de grappa, en un estado de beatitud física que me hizo acordarme de la cara colorada y la barriga prieta de mi fugaz amigo Marcelo Abengoa, acordarme o soñar con él, que me contaba algo». (Muñoz Molina, 2001b: 149-150).

[205] «Pero habrá que ir al grano, por usar la expresión que repetía Marcelo M. Abengoa.» (Muñoz Molina, 2001b: 182).

> Aun admitiendo que el discurso de Claudio permita a Muñoz Molina penetrar la psique de esos lingüistas cartesianos que consumen la vida codificando hasta el maullido de los gatos, su tono topa con dos obstáculos casi insalvables: la ironía no se cuenta entre las mejores bazas del autor, y, a mayor abundamiento, suele estar reñida con las mejores narraciones en la media distancia. En este sentido, *Carlota Fainberg* se erige por momentos en lo que no debe ser una novela corta... No puede ser nunca un artefacto metaliterario, ni un instrumento de tesis, ni un ejercicio de parodia o caricatura, y menos aún un vehículo de experimentación verbal. (Dalmau, 2000: 57).

Por mi parte, considero que una novela corta puede ser todo eso y mucho más de lo que le niega Dalmau, y el juego metaliterario, inaceptable para este crítico, otorga mayor identidad a la novela de campus y a la parodia de ciertos círculos universitarios. Antonio Muñoz comenta que le «divertía parodiar algunos comportamientos intelectuales, universitarios» (Azancot, 1999), si bien no retrata cualquier universidad, sino el ambiente de algunas universidades norteamericanas donde se extrapola, rondando lo esperpéntico y lo absurdo, lo políticamente correcto, el verbal *harrassment* o *male chauvinism*, y se endiosa a ciertos teóricos postestructuralistas: Michel Foucault, Jacques Derrida o Umberto Eco[206]… y teorías que, so pretexto de un *approach* innovador, corren al margen de las obras analizadas, por ejemplo: el libro, que goza de un prestigio inatacable en los departamentos de español, de la representante del New Lesbian Cristicism, Ann Gadea Simpson Mariátegui: (*Under) writing the female body: Sor Juana Inés de la Cruz/Frida Khalo/Madona*, o su lectura en el seminario sobre Borges: *From Aleph to Anus: Faces (and feces) in Borges. An attempt at Postcolonial Anal/ysis*, o el artículo de Morini, jefe del departamento de Claudio, que estudia a Cervantes «teniendo en cuenta a Lacan y a Kristeva, y sobre todo la Queer Theory, el *cutting edge* de la crítica, atreviéndome, arriesgándome un poco, Claudio, *off the beaten track*, acuérdate de mi estudio sobre *drag queen epistemology* y *cross dressing* en la segunda parte del Quijote…» (Muñoz Molina,

[206] Al respecto comenta Muñoz Molina a Nuria Azancot: «pero aquí he querido reírme de esos santones indiscutibles. Tú vas a las universidades y no abdican de Foucault, de Derrida, convertidos en auténticos gurús incuestionables sobre los que no se acepta el menor reparo. Parece asombroso que en un espacio de investigación cultural, de libertad, no se cuestionen nunca algunos nombres. Y esas frases, esa seudoprofundidad del especialista, ha hecho mucho daño a la literatura. Es una bazofia, pero tiene una importancia tremenda porque afecta al disfrute y al conocimiento, dañan y esterilizan. Harold Bloom dice que la literatura inteligente sólo sobrevivirá de las universidades.» (Azancot, 1999).

2001c: 186). Así pues, el análisis del discurso de Claudio, que se enlaza con el relato de Abengoa, es una parodia, no del relato en sí, sino del mismo análisis.

Para William M. Sherzer[207], a quien el autor dedica[208] la novela, *Carlota Fainberg* constituye una burla irónica de la crítica literaria y de sus defectos, si bien defiende la disciplina, pues, en su opinión todo texto requiere de un comentario crítico para ser entendido, y, según Schlickers, una parodia de los discursos críticos actuales de procedencia anglo-americana porque Claudio no es lo bastante oportunista para "adoptar los discursos corporal, poscolonial, de *gendre*, *queer*, etc., por lo que carece –desde el punto de vista de su *chairman* latinoamericano irreductiblemente posmodernos– de *political correctness*. Ello desemboca en una parodia de estos discursos cuya comicidad justifica en exceso». (Schlickers, 2000: 285-286). Añade que, sin embargo, "«a parodia llegó ya antes a su colmo: en vez de presentar su ponencia en la sesión plenaria, debe leerla en la madrugada delante de cinco personas en una sala apartada…» (Schlickers, 2000: 286) y Simpson Mariátegui lo aplasta, lo humilla:

> Me sumió en el ridículo. Me negó el derecho a hablar de Borges, dada mi condición de no latinoamericano. Me acusó de alimentar la leyenda de Borges, ese escritor elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas Me recordó, citándose con desenvoltura a sí misma, su celebrada ecuación Europe=Eu/rape." (Muñoz Molina, 2001c: 153).

Como ya he comentado, uno de los géneros, en este caso un subgénero, que se imbrica en *Carlota Fainberg* es la novela de fantasmas, mediante un recurso tópico de la literatura tradicional: el viaje que propicia los encuentros y el intercambio de relatos, tan importante y profusamente utilizado por Muñoz Molina en su novela *Sefarad* (2001).

No hay acuerdo, sin embargo, en la crítica al considerar si *Carlota Fainberg* pertenece al género fantástico, dado que sólo se sugiere la existencia del fantasma de la

[207] También se hace una mención en la novela a este crítico: «la ponencia de un profesor Shelter, o Seltzer, que según creo trabaja en Brooklyn College, y que iba a hablar de la influencia de Borges en la más reciente novela española». (Muñoz Molina, 2001b: 144).

[208] «Para Bill Sherzer, en recuerdo de Buenos Aires y de Nueva York, y de nuestras conversaciones sobre *Carlota Fainberg*».

mujer, pero esto no debería ser ningún problema, si recordamos textos como *Otra vuelta de tuerca* o, por supuesto, en Bioy Casares.

Justo Serna señala que Muñoz Molina aprende muchos de los recursos del relato corto de Bioy Casares: «de cómo introducir la fantasía, de cómo modificar la realidad estable haciendo uso de un detalle incongruente, con una leve alteración del orden previsible de las cosas.» (Serna, 2004: 357). Bioy Casares, citado por el autor en *Nada del otro mundo*, relato fantástico, de espectros, de aparecidos, de aquel pasado que regresaba para atrapar al narrador, también *La invención de Morel* en la nota previa a *Carlota Fainberg*, «Es un maestro de la novela corta, pero es sobre todo un maestro de la fantasía menor, explícitamente menor, la que nos acaece en la vida cotidiana y que acaba siendo inquietante, incluso terrorífica.» (Serna, 2004: 357). Pese a lo dicho, Justo Serna interpreta que Claudio, casi al final de *Carlota Fainberg*, cuando descubre que esta ha muerto hace cuatro lustros, ha sido víctima de un embeleco por parte de Marcelo: no hay fantasma, y si no hay fantasma, tampoco habría novela fantástica:

> Víctima de un embeleco, víctima de engaño innecesario, como él mismo nos advierte, Claudio acepta resignadamente que los relatos de nuestra vida ordinaria también pueden regirse por los mismos supuestos creadores y embusteros con que funciona la literatura culta que él estudia, que ciertos materiales reales manipulados pueden servir para inventar una historia que no es; nosotros, sus lectores, deberemos desconfiar de lo que se nos relata, no de lo que escribe un autor empírico llamado Antonio Muñoz Molina, sino de lo que nos cuenta un profesor español. (Serna, 2004: 361).

Pero la novela es intencionadamente ambigua. Claudio duda, en un primer momento, al hacer el hallazgo, porque es más fácil de aceptar la engañifa de un desconocido que la existencia de fantasmas, si bien, recordemos, la lógica de la literatura fantástica, y su sorpresa, se asienta precisamente en mitad de lo real: condición *sine qua non* de la existencia de lo fantástico.

> Pensé, con un sentimiento retardado de fraude, que Abengoa me había mentido, pero no alcanzaba a comprender por qué, ni en qué materiales de la realidad se había basado su innecesaria ficción: pensé que mi imaginación había inventado a la mujer

> rubia sentada junto a la mesa, con el cigarrillo en la mano, invitándome a acercarme a ella, como en cualquiera de esas películas que habían alimentado los embustes de Abengoa. (Muñoz Molina, 2001c: 169).

Después de escuchar el relato de la criada de Carlota (otro relato más), de cómo su marido la asesinó por celos, porque se ofrecía a los clientes, algo que podría fundamentar la historia de Abengoa, vuelve a introducir la posibilidad de la novela fantástica, al plantearse que la ha visto, y si está muerta, solo puede ser un fantasma:

> Pero yo no había inventado a la mujer rubia, a pesar del alcohol y de la falta de luz, yo la había visto, había llegado a sentir su perfume de madreselva, casi lo percibía ahora mismo, rozándome como una insinuación, como una presencia de algo. –Usted la ha seguido viendo todos estos años –dije, pero la mujer me miraba como si yo le hablara en un idioma desconocido–. Usted la veía en el piso quince, y la ha visto hace un rato en el comedor, ¿verdad? Siempre cerca de ella, como entonces, por si necesita algo. (Muñoz Molina, 2001c: 174).

Desde este punto de vista, *Carlota Fainberg* sí es una novela de fantasmas, porque su final tiñe todo el relato de irrealidad, cuando el autor nos anima a pensarlo, duplicando el lance amoroso, una segunda noche, en cada uno de los gestos, las palabras, el ambiente, incluso la ropa que lleva Carlota. Por otra parte, no es la primera vez que Muñoz Molina se arriesga con la literatura fantástica, particularmente en sus cuentos –*Las aguas del olvido*, *El cuarto del fantasma*, *Si tú me dices ven*, *La colina de los sacrificios*– o en las novelas cortas –*Nada del otro mundo* y *En ausencia de Blanca*–, porque, en su opinión:

> El cuento, por lo común, impone menos, parece más propio para la tentativa o la aventura, incluso para la ironía, o para lo fantástico. […]. En cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta. Si *La vuelta de tuerca* tuviera sólo diez páginas más de las que tiene, ya no podría seguir siendo una historia de fantasmas: sería la novela de una mujer perturbada y solitaria (Muñoz Molina, 1995a: 28-29).

Andrés Soria Olmedo comenta en la introducción a *Nada del otro mundo* que en la producción de Antonio Muñoz Molina «se reitera un doble movimiento, de atención a la

realidad y de entrega a las consecuencias (sorprendentes o misteriosas) de haberse asomado a "las otras vidas"» (Soria Olmedo, 1995a: 9). De literatura fantástica califica *Las aguas del olvido*, *La poseída*, *La colina de los sacrificios* y *Nada del otro mundo*. Evidentemente, todavía no se han publicado, en forma de libro, ni *Carlota Fainberg*, ni *En Ausencia de Blanca*, aunque la primera apareciera en 1994 como un relato por entregas. Lo propio de lo fantástico, frente a lo maravilloso –nos dice, reiterando la teoría clásica al respecto–, es que en este último, una vez aceptada la convención de lo sobrenatural, todo se aclara y el mundo vuelve a la estabilidad del asombro sin misterio. Jordi Jovet, por su parte, considera que lo verosímil no se mide en referencia a la realidad, «sino en referencia a otros textos del mismo género. Es decir: que no depende de la realidad de la vida, sino de la realidad de los textos. Y lo que de veras importa entonces son, lógicamente, las convenciones genéricas»[209]. (Llovet, 2005:284).

Lo que tiene *Carlota Fainberg* de ejercicio de reproducción de cliclés del género es notado con desagrado por Santos Alonso, para quien la novela responde al «cliché, lugar común e imitación acartonada de los relatos fantásticos que mezclan lo real y lo sobrenatural.» (Alonso, 2003: 215). Su historia cuenta con dos partes bien diferenciadas: la primera, la aventura amorosa de Marcelo con una enigmática mujer en un hotel decadente de Buenos Aires, la segunda, el viaje de Claudio a la ciudad argentina, su visita al hotel y alucinación con la misma mujer. Carlota, según Alonso, recuerda a una vampiresa de medio pelo sacada de una película mala de los cincuenta. El personaje de Carlota, que en «el relato de Marcelo está a un paso de la fascinación, se resuelve en mera caricatura de terror cuando Claudio llega a Buenos Aires, tan sólo porque el novelista transforma lo visible en espectral de un modo inverosímil y plano.» (Alonso, 2003: 216). Carlota es,

[209] Soria Olmedo y Jordi Llovet coinciden en la definición de lo fantástico (remiten a la dada por Todorov en su texto clásico), y ambos inciden en que solo se puede determinar en función del mundo que acoja el propio texto: «Por ejemplo: en la literatura maravillosa, lo verosímil es que los animales hablen y se comporten en general como los seres humanos sin que nadie, ningún personaje, se sorprenda, hasta el punto de que, si esta ausencia de sorpresa ante lo sobrenatural no se cumple, dejamos de estar en lo maravilloso y pasamos a estar, muy probablemente, ante otra (284) modalidad genérica, la de la literatura fantástica, donde lo sobrenatural tiene lugar en medio de la realidad cotidiana y sorprende a quienes son testigos de ello. La narración de acontecimientos increíbles hecha sin la menor perturbación no es exclusiva, sin embargo, de la literatura maravillosa; se da también en las obras del denominado "Realismo mágico", y por tanto conviene fijarse en otros rasgos para delimitar estas distintas manifestaciones literarias.» (Llovet, 2005:284-285).

desde luego, un cliché cinematográfico, «una femme fatal porteña» según Antonio Muñoz Molina (en García Montero, 2002), porque esa y no otra es su función dentro de esta novela corta, pues da verosimilitud a la aventura sexual –tan propia del imaginario de hombres como Abengoa–. Es un cliché porque solo este resulta verosímil en la fantástica, alucinante y doble noche de sexo relatada por Abengoa y, porque, como veíamos hace un momento con Jordi Jovet, estos relatos se deben a sus condiciones de género y para Muñoz Molina, el relato de fantasmas más perfecto es ese en que no está claro si hay o no fantasmas en la historia, como dice en relación con *En ausencia de Blanca*.

Así pues, esta novela corta de Antonio Muñoz Molina vuelve a ser un híbrido, pero en este caso –animado por la condición breve del texto– se anima a conjugar dos componentes nuevos: la novela de campus y la novela de fantasmas. La primera sirve a la segunda de doble armazón: primero porque se inserta en esta como parte del viaje de Claudio, segundo porque al analizar este el relato ejemplifica, desde la parodia, cómo se cuenta una historia. Este recurso metaficticio, no obstante, carece de la suficiente entidad como para convertir todo el relato en metaficticio.

7.10. *EN AUSENCIA DE BLANCA* (1999): HÍBRIDO DE NOVELA DE AMOR Y NOVELA DE FANTASMA

En *Ausencia de Blanca*, Antonio Muñoz Molina nos hace partícipes del amor incondicional, abnegado y dependiente que Mario López siente por Blanca, una treintañera de buena familia, refinada e interesada por el arte. Mario, de orígenes humildes, delineante de la Diputación de Jaén, saca a Blanca del pozo de autodestrucción en que se había sumido, y la convierte en objeto de adoración, al punto que su vida orbita en torno a ella. El narrador, el mismo Mario, nos contará la prehistoria de su relación, de su vida anterior, de la de Blanca, y su posterior vida de casados. También, desde el presente de la historia, en el primer y último capítulo, nos comunica sus sospechas de que esa Blanca que ha regresado cuando se creía abandonado, aunque lo parece, no es Blanca, y su rápida

claudicación ante la desconocida, pues, si bien actúa como Blanca, le responde y le corresponde como esta nunca lo hiciera, «sin ese punto sutil de lejanía y frialdad que él siempre se había negado a aceptar que existía».

Esta obra de Antonio Muñoz Molina se publicó en una edición restringida de Círculo de Lectores en 1999, es decir, en el mismo año que *Carlota Fainberg* y, al igual que esta, responde al enfoque de novela corta o «nouvelle».

Con esta novela Antonio Muñoz Molina aborda de nuevo un aspecto fundamental de su obra: las relaciones humanas y sentimentales, con énfasis en el amor; y para dar forma a este sentimiento elige un género que le es habitual: la novela de amor, formato que le permite adentrarse en la sentimentalidad, en este caso para mostrar la imposibilidad de ese amor romántico que ya ha tratado en otras de sus novelas: *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Los misterios de Madrid*…, pero en este caso, más que la mitificación del ser amado o un amor cinematográfico y literario, hecho de estereotipos, que en parte también, escenifica la obsesiva, pero imposible necesidad de llegar a conocer plenamente a los demás, en general, y a la persona amada, en particular, y la extrañeza resultante, porque esa persona a la que creemos conocer se torna, de repente, en alguien tan inesperadamente diferente, tan distante como si fuera otra, un fantasma o una poseída.

Es para expresar este extrañamiento para lo que el autor recurre a la novela fantástica, a una novela de fantasmas deliberadamente ambigua al extremo de que Muñoz Molina alimenta constantemente la duda de si, en realidad, encaramos un fantasma o Mario interpreta de forma simbólica –posesión, fantasma– los cambios observados en Blanca, en su impotencia (la de cualquiera de nosotros) por captar en toda su complejidad a la amada, y aun más, de aceptar, siempre temeroso y a la vez casi seguro del abandono, que la mujer hubiera permanecido a su lado, en lugar de irse a Madrid o Valencia a vivir «la vida que siempre había querido, la que Mario, según ella, le impedía alcanzar» (Muñoz Molina, 1999: 125).

Así pues, en *En Ausencia de Blanca* se hibridan la novela de amor y la novela de fantasmas, ya que a través de estos dos subgéneros Antonio Muñoz Molina plantea tanto el paroxismo e incondicionalidad de cierto amor romántico y su complejidad, como su

fracaso por la imposibilidad de alcanzar un conocimiento, ya no cabal, sino mínimamente aproximado de la persona amada, que queda al límite de la fantasmagoría. Y para ello recupera, a su vez, esos géneros "menores" que tanto le gustan, pues, si bien observamos a lo largo de la obra de Muñoz Molina un desinterés creciente por la literaturización, decantándose incluso por géneros más cercanos a lo real, en ningún caso significa que haya renunciado a la ficción y a sus formas más codificadas, como son estos subgéneros.

Respecto al género o géneros de esta novela, el autor confiesa en su página web que *En ausencia de Blanca* es:

> Otra tentativa de novela corta, con una sospecha de novela de fantasmas, siempre bajo el hechizo de *La vuelta de tuerca*, que es probablemente el relato de fantasmas más perfecto que existe, hasta el punto de que no está claro si hay o no fantasmas en la historia. Tampoco creo que se sepa aquí.

Con esta declaración, Muñoz Molina hace suya una larga tradición, pues los fantasmas y hechos sobrenaturales están presentes en todas las culturas, en la literatura popular y han sido acogidos con gusto por la culta. Este tipo de literatura irrumpió con fuerza en el romanticismo, a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, cuando se rescatan el cuento de terror y la leyenda –recordemos las leyendas de Becquer, en particular *Ojos verdes*–. En Inglaterra, la novela gótica, narración fantástica y de horror, evolucionará, en plena época vitoriana, hacia el relato corto llamado *ghost story* o historias de fantasmas. Sus características principales son la brevedad, el realismo y el humorismo, y a los dos primeros rasgos se acoge Muñoz Molina en *Ausencia de Blanca*, pues al igual que en las *ghost story* encara el terror, en este caso el fantasma, en un lugar creíble y realista –se podría hablar de una mutación del género hacia lo cotidiano– en un intento de provocar el estremecimiento tomando como punto de partida las situaciones más normales, la vida diaria.

La *ghost story* aparece habitualmente vinculada al cuento corto, pero como advierte la Enciclopedia Británica también se utiliza en episodios aislados o como historias intercaladas dentro de otra más amplia. *En Ausencia de Blanca*, como ya hemos

comentado, lo fantasmático se hibrida con una historia de amor, y se ensambla perfectamente en ella, dada su función de poner en entredicho los límites de esa realidad verosímil que el autor nos ofrece a partir del segundo capítulo, y que vuelve a desestabilizar en el último, haciéndonos dudar de si Blanca es un fantasma, simplemente ha cambiado o Mario, (y por extensión todos nosotros), desconoce a la persona que ama, a la más próxima, porque, en el fondo, somos inescrutables.

La crítica no ha abundado sobre esta novela, ya bien porque su primera edición en Círculo de Lectores, menos comercial, la hizo pasar desapercibida, y pese a su peregrinaje[210] editorial posterior ya no es en esencia una novedad, bien porque en el conjunto de la obra de Muñoz Molina la consideran no solo una novela corta sino también menor. Por otra parte, las reseñas, escasas como he comentado, en ningún caso establecen con cierta claridad su la atribución genérica.

Santos Sanz Villanueva señala que *En Ausencia de Blanca* es una novela sobre el amor, aludiendo, a su vez, al carácter fantástico de la misma, pero no menciona el híbrido específicamente. Considera que Antonio Muñoz Molina reflexiona en esta novela acerca de las relaciones sentimentales, sobre la pasión, la piedad, la gratitud y el conformismo, «el enigma del amor», pero «más que una novela sobre el amor es una fábula sobre la angustia de la soledad» (Sanz Villanueva, 2001). No obstante, una novela sobre el amor, creo, es una novela de amor, aunque se asiente en el miedo a la soledad, pero no a cualquier soledad, a la que provocaría la ausencia de la mujer a la que desea y de la que depende. Por otra parte, según este crítico, la obra de Muñoz Molina, a veces, se abre, sin apelar a la fantasía, a dimensiones misteriosas de la realidad; es el caso de *Carlota Fainberg* y de *Ausencia de Blanca*, donde advertimos cómo, en el primer y último capítulo:

> El tratamiento poético de la materia se acentúa con una fantasmagoría que hace dudar del grado de certeza de los hechos. ¿Es o no es Blanca la mujer que aparece en casa de

[210] Se publica por primera vez en 1999 en Círculo de Lectores, luego en 2001 (y 2007) en Alfaguara; en 2003 en Suma de Letras y en 2008 como Punto de Lectura en la colección del autor; en 2009 Seix Barral la publica en la edición Booket Biblioteca Antonio Muñoz Molina…

> Julio[211]? La obsesión del hombre y su incertidumbre se comunican mediante un ritmo reiterativo: 67 veces se repite el nombre de la protagonista en las pocas páginas que suman ambos capítulos. La historia se encamina hacia la desrealización. Y al fin se impone una sugerente ambigüedad inducida en parte por el fraseo un tanto rotundo, rico en adjetivos, tan característico de la prosa algo sentenciosa de Muñoz Molina. (Sanz Villanueva, 2001).

Al igual que Sanz Villanueva opino que la novela se desrealiza al penetrar lo fantástico, pero no se encamina hacia la desrealización, como afirma este crítico: el autor abre ese frente desde el principio, en el primer capítulo, y todas las peripecias intermedias sobre el carácter, diferencias culturales y sociales, la actitud vital de Blanca, sus devaneos, su desapego y frialdad, sirven, por contraposición –pues no están contaminadas de irrealidad– para confirmar en el último capítulo la posibilidad de que Blanca no sea Blanca, y la capitulación de Mario ante la impostora, de lo que también se nos advierte al inicio. Sanz Villanueva, como ya hemos comentado, no menciona el híbrido, la mezcla entre novela de amor y de fantasmas, pero sí implícitamente aventura dos atribuciones genéricas, la novela de amor, o sobre el amor, y la desrealización, es decir, la ruptura de los cánones realistas a favor de los fantásticos, en este caso la novela de fantasmas, por muy ambigua que sea. Además, es un híbrido, y no la mera inclusión de dos temáticas diferentes, porque la novela de amor aborda la complejidad de las relaciones humanas, del amor, en la que no penetra la irrealidad o lo fantástico, y sin otra correspondencia que Blanca ¿una impostora? con la novela de fantasmas: estos dos subgéneros se funden en Blanca, y lo fantástico abre nuevas vías de exploración en la novela de amor, al obligarnos a repensar quiénes son los otros, cómo los percibimos, qué nos muestran y, más importante, cómo nos transforma el tiempo, la experiencia. Blanca es un fantasma porque no es quien fue, *y En Ausencia de Blanca* deja de ser prototipo del amor romántico cuando Mario, consciente de «la falta inesperada de nostalgia, aunque no de recelo» (Muñoz Molina, 1999: 14), renuncia al ideal de mujer que fue Blanca.

Algunos críticos prefieren considerarla como un caso de locura del protagonista: a sabiendas de que Muñoz Molina ha escrito explícitos cuentos y novelas cortas de

[211] Se refiere a Mario: confunde el nombre.

fantasmas o de aparecidos: *El cuarto del fantasma, Si tú me dices ven, Carlota Fainberg, Nada del otro mundo*... Begines Hormigo argumenta que «La obsesión continua de Mario por Blanca, así como los infatigables intentos de éste por ponerse a la altura de la imaginación de la mujer, provocan su desapego traumático de la realidad.» (Begines Hormigo, 2009: 92) y lo llevan a la locura, así pues «la influencia de Blanca ha provocado que Mario, mediante la locura, abandone la realidad» (Begines Hormigo, 2009: 92) y para fundamentar esta afirmación recurre a las palabras de Mario: «no estaba loco: pero no tener a nadie a quien decirle que albergaba graves sospechas de que la mujer que vivía con él ya no era Blanca lo sumía en una insalubre soledad de poseedor de un secreto inconfesable» que, de hecho, no refrendan el análisis de Begines, más bien lo contradicen. Esta novela está más cerca del *Horla*, de Maupsassant que de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, por la ambigüedad en torno a la existencia del fantasma. Para Justo Serna, esta novela mantiene una estrecha filiación con *Carlota Fainberg*, porque ambas «tratan del amor, del sexo que se promete o sobre el que se fantasea, de la figura de la mujer, de la mujer activa y sensual, del misterio de los sentimientos que la mujer amada o añorada suscita» (Serna, 2004: 376). Pero, a su juicio, Mario ha llegado al amor por casualidad –el amor[212] como cúmulo de azares es un tópico en las novelas de Antonio Muñoz Molina–: «Se conocieron, decía ella alguna vez, contra todo pronóstico, en una de las excepcionales ocasiones en que los mundos que cada uno de los dos habitaba llegaron a cruzarse» (Muñoz Molina, 1999: 69-70), y tras trastornarlo y trastornar su vida acomodaticia y segura, la posibilidad tan temida de perder a Blanca lo lleva al delirio: «lo que se cuenta, en fin, es cómo la existencia nos trastorna y cómo la pasión puede incluso llevar al delirio, a ver a las personas como espectros o ver los espectros como personas.» (Serna, 2004: 378). También Justo Serna se resiste, pues, a la posibilidad de un fantasma o un espectro o una poseída *En ausencia de Blanca*: es todo fantasía de Mario, producto de sus «celos justificados y dementes a la vez» (Serna, 2004: 389) que, no obstante, afronta mediante el sexo, porque

[212] «el amor suele ser un cúmulo de azares que se dan contra todo pronóstico, que no son destino en el sentido vulgar que podríamos darle a la expresión, y que hacen que se cumplan milagrosamente hechos impensables, incluso inverosímiles, hechos que la fatalidad o el curso normal de las cosas pudieron impedir y que, sin embargo, acaban siendo un prodigio que en ocasiones se nos concede.» (Serna, 2004: 385).

al final, en su opinión, «entre Blanca y Mario, triunfa no el Amor –colofón característico de los folletines rancios–, sino la dicha de la lascivia, esa lascivia que se expresa con "palabras de desvergüenza y dulzura que la desconocida le decía".» (Serna, 2004: 389).

Por otra parte, sostiene Begines Hormigo, *En ausencia de Blanca*, a través de las relaciones que se establecen entre los personajes principales –Mario y Blanca–, Muñoz Molina hace una declaración de sus principios estéticos, tematiza el enfrentamiento entre al arte considerado verdadero y el arte falso e impostor, el arte provechoso, responsable y el arte inútil. «Mario encarna el primero, aunque mantiene escarceos con el segundo como consecuencia de su amor obsesivo por Blanca» (Begines Hormigo, 2009: 99), embaucada por artistas exhibicionistas, vanidosos, frívolos como Jimmy N. y Lluís Onésimo, que representan el arte falso. Begines considera que «el arte se identifica con aquello que proporciona placer a quien se ha educado, ha conseguido cierta competencia estética y prescinde de la parafernalia que envuelve el mundo del arte para contemplar, sin perjuicios, la obra.» (Begines Hormigo, 2009: 100). Como argumento cita a Antonio Muñoz Molina en «La disciplina de la imaginación»[213] donde diferencia entre la educación y la cultura: la primera hija de la responsabilidad y el esfuerzo, mientras que la segunda está hecha de farándula y el espectáculo. Sin embargo, no secundo que en esa novela corta se esté tematizando la contraposición entre el arte verdadero y el falso, más bien ironiza sobre un tipo de arte que en realidad no lo es, hecho de poses[214] y de artistas que se dejan llevar por las modas del mercado y la mercadotecnia. Mario tampoco es paradigma, por oposición, del arte verdadero, sino de los gustos populares por el arte representativo y las copias de la realidad, por la canción popular, de quien carece de toda formación artística,

[213] En *¿Por qué no es útil la literatura?*

[214] De Naranjo, el pintor con el que convivió Blanca y cuya carrera lanzó, dice: «cuando aún fingía ser un artista huraño y maldito, años antes de ganar la Bienal de la Diputación y de convertirse a lo que él mismo llamaba, con ese cínico descaro mercantil que se llamó modernidad en los ochenta, *el bisnes*.» (Muñoz Molina, 1999: 58). «También se comentó lo que empezaba a llamarse entonces *su nuevo look*: los jerseys de cuello alto, los pantalones de pana, las sólidas botas de realismo proletario o de expresionismo abstracto americano dieron paso a un vestuario en el que no faltaba el cuero negro y ceñido ni las telas imitación cebra y leopardo. Se afeitó la barba y se rapó las patillas a la altura de las sienes, porque eran tiempos en que las audacias de la modernidad parecían inseparables de ciertas extravagancias en la peluquería, y en los que la elección de un corte de pelo era tan decisiva en la vida de uno como lo había sido diez años antes la de una ideología política.» (Muñoz Molina, 1999: 61).

de un arte «humanizado», como diría Ortega y Gasset. Mario se pregunta «cuántas veces en su vida se había torturado delante de un cuadro, de una película, de un cuarteto de cámara, preguntándose si de verdad le gustaba aquello» (Muñoz Molina, 1999: 52). Pero, escuchando un bolero de Moncho:

> como era muy sentimental enseguida se le subió del estómago hacia el pecho y la garganta, y luego hacia los lacrimales, una densa marea de congoja sin explicación y de felicidad irremediable, como recordada, como ennoblecida y afirmada de antemano por el paso del tiempo. […] tenía el corazón reblandecido y los ojos húmedos por la música, y disfrutaba no sólo de su amor por Blanca, sino de la evidencia absoluta de que estaba gozando sin el menor residuo de incertidumbre una emoción estética disfrutada previamente por ella, certificada por ella. (Muñoz Molina, 1999: 51).

Para Justo Serna, Mario no se plantea «problemas de logro, de hallazgo, de creatividad y de arte […], porque ha renunciado a hacer de su vida una obra de arte.» (Serna, 2004: 382). Esa meta no es propia de su clase social ni de su medio, ni una conquista a la que sensatamente aspire, como ocurre con Blanca, hija familia burguesa y con posibles, protegida, y cuyos coqueteos con el arte, opina Serna, son meros coqueteos, ya que, pese a su procedencia, «le faltan estudios y no siempre sabe ordenar sus ideas o dirigir bien sus propensiones, pero esa carencia la cubre con entusiasmo, con empeño autodidacta.» (Serna, 2004: 386).

Si bien esta novela expone dos modos de concebir o de aproximarse al arte moderno, opino que no afrontamos una novela de artista o metaestética y mucho menos que esta se hibride con las ya mencionadas, ya que su función no es el arte mismo, o la problemática en torno a este o los artistas, sino definir el carácter de Blanca y Mario, que los enfrenta, separa, delimita, y que hace de Mario –el que idolatra, que ama a un tipo de mujer en su opinión superior cultural y socialmente– un ser desasosegado, siempre temeroso de que las diferencias culturales los separen. Si muchos personajes adquieren cuerpo por las descripciones físicas (de Mario apenas sabemos nada, solo que es más bajo que Blanca), sus opiniones políticas, sus deseos, sus sueños, Blanca se nos define con especial énfasis por devaneos artísticos, por el desasosiego y la insatisfacción que le

provocan la mortecina vida cultural en la provincia y su desmesurado desvivirse por un arte y unos artistas que son, en verdad, producto del marketing y de una moda pasajera. Mario, contrariamente, por su desinterés hacia el arte moderno, y tras conocer a Blanca, por su incapacidad de sentir cualquier placer estético ante este tipo de arte.

En Ausencia de Blanca es una novela de amor, pero también de fantasmas, tan sutil y al límite, no obstante, que te hace dudar de su misma existencia, porque no convoca un fantasma que haga traquetear las patas de una silla, como el del *Cuarto del fantasma*, o poseídos como en *Nada del otro mundo*, o voces y presencias como en *Si tú me dices ven*, o el fantasma de una mujer en *Carlota Fainberg*, o los del palacio de Linares que «están enfermos de literatura, y quieren dar miedo con recursos de novela gótica y de folletín de Guillermo Sautier Casaseca.» (Muñoz Molina, 1995: 127-128). En esta novela corta, Muñoz Molina personifica un fantasma que bien pudiéramos atisbar cualquiera de nosotros, pues «En realidad, no es preciso velar durante toda una noche en una casa adecuadamente lóbrega para sorprender a un fantasma» (Muñoz Molina, 1995: 128). Todos intrusos, aparecidos, impostores cuando nos miramos en fotografías antiguas, en el espejo no reconociéndonos, retratados en el relato de los otros.

> De pronto ese amigo de siempre con el que estamos conversando se queda en silencio o mira un instante de soslayo y ya es definitivamente un extraño; de pronto alguien que se marchó y que nos importaba mucho y a quien hemos querido y logrado olvidar vuelve a la memoria una noche de insomnio, o nos parece que lo vemos de espaldas en la barra de un bar o que viene sonriendo en el contraluz dudoso de una calle. Es un fantasma, desde luego; si extendemos las manos sólo tocaremos y abrazaremos el aire, si le decimos lo que nunca nos atrevimos a decirle e imaginamos la respuesta que nunca nos dio sólo estaremos escuchado nuestra propia voz, pero esa apariencia es más poderosa y más real que la de los objetos evidentes, y se nos impone en la vigilia con la misma sugestión de realidad y ternura y dolor con que nos suele visitar en los sueños. (Muñoz Molina, 1995: 130-131).

Esta es, en mi opinión, la ambigüedad que cultiva Muñoz Molina en esta novela, o sea, entre la novela de fantasmas y el realismo que emerge más allá de las apariencias para mostrarnos el extrañamiento del que también es partícipe la realidad. Muñoz Molina señala la vecindad existente entre *En Ausencia de Blanca* y *La vuelta de tuerca* de Henry James,

pero también con alguno de sus cuentos, que si bien pertenecen al género de la *ghost story*, muestran fantasmas evanescentes, incluso dudables, como *en La esquina alegre*, donde:

> el fantasma apenas entrevisto por el protagonista es el mismo que él habría sido si su vida hubiese tomado otro camino; en *La vida privada* hay un hombre que sólo existe cuando otros lo miran, en caso contrario se disipa, y otro que, sin embargo, existe dos veces, porque tiene un doble que escribe los libros que él no sabría escribir[215].

Esta obra también mantiene filiación por la perturbación de su protagonista y las dudas que suscita la presencia de un fantasma, con *El Horla* de Guy de Maupassant, y con, por ejemplo, *Una noche de amor*[216], de Javier Marías, otro amante de los cuentos e historias de fantasmas, aunque destaca, en especial, el tratamiento humorístico que les da: *La dimisión de Santiestebán, Serán nostalgias, La vida y la muerte de Santiago Iturriaga*, recogidos en *Mientras ellas duermen*.

Blanca, a la que Mario idealiza pese a conocer bien sus defectos, representa el ideal romántico:

> la capacidad ensoñadora de esta mujer, proveniente de una familia de abogados adinerados, y, en cierto sentido, exponente del estereotipo romántico, desde su nombre –que simboliza lo etéreo, lo puro– hasta los rasgos que la caracterizan (su enfermiza palidez, su tendencia a «la melancolía viajera») o su presencia asociada a determinada iconografía. (Begines Hormigo, 2009: 91).

Una mujer inalcanzable que por obra del destino le ha sido concedida. La imposibilidad del amor deviene, en este caso, no tanto de las diferencias sociales y culturales, obstáculos en principio insalvables en los folletines, como del convencimiento y creencia de Mario de que no la merece y su temor continuo y obsesivo por perderla. Por otra parte, el final de la novela, que conocemos desde el primer capítulo, se acomodaría adecuadamente a un «fueron felices» de una novela rosa, si no se sembrara la duda de que puede no ser ella, y fuéramos conscientes de que, en realidad, Mario suspiraba por un amor correspondido. De

[215] Aparece en una Anotación en *13 cuentos de fantasmas*, de Henry James, Valdemar, Colección gótica, 2010.
[216] Incluido en la colección de cuentos *Mientras ellas duermen*, de Javier Marías.

que, con ese «amo por los dos», se estaba engañando, probando así la falsedad, en el mundo real y pragmático de Mario, del ideal romántico que encarna en Blanca. Desde luego no es una novela rosa, con este final inquietante protagonizado por un Mario, casi consciente de la impostura, y la desconocida que no es Blanca, la impostora, el fantasma.

Antonio Muñoz Molina, en gran parte de su obra, medita sobre las distintas manifestaciones del amor, trasgrediendo el arquetipo de la novela de amor pese a que se vale de sus estructuras y esquemas. En este caso, observamos cómo de la sumisión a un ideal del amor romántico se acomoda a lo que necesita, a aquello que, contra su ideal de la felicidad, lo hace feliz en realidad feliz.

No podemos afirmar con contundencia que la mezcla entre la novela de fantasmas y de amor sea más o menos habitual, o que sea una aportación exclusiva de este autor, tampoco me parece especialmente relevante. Sí lo es, no obstante, su querencia por hibridar la novela de amor, con la policial, la autoficción, *faction*…, en un esfuerzo por explorar la complejidad de lo que somos y sentimos desde todas las perspectivas posibles: desde la real a la fantástica, aunque esta última se limite, no olvidarlo, a sus cuentos y novelas cortas: en realidad, experimentos, otras vías que abre en su obra como posibilidades de expresión. ¿Por qué? Guy Maupassant, en realidad un escritor conocido por sus obras realistas, dejó por escrito cuando empezó a padecer problemas nerviosos y a escribir historias de fantasmas: «Tengo miedo de mí mismo, tengo miedo del miedo, pero, ante todo, tengo miedo de la espantosa confusión de mi espíritu, de mi razón, sobre la cual pierdo el dominio y a la cual turbia un miedo opaco y misterioso»… A lo mejor para explorar los propios fantasmas. No la locura en el caso de Muñoz Molina, el desasosiego que subyace en ver a tus hijos, a tu mujer, a los demás suplantados, a veces, por extraños desconocidos.

7.11. *SEFARAD* (2001): HÍIBRIDO DE *FACTION*, AUTOFICCIÓN Y ENSAYO

Hay, en general, coincidencia crítica respecto a que *Sefarad* es una novela híbrida. Claudio Guillén la adjetiva como plurinovela, José-Carlos Mainer, «novela a noticia», José María Guelbenzu, *faction*, y Teresa Gómez Trueba, «novela mosaico». Justo Serna, por su parte, señala que en esta novela se mezclan la historia, la ficción autobiográfica y el ensayo. Burguete Pérez afirma que Muñoz Molina, «valiéndose de un género híbrido como es la novela actual, en el que se mezcla ficción e historia, invención y documento...» (Burguete Pérez, 2009: 475), revisa vidas reales y producto de la imaginación.

José María Guelbenzu apunta de forma acertada que la novela actual está experimentando un nuevo camino, que consiste en la hibridez de la autobiografía, el reportaje y la invención. El aspecto fundamental de este híbrido narrativo es que lo real está adquiriendo valor literario (Guelbenzu, 2001:62). La ficción en muchos casos se ha inspirado y se inspira, claro, en la realidad, pero actualmente lo real aspira a convertirse en componente de «una forma de novelar», al punto de que la justificación del relato recae «en el hecho de que exista la certeza de que lo que se está relatando ha acontecido previamente en la realidad. Justo lo contrario de lo que entendemos por ficción, que se funda en sí misma». (Guelbenzu, 2001:64)

La inclusión de aspectos reales en la novela, y con un peso específico definitivo, más que contravenir el concepto tradicional de ficción lo que hace, en mi opinión, es ampliarlo, conllevando un nuevo pacto con el lector, pues si anteriormente bastaba con que la representación resultara verosímil, creíble, ahora se ofrece a este lector otro tipo de complicidad, porque, con la incursión de la realidad como parte esencial de la novela, los pactos de verosimilitud y de veracidad se han tornado ambiguos y en algunos casos comparten fronteras. Como dice José-Carlos Mainer, «Que un libro de índole narrativa tenga una nota bibliográfica final es cosa a la que habrá que irse acostumbrando, si persiste esta variedad de la “novela a noticia”» (Mainer, 2002: 50), pues, argumenta, la literatura ya no «sólo es la vida sino también la información, la cultura, los libros ajenos.» (Mainer,

2002: 50), haciendo referencia a la «Nota de lecturas[217]» que publica Antonio Muñoz Molina al final de *Sefarad* para que el lector, pienso yo, sepa a qué atenerse en relación con las fuentes mencionadas en la novela, para que sepa que gran parte de los hechos narrados en ella son verídicos, confirmando un aspecto recurrente a lo largo de todo el texto: el narrador insiste en que no tiene derecho a inventar porque habla de personas reales; y su vida, sus experiencias, nos dice en este caso el escritor, son suficientemente novelescas. De hecho, según Luis García Montero, la palabra novela del subtítulo «Novela de novelas» alude «sobre todo a la condición novelesca de cualquier experiencia humana recordada o contada, y al entrelazamiento de azares, relatos, recuerdos, invenciones, etc. del que está hecha nuestra percepción de la realidad, que es mucho más compleja de lo que suele reflejarse en las novelas canónicas.» (García Montero, 2002).

Sanz Villanueva considera que estamos ante un nuevo realismo. La literatura, nos dice, busca la manera más oportuna de elaborar su visión del mundo y los procedimientos que emplea suelen formar parte de la tradición literaria: no son, pues, radicales ni revolucionarios, simplemente adoptan perspectivas nuevas. (Sanz Villanueva, 2004). En *Sefarad*[218] de Muñoz Molina o «relatos reales» de Javier Cercas se produce «un reforzamiento del realismo o una superación de las lindes entre verdad e invención […] A este realismo, distinto de la observación y copia naturalistas, contribuye algún otro dato […]. Se trata de la aparición de personas reales en el relato» (Sanz Villanueva, 2004). Su objetivo sería, según el crítico, rescatar la realidad «en su valor intrínseco, como datos ciertos, y pasarla por el tamiz de un tratamiento narrativo. Esto tiene poco que ver con el

[217] Los dos volúmenes de la autobiografía de Margarete Buber-Neumann: *Déportée en Sibérie*, *Déportée à Ravensbrück*; testimonios como los de Nadezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*; de Evgenia Ginzburg *Journey into the whirlwind*; los diarios del profesor Victor Klemperer *I will bear witness: a diary of the nazi years*; de Jean Améry sobre Auschwitz *Par delà le crime et le châtiment*, de la trilogía memorial de Primo Levi: *Si esto es un hombre*, *La Tregua* y *Los hundidos y los salvados*. Muñoz Molina descubre a Willi Münzenberg leyendo *El fin de la inocencia* de Stephen Koch, en *El pasado de una ilusión* de François Furet y en el segundo volumen de las memorias de Arthur Koestler, *The invisible writing*. Milena Jesenska, en *Cartas a Milena* de Kafka y en *Milena* de Margarete Buber-Neumann.

[218] Ocurre un proceso semejante en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, obra situada en el territorio tan actual de los géneros fronterizos: "Cuenta cuatro «derrotas» situadas en otros tantos años correlativos, entre 1939 y 1942. Se trata de historias independientes que normalmente darían un libro de relatos trabado por su asunto común. No es, en puridad, un libro de relatos y para ello bastan uno leves nexos entre varias piezas, ni tampoco una novela en sentido estricto." (Sanz Villanueva, 2004).

realismo tradicional y da a la realidad una nueva perspectiva mediante uno de esos pequeños cambios observados por Baroja[219]." (Sanz Villanueva, 2004). Como ya he comentado más arriba, en «La muerte de la novela o nuevos caminos para la novela», la novela ficcional (valga la redundancia) estaría dando síntomas de extenuación y otras nuevas modalidades de contar historias vendrían a reemplazarla; entre ellas, estas novelas híbridas de realidad y ficción, como este libro de Muñoz Molina, los «relatos reales» de Cercas o su aclamada *Anatomía de un instante* (sin olvidar *Soldados de Salamina*). Como vengo diciendo también, con este tipo de híbridos (y otros que venimos estudiando) se está ampliando el concepto tradicional de novela o, desde otro punto de vista, se ha vuelto a sus orígenes, cuando se aceptaba su capacidad proteica de acoger cualquier material y hacerlo suyo.

Más arriba nos referíamos a la variedad de denominaciones que la crítica utiliza para referirse a este híbrido: *faction*, plurinovela, novela a noticia... En esta Tesis doctoral hemos diferenciado entre *faction* y autoficción: aunque la primera también engloba la mezcla de la novela con la autobiografía, prioriza la conjunción de la ficción con los hechos reales, el reportaje, la historia; y la segunda, en esencia, solo con la autobiografía. Llamar a todo *faction* dificulta el análisis de ciertas novelas híbridas, hechas exclusivamente de autobiografía y ficción, sin ingredientes documentales o históricos. Para evitar estos escollos, he optado a lo largo de este trabajo por el término «híbrido narrativo» pues, como ya argumenté, incluye toda forma de hibridez en la novela, sin limitar la mezcla que observamos al análisis práctico de las distintas obras (la plurinovela acoge en su seno el ensayo, pero rechaza la autoficción, y esta no incluye la historia o el reportaje, *faction* abarca el reportaje, la ficción y la autobiografía, pero deja fuera el ensayo). *Sefarad* es, pues, un híbrido narrativo en el que se reúnen la novela, la historia (en todas las formas comentadas), la autobiografía y también el ensayo. De hecho, la producción de Antonio Muñoz Molina, en su mayor parte, recurre a esta nueva forma de novelar, porque, contra las opiniones antedichas, el híbrido no se reduce a la mezcla de géneros de lo real con la

[219] Se refiere a la apreciación de Baroja dice Pío Baroja en el prólogo a *La nave de los locos*, de 1924: «muchas veces un pequeño cambio en el modo de contar tiene grandes efectos; mayores, podríamos agregar, que los proyectos de pretensiones revolucionarias.»

novela o la ficción, lo es igualmente cuando recurre a la mezcla de distintos subgéneros de la novela, precisamente eso es lo que practica Cervantes en *El Quijote*, tradición literaria a la que se remiten los críticos y escritores al argumentar la capacidad *ab origine* de la novela para asimilar otros géneros, en este caso subgéneros, de la novela.

Sefarad es explícitamente una novela híbrida, y amplía los límites de esta al extremo de que hasta su condición de novela está en entredicho. Antonio Muñoz Molina, con sus declaraciones y desde el interior del texto, ha fomentado la ambigüedad genérica y las dificultades clasificatorias de *Sefarad*: por una parte, el narrador autoficticio insiste en la realidad de los hechos relatados, aunque sabemos que hay mucho de invención; por otra, el propio autor indica en su página web y en múltiples declaraciones que hay mucho de testimonio y de referencias a lecturas en esta obra que comenzó siendo un cuento breve hasta multiplicarse en historias entrelazadas, pero el subtítulo de *Sefarad* es «Novela de novelas» y se vende como ficción. Guelbenzu no la considera una novela, sino «un libro de episodios que, aunque alguna vez se religan a propósito de un personaje o un detalle, nacen o mueren en sí mismos y tienen en común la condición de extrañamiento de todos sus personajes.» (Guelbenzu, 2001: 62). Justo Serna incluye *Sefarad* en el género de la novela, sin eludir, no obstante, lo controvertido de su clasificación por lo heterogéneo de su forma, pues «avecina la obra homogénea y el volumen de fragmentos, la novela extensa e internamente coherente y el repertorio de relatos que son trozos, cachos, de sutil congruencia.» (Serna, 2004: 391); añade que se presenta como una novela, pero tiene aspecto de volumen de relatos. (Serna, 2004: 391).

Por la mezcla de acontecimientos y personajes reales e inventados, de novela y realidad, con énfasis en los primeros, podemos adscribir *Sefarad* en el género *faction*, igualmente en la «novela a noticia» o en la plurinovela. Es autoficción por la inclusión de aspectos autobiográficos del autor, y también recuperación de la memoria histórica, de las consecuencias e imponderables a raíz de hechos acaecidos en el siglo XX en toda Europa. Es, además, ensayo, por las reflexiones en torno al exilio y desarraigo, de la otredad, producto de los aciagos acontecimientos que sacuden Europa en el siglo XX. Justo Serna dice encontrarse ante una forma distinta de creación «que aúna lo ficticio, es decir, lo

inventado, con lo histórico, esto es, con lo documentado. Resulta ser también una obra que reúne lo autobiográfico, vale decir, la alusión a la existencia real y efectiva del autor empírico, con lo imaginado o, en otros términos, con las vidas supuestas que sin haberse dado han sido fantaseadas como posibles.» (Serna, 2004: 391). Me sorprende, no obstante, que Serna mencione una forma distinta de creación, un procedimiento nuevo al analizar *Sefarad*, destacando la mezcla de novela, historia y autobiografía, pues ha estudiado algunas de las novelas de Muñoz Molina como *El jinete polaco*, *El dueño del secreto*, desde la autoficción, la historia y la novela, entre otros géneros, aunque no nos advertía, como parece hacer ahora, de la dificultad de incluirlas en el marbete de la novela, y el peso que adquieren los hechos reales.

Componente básico en *Sefarad* es, sin duda, el de la recuperación de la memoria histórica, cometido coincidente –como comentábamos– con la actitud ética de Muñoz Molina y su interés por el esclarecimiento de la verdad histórica. Como señala Sanz Villanueva, las existencias que relata «comparten un motivo nuclear, la vivencia real o el sentimiento lacerante del exilio […] El exilio, hilo conductor de *Sefarad*, está tejido con la fibra de las variadas calamidades y oprobios (persecuciones, deportaciones, emigraciones, asesinatos…) encadenados en el horrible siglo pasado.» (Sanz Villanueva, 2009:41); y del repaso por las mil caras del dolor:

> sale un alegato encendido a favor de los oprimidos, de las víctimas de cualquier causa totalitaria. Todo ello bajo un designio expreso y repetido: proclamar la necesidad de la memoria histórica, de mantenerla perennemente encendida, a la vez como homenaje a esas víctimas y como lección que evite las tentaciones de repetir tanta atrocidad. (Sanz Villanueva, 2009:41).

Con *Sefarad*, afirma Gonzalo Navajas, la narrativa de este autor se instala en la *Grande Histoire*:

> Como ocurre con Zola y Thomas Mann, la literatura aspira a acoger a la humanidad por completo. *Sefarad*, por ejemplo, es una relectura reconfiguradora de grandes relatos en torno a la persecución del hombre por el hombre de la que el siglo XX ha sido un tiempo pródigo por excelencia: Kafka, Koestler, Levi, Todorov, una larga lista

> de narraciones en torno a la destrucción sistemática de la disidencia, del que piensa y actúa de modo diferente de quien ocupa el poder. (Navajas, 2004: 76).

En esta obra Muñoz Molina nos muestra, según Gonzalo Navajas, la pequeña y gran historia entremezcladas: el sujeto individual desconocido a la par que las figuras públicas. «Todos equiparados por la intencionalidad de la narración que se dirige a ellos con un interés igual» (Navajas, 2004: 76), frente a las crónicas oficiales de la nación preparadas por los profesionales de la historia al servicio de un partido o de una ideología.

> En *Sefarad*, el peso de la historia es inmenso, a veces de difícil asimilación: hay que enfrentarse a todas las injurias y abusos de una época sin que haya apertura a lo cotidiano y ligero. La preocupación ética puede llegar a hacerse asfixiante. De la desmemoria de un tiempo patológicamente obsesionado con el presente pasamos ahora a la absoluta presencia de todos los grandes hechos que han desgarrado nuestro tiempo, como si el *Wieder niemals*, que figura a la entrada de algunos campos de concentración nazis y es todavía la inspiración para eludir la repetición de los innumerables magnicidios del siglo XX, presidiera y guiara cada frase de la narración. La Historia de la Humanidad guía la narratividad de principio a fin. (Navajas, 2004: 76).

De igual modo, Claudio Guillén afirma que «La escritura de *Sefarad* siente muy próxima la Historia –aterradora– del siglo XX, y al propio tiempo la literatura, que aparece con explícita frecuencia y enriquece la imaginación de quienes narran e interpretan.» (Guillén, 2003:11). Nos recuerda que, si el logro de las grandes novelas del siglo XIX, desde Balzac y Stendhal hasta Galdós y Tolstoi, consistió en sentir «no ya el pasado sino el presente como Historia», los mejores narradores actuales sitúan las acciones y las personas en el cauce de un devenir histórico. Pero en el caso de *Sefara*d comenta que sobre "el hecho histórico se monta un componente de novela desde el instante en que se dice «Fulano pensó» o «Zutano sintió»" (Guillén, 2003:11), y esto se debe a que el novelista hace uso de su derecho a la «trasparencia interior» (como la llamó Dorrit Cohn) de los seres humanos, en *Sefarad* también de los personajes históricos y reales, como Willi Münzenberg o Evgenia Ginzburg o Isaac Salama, «que se van ficcionalizando en la medida en que el autor los relata no ya desde fuera sino desde la interioridad de su sufrimiento.» (Guillén,

2003:11). También Justo Serna sostiene que se produce una ficcionalización de la historia, primero porque *Sefarad* se acoge al género de la ficción, y segundo, porque el narrador recurre a la memoria de unos hechos que no ha vivido personalmente, repletos de lagunas, de las falsificaciones y justificaciones en que incurren los relatores. El documentalismo expreso, que Serna ha identificado con lo histórico, de las historias, del material referencial de algunas de las peripecias relatadas en *Sefarad* es un rasgo que apreciamos desde el interior del texto: el narrador en primera persona se pregunta «para qué inventar cuando la realidad está llena de historias que contar» (Serna, 2004:394), y es este y no el autor[220] explícito quien en un ejercicio de metanarración se interroga sobre la pertinencia de la

> invención en el interior mismo de una obra que se acoge al género de la ficción predicando exactamente lo contrario. Este libro será, pues, una novela llevada al límite, una novela hecha de relatos que parecen distantes unos de otros y una ficción que dice no serlo y que al proclamarlo invalida su declaración de veracidad documental o realista. (Serna, 2004: 394-395).

Cuando el propio novelista facilita, incluso fomenta, las confusiones e identificaciones entre obra y vida, avatares personales y ficción, como viene observándose en *Sefarad*, ocurre el proceso contrario al propiciado por las creaciones realistas: es decir, la identificación mimética «está condenada a la arbitrariedad o al fracaso.» (Serna, 2004: 396) y las consecuencias son paradójicamente antirrelistas. Por otra parte, afirma Serna, pese a que «los documentos orales son uno de los instrumentos principales de la investigación histórica actual» (Serna, 2004: 402), las fuentes orales son dudosas, porque recordar, evocar, contar, hacer memoria, implica probablemente justificar, volver coherente y lógico lo que carecía de congruencia, y los historiadores, conscientes de ello, se muestran cautelosos ante este tipo de testimonios. El «narrador-historiador»[221], cuando entrevista a los supervivientes de un suceso –José Luis Pinillos, Amaya Ibárruri, Tina Palomino– emplea, habitualmente, el verbo rememorar, recordar y sus sinónimos, pero

[220] Dice que Muñoz Molina ha hecho posteriormente suyas las declaraciones del narrador sobre la veracidad de muchas de las historias narradas.
[221] Término que emplea Justo Serna para referirse al narrador.

solo está representando de forma aproximada los hechos, ya que no fue testigo de los mismos, de episodios ocurridos cuando no había nacido. Para superar este escollo, el relator da voz a las personas y personajes relatados y usa distintas instancias narrativas. No obstante, más que hacer memoria recopila memorias, que no tienen por qué ser las mejores o más fieles o directamente relacionadas con los hechos evocados. «La historia, la disciplina histórica», dice Serna, «no es sinónimo de memoria, como tampoco lo es el relato de *Sefarad*, sino que es más bien un antídoto contra las congruencias que nos apaciguan, esas falacias y coherencias absolutas de la reminiscencia» (Serna. 2004: 408), porque la memoria tiende a unificar y otorgar lógica a lo que de ella careció, y de camino falsifica, con el objetivo de dar estabilidad al margen de la verdad.

Cuando los materiales de la memoria se disponen de forma narrativa tienden a reforzar el concepto de ficción, diría yo, minimizando el estatus absoluto de realidad, puede ser, pero no al margen de la verdad, pues la novela histórica, o con componentes de esta, hace a menudo por el esclarecimiento de la realidad tanto o más que la misma historia. «El lenguaje de la ficción puede articular una verdad que va más allá del registro de los hechos utilizando recursos de la literatura para revisar el recuerdo.» (Macciuci, 2010: 19). La exploración novelesca de la historia, y lo más valioso de la narrativa hispana de los quince últimos años, proviene, considera Jordi Gracia de una:

> pulsión ilustrada de razón crítica […] vinculada con un afán de asertividad: rechazar los cuentos chinos y las trolas útiles, y asumir las secuelas en forma de desmoronamiento del retrato prefijado de buenos y de malos. Pueden también ponernos contra las cuerdas al evidenciar las trampas que suelen contener los relatos de una historia unánime. Todos ellos saben que la uniformidad interpretativa es una forma de autolegitimación dispensada de ser verdad fidedigna porque su función es otra: aparecer como verdad incontestable e incuestionable. La literatura hace lo contrario: suscitar otras verdades sin finalidad práctica aunque sean las más vitales. (Gracia, 2014)

Opinión que comparte Raquel Macciuci, cuando dice que la literatura nos ofrece recursos para evitar una aproximación arqueológica al pasado, «aquella que sin problematizar museifica la imagen de un álbum que se antoja definitiva.» (Macciuci, 2010: 19).

Concluyamos, pues, que para Justo Serna no podemos hablar de historia en sentido estricto: «La auténtica labor histórica del narrador de *Sefarad* y de los personajes que interpela no afirma identidades estables entre el presente y el pasado, sino que abre una brecha entre el yo actual y lo que fue, entre el yo de hoy y sus antepasados, muestra lo que les separa, el abismo que les distancia.» (Serna. 2004: 408), sino de interpretaciones que de ella se hacen a partir de la memoria, en parte porque los testigos no son ya quienes fueron y el mismo narrador las reinterpreta al apropiarse de ellas con el objetivo de integrarlas en su propia experiencia. Según José María Guelbenzu, Muñoz Molina es consciente de que va a contar antes que inventar, de ahí los reparos morales que introduce en boca del narrador: «Quién eres tú para contar una vida que no es la tuya», y lo que «aleja a este libro del documento» es precisamente la elección literaria del autor, su intención de reproducir la mirada del testigo. El autor se implica en los episodios, con una emoción de contenido moral, «la apelación a la memoria y la visión del paso del tiempo como algo que borra provoca en él una necesidad de tomar la voz de los testigos, reinventándola si es preciso, para que sus miradas no mueran, para que el tiempo no borre los sucesos con la muerte de los testigos.» (Guelbenzu, 2001: 63). La voz de los testigos se entrelaza con la voz del propio narrador y «esta persona interpuesta bascula más hacia el recitado de la letanía que hacia la mirada del testigo.» (Guelbenzu, 2001: 63). De ahí que concluya que lo documental es de orden general, mientras que la mirada es individual: “el narrador, en cambio, sin ser decididamente documental –lo es, pero recubriendo su voz con la compasión que le produce la presencia del dolor–, cabalga con más dificultad sobre la línea que separa realidad y ficción.» (Guelbenzu, 2001: 63). Con *Sefarad*, afirma Natalia Corbellini, Muñoz Molina ha trasformado la novela «en una herramienta para el recuerdo de los hechos imposibles ya de reconstruir» (Corbellini, 2010: 142) y plantea, a su vez, un nuevo compromiso, un deber del novelista no con las «grandes teorías», sino con la cotidianeidad de algunos hombres comunes. Es una obra –añade– que transita las fronteras de los géneros. Yo diría, más bien, que Muñoz Molina más que transitar por dichas fronteras, se ha asentado cómodamente en las mismas, haciendo casa allí donde se juntan dos o más géneros o subgéneros. Macciuci, en relación con este fenómeno, señala un

hecho fundamental que ya venimos viendo: la disolución de las fronteras de los géneros y de las disciplinas es una dominante en la literatura de la memoria:

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

En *Sefarad*, en efecto, la incursión en la historia, que abarca casi un siglo (y las vidas reales que relata Muñoz Molina si bien intercaladas con otras de ficción), ya no es mero telón de fondo, o la prehistoria de los personajes como en otras de sus novelas, pues, de hecho, muchos de ellos existieron en la realidad y la historia altera sus vidas, es la causa de su muerte. El peso de la historia, del documental y de la documentación hace de esta novela un híbrido entre la historia y la novela, entre otros géneros como ya veremos, lo que ahora se denomina *faction*.

Y esta hibridez con la novela, lo que la aleja del documento, como diría Guelbenzu, está refrendada precisamente, aunque suene a paradoja, por la ficcionalización de los personajes históricos (amalgama de hechos históricos comprobables, basados en lecturas que el mismo autor nos proporciona como referencias), cuando el autor, al igual que en una novela, accede a la interioridad de las personas y nos cuenta lo que pudieron sentir en las circunstancias descritas. La memoria, como método de indagación histórica, como señalaba Justo Serna, también imbuye de irrealidad la propia historia, en la misma medida que la inclusión de relatos y personajes ficticios elevados en *Sefarad* a similar rango que los hechos reales. Todo esto convierte *Sefarad*, no un documento o novela histórica, sino en una novela híbrida, mezcla de reportaje e invención, también de autobiografía, si bien cuando esta última se imbrica con la ficción entra dentro de lo que se denomina autoficción o ficción autobiográfica.

De hecho, esta obra de Antonio Muñoz Molina admite también, por razones obvias, la clasificación de autoficción: el narrador, pese a su carácter polifónico, comparte rasgos y experiencias con el autor empírico. Guillén comenta, en alusión a la novela actual en general y a esta en particular, que «no es raro tampoco ese juego, ese reto al lector, que se basa en la ambigüedad de situaciones en que no queda, ni puede quedar claro si el que habla es el yo textual de un capítulo determinado o el yo real del autor.» (Guillén, 2003: 11), pero la ficcionalización del yo, protagonistas de lo que Mainer llama «la vuelta al yo», se distancia de lo que él considera una plurinovela. Guelbenzu, por su parte, indica las coincidencias entre el autor empírico y el narrador. Justo Serna no duda en calificar *Sefarad* de ficción autobiográfica, es decir, un híbrido entre la novela y la autobiografía, pero nos recuerda que si bien hay coincidencias decisivas con el novelista esto no implica carencia de ficción: también es una novela:

> la vida de ese yo que habla en el interior del texto es o puede ser una más de las ficciones autobiográficas con que el autor se ha relatado, una más de las formas que tiene de atribuirse hechos, circunstancias que no llegaron a sucederle, de explorarse poniéndose en escenarios hipotéticos, de ampliar itinerarios del yo […] Es decir, si es autobiografía, esa evocación personal se matiza y se inserta en un caudal más amplio al acompañarse con otras historias documentadas o imaginadas que le sirven de contraste. (Serna, 2004: 398).

Como ya hemos visto, la autoficción excede a la autobiografía, porque con su parte de ficción abarca la expresión de vidas posibles: «Eres cada una de las personas diversas que has sido 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» (Muñoz Molina, 2006: 410), nos dice el narrador de *Sefarad*. Opinión que secunda el propio novelista al responder a Rosa Mora (2001) en una entrevista sobre el carácter autobiográfico de esta obra:

> Es lógico, trabajas con tu propia experiencia. El libro tiene también su parte de confesión. Pero lo real, cuando escribo de personajes que no tienen una historia pública a la que deba ajustarme, 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. (Mora, 2001).

Si bien la voz del narrador-autor se hace oír, desdoblada en los distintos personajes, a lo largo de toda la novela, la ficcionalización del yo del autor, entre su autobiografía y autobiografías posibles, se maximiza en *Olympia*, *Dime tu nombre*, *Eres* y *Sefarad*.

La primera persona ahonda el carácter autoficticio de *Olympia*, también el estar protagonizada por un funcionario joven que trabaja en una oficina de provincias –posiblemente Granada aunque no mencione su nombre–, cuyo deseo supremo es huir, escapar de su sino mediocre, ya su trabajo ya su matrimonio (circunstancias que atestiguamos en la biografía de Antonio Muñoz Molina, también él funcionario casado y con hijos a temprana edad), a los que se ha visto abocado por cobardía y conformismo de buen hijo, de buen marido. Vive como oculto, espía de su propia vida, bajo la superficie, retrotrayéndonos a los deseos adolescentes del Manuel en *El jinete polaco,* al Jacinto Solana de *Beatus Ille* y su lucha por eludir la vida que le parece estar destinada desde su nacimiento, la huerta, el trabajo en el campo, como continuación de la de sus antepasados. Nos cuenta también que finalmente rompió el cerco, advirtiéndonos ¿el autor?, ¿el narrador?, no obstante, de que estas mismas interpretaciones autobiográficas –la rebeldía, el deseo de huida– de sus obras, podrían no ser tales, con lo que profundiza la ambigüedad entre novela y autobiografía. En *El dueño del secreto*, de hecho, ficcionaliza la conformidad con ese mismo destino.

> Durante años me gustó recordar, fabulándolas, las rebeldías de mi adolescencia, pero ahora no creo que formasen más parte de mi carácter que al afán de conformidad que me guió tan poderosamente hasta el final de la infancia, y que volvió sin duda a actuar sobre mí en la vida adulta cuando acepté casarme y no me negué a cumplir un cierto número de obligaciones o humillaciones laterales que en el fondo me provocaban una sorda hostilidad: la boda por la Iglesia, el simulacro de comunión, el banquete familiar, todo lo que estaba prescrito desde siempre y yo obedecía sin resistencia al pie de la letra […]. No fingía, como he inventado después, no me empeñaba en sacar buenas notas por la vocación de escapar a la vida estrecha y al trabajo del campo que predestinaba mi origen. Estudiaba porque eso era lo que debía hacerse, y porque el

> cumplimiento de esa obligación me complacía tanto como el de los conceptos religiosos (Muñoz Molina, 2006: 216-117).

El administrativo de *Olympia* y el oficinista de *Dime tu nombre*, además del desayuno diario en un bar, comparten bastantes elementos autobiográficos del autor Antonio Muñoz Molina: la dolorosa distancia entre el deseo y la realidad de su vida en una ciudad de provincias, tan fácilmente identificable con Granada. Este último trabaja en un sector de festejos de la Administración. Vive en los libros, intoxicado de literatura, es, encerrado de ocho a tres en su oficina, «el capitán Nemo en su submarino y Robinson Crusoe en su isla, y también el Hombre Invisible y el detective Phillip Marlowe y el Bernardo Soares de Fernando Pessoa y cualquiera de los oficinistas de Franz Kafka […] sedentarios que esconden su íntima rareza y su exilio congénito bajo la apariencia de la perfecta normalidad» (Muñoz Molina, 2006: 460), y las sombras que inundan su imaginación son más importantes para él que las personas reales, sueña con ciudades en las que nunca ha estado y que son tanto más deseables precisamente por eso, al igual que las mujeres que imagina, o esa que le escribe desde Nueva York. Había comenzado a publicar con seudónimo algún artículo en el periódico local, pero sentía, al igual que ha declarado Antonio Muñoz Molina, que eran como cartas dirigidas a nadie, unos pocos lectores aislados como él en la provincia. Escribir y leer era «ir tejiendo a mi alrededor los hilos del capullo protector y sofocante en el que me envolvía […] inventando a mi alrededor un mundo que no existía […] que me suavizara el trato áspero con la realidad» (Muñoz Molina, 2006: 464-465). Por su oficina pasan personajes pintorescos, otros necesitados que se han refugiado en nuestro país provenientes de tiranías y regímenes totalitarios, en busca de un contrato. Caras e historias que en parte ha olvidado por vergüenza y remordimiento y disgusto hacia sí mismo, debido a la indiferencia y al trato que les dispensaba.

En *Sefarad*, la ficcionalización del autor va más allá. Aparecen la ciudad de Úbeda, sus calles, la iglesia de Santa María, datos de su infancia, su primer matrimonio, sus viajes a Nueva York, pero esta identificación biográfica con Antonio Muñoz Molina se pone en cuestión, con nuevos giros inesperados: tiene leucemia, es el médico de *Berghof*, aunque es lo suficientemente convincente como para que, por ejemplo, algunos lectores y críticos le

imputen hechos que son pura ficción, e incluso Erich Hackl se enemiste con él. Muñoz Molina se defiende aduciendo: «¿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, 2001d).

En *Eres*, además de hablarnos de esos cuartos de trabajo que, de hecho, cambian menos que las personas y sus circunstancias, esos refugios aparentemente seguros, rememora ese primer cuarto que tuvo a los dieciséis años: «con una mesa de madera y un balcón que daba al valle del Guadalquivir y a la silueta azul de la sierra de Mágina.» (Muñoz Molina, 2006: 411).

Pese a la inmanencia de lo autobiográfico en las historias mencionadas, las referencias e insinuaciones a su propia vida puntean el texto en su totalidad: el nombre de sus familiares, sus lecturas, sus viajes, sus esperanzas. En C*openhague*, nos dice, «durante mi primer viaje a Madrid […] yo oía a mi abuelo Manuel y a otro pasajero contarse en la oscuridad viajes en tren durante los inviernos de la guerra» (Muñoz Molina, 2006: 42). Un viaje que lo ingresa en el reino de las películas y los libros, pues aunque apenas había salido de la ciudad se alimentaba de historias de viajes a lugares lejanos, la Luna, el centro de la Tierra, las islas del Caribe, las del Pacífico, el Polo Norte, la Rusia del transiberiano, de Julio Verne, etc. Repite en C*openhague* una visión entrevista ya en *El jinete polaco*:

> Estaba sentado en un banco del andén, entre mi abuelo y mi abuela, y un tren que todavía no era el nuestro llegó a la estación y se detuvo […]. En la barandilla del último vagón estaba acodada una mujer que me sobrecogió instantáneamente de deseo, el deseo ignorante, asustado y fervoroso de los catorce años […] rubia, alta, despeinada, extranjera, con una camisa negra muy abierta, con una falda negra, descalza, con las uñas de los pies pintadas de rojo, con la cara tan bronceada que resaltaba el brillo de su pelo rubio y sus ojos muy claros […] El tren se puso en marcha y yo la vi alejarse acodada en la barandilla y mirando a las caras fugaces… (Muñoz Molina, 2006: 43).

Esa mujer rubia que el médico de *Berghof* ve echada sobre la cama en una habitación del otro lado del patio «o sólo una figura abstracta de mujer en la que cristaliza algún

espejismo antiguo de su imaginación, la extranjera rubia y descalza en el estribo de un tren, una noche remota de principios de verano.» (Muñoz Molina, 2006: 276). También nos remite a sus lecturas y sus viajes: «En un tren que me alejaba de Granada, recién terminado el curso en la facultad, a principios de verano de 1976, yo iba leyendo el relato del viaje a Venecia que hace Proust en *El tiempo recobrado*» (Muñoz Molina, 2006: 51). «Me acuerdo de un ejemplar barato y usado de las Historias de Herodoto que encontré en un puesto callejero de Nueva York, y del diario del viaje al Círculo Polar del capitán John Franklin…» (Muñoz Molina, 2006: 53). En *Münzenberg* incluye sucesos y recuerdos próximos al autor, esta vez de mano de su abuela Leonor y las misas que dedicó en la iglesia de Santa María para que su madre muerta, que se le aparecía en sueños, descansara en paz; esa cama en la que duermen, donde nació su madre, y que han llevado a Madrid, ciudad en la que sabemos que ha vivido Antonio Muñoz Molina, en ese mismo barrio castizo por donde circulan otros personajes de la novela, pero tan reales como puedan ser los drogadictos, camellos y antiguos vecinos ya viejos, extranjeros, locutorios, reflejo del ambiente del barrio venido a menos en *Doquiera que el hombre va*. Guardaba una foto de Willi Münzenberg en «el segundo volumen de la autobiografía de Arthur Koestler, *The invisible writing* […] compré ese volumen de tapas rojas y papel áspero y amarillo, impreso en Londres en 1954, en una librería de segunda mano, en Charlottesville, Virginia, un día invernal de 1993» (Muñoz Molina, 2006: 182). Su deambular por Madrid y París donde se hace eco de las pisadas de Münzenberg, de su huida, el traqueteo del metro que lo hace temblar, al igual que el suelo de media Europa ante el golpe de las botas militares, el peso de los carros de combate, de las bombas que caen en Madrid, en Barcelona, en Guernica, sin que nadie en Europa quiera escucharlos.

La autoficción presente en *Sefarad* desempeña, además, un papel fundamental, en lo que a esta Tesis doctoral concierne, pues adquiere rasgos estructurales al imantar el resto de géneros que se mezclan en la novela. El narrador, al que identificamos con el escritor, se desdobla en distintas personas narrativas, con lo que se posibilita un brillante paso «del yo del autor al tú de las conciencias y al de la exposición» (Sanz Villanueva, 2009: 42), y cediendo su voz a los distintos personajes y a las personas reales, facilita el ingreso en el

texto de la historia, de la documentación y bibliografía sobre las vidas de Primo Levi, Kafka, Milena Jesenka, Heinz y Margaret Neumann, Victor Klemperer, Jean Améry (Hans Mayer), Nadiezhda Mandelstam, Evgenia Ginzburg, Walter Benjamin. A su vez, por mediación de ese yo del narrador, aparecen reflexiones de tipo ensayístico sobre el exilio, el desarraigo, la identidad.

Porque –como decía más arriba– otro de los géneros que concurre en *Sefarad* es el ensayo, si bien debo insistir, como ya he argumentado a largo de estas páginas, que al incorporarse en la novela altera su carácter, se ficcionaliza[222], ya que las reflexiones las hace, no ya el autor empírico, sino el narrador, al que vinculamos con el novelista pero sin confundirlos. En este ensayo, Antonio Muñoz Molina aborda, desde la atalaya del narrador, aspectos como el exilio, la identidad y el desarraigo, y más importante aun el porqué de los mismos. Comenta a Rosa Mora que son temas en los que siempre está pensando:

> He abordado la cuestión de la identidad desde muchos puntos de vista, desde casi todos los puntos de vista posibles. Sobre todo, la identidad como una atribución que uno mismo decide tener, como una atribución que los demás aplican sobre uno. Es el contrapunto entre lo que uno cree que es, lo que uno sueña con ser, lo que uno piensa que no es y lo que otros le atribuyen. El malentendido terrible de que tú crees que eres una cosa y de pronto una ley o una frontera o lo que sea te convierte en otra. (Mora, 2001).

Esa identidad establecida e inalterable de alemán que creía tener Hans Mayer y que, con las leyes raciales promulgadas en Alemania, se trasmutó en la de un judío, o la de Evgenia Ginzburg, una comunista fanática y firme, convencida de que era una comunista ejemplar,

[222] Ya comenté, al abordar los tipos de híbridos más practicados en la actualidad, la conjunción de ensayo y narración novelesca, que los géneros mezclados en una novela híbrida tienden a ficcionalizarse, ya sea la historia, ya el ensayo, ya la autobiografía. Claudio Guillén en el artículo *La plurinovela* advierte que este proceso de ficcionalización se viene observando incluso en los autores que cultivan el diario ensayístico; por ejemplo, Pere Gimferrer, 1982, 1983, o Antonio Martínez Sarrión; este tipo de textos, incluyen anotaciones, de reflexiones que se le ocurren al autor y que al mismo tiempo ocurren, que suceden en la existencia del escritor. «De ahí que vayan cobrando un cariz narrativo, aunque se trate las más de las veces de literatura. Y por ello también se manifiesta sin límites la personalidad del escritor que emite las valoraciones. Más que de opiniones, se trata de opinar; más que de pensamientos, de pensar; y de que así se consolide un personaje céntrico, que es quien un día tras otro va opinando y pensando.» (Guillén, 2003: 4)

«y de pronto empezó a ver signos y resultó que era una traidora, una trotskista, cualquier cosa que decidieron que fuera.» (Mora, 2001).

Por otra parte, en palabras del autor, *Sefarad* es una especie de «enciclopedia del exilio», donde las fronteras van de lo político a lo físico, del perseguido al enfermo, excluido ya como tras una frontera del resto de los hombres: «no hay frontera más grande que la que separa a los vivos de los muertos, a los sanos de los enfermos», le dice Kafka a Milena. En este libro Muñoz Molina prefigura todas las posibles aleaciones del exilio, incluido el desarraigo de un pobre desgraciado en la primera historia que vive como desterrado a solo 300 kilómetros de su pueblo. También contribuyen a hacer de esta novela un ensayo las reflexiones del narrador, y por trasposición de los personajes y personas reales, en torno a las «macroestructuras sistemáticas del miedo y el terror que el pasado siglo llevó al refinamiento más perfecto con la maquinaria de la persecución masiva por motivos ideológicos» (Navajas, 2004: 77) que dieron lugar a los exilios, los exteriores, y que dejaron, a su vez, al descubierto la quimera de una identidad estable, de la llamada normalidad, ambas inexistentes de un día para otro, por la enfermedad, por el desarraigo, porque alguien te señala como culpable o traidor o judío, con la consiguiente debacle de ese mundo que se creyó estable. El narrador-autor secunda posiciones cercanas a Montesquieu, Thomas Jefferson y Habermas, a favor de «la legitimidad de principios éticos vigentes para toda la humanidad por encima del origen nacional, religioso o étnico.» (Navajas, 2004: 76), y sus meditaciones no difieren, salvando las distancias temáticas, de las reflexiones que hace Muñoz Molina en *Todo lo que era sólido*: en ambos casos advierte de la ceguera ante las evidencias y alarmantes síntomas de que algo va mal, sobre los que se señorea el apego común a la aparente normalidad y a la falsa cotidianeidad que nos arropan, en el convencimiento de la solidez inmutable de aquellos derechos sociales que se han ido consiguiendo. Reflexiones tan próximas, por otra parte, a las opiniones y al parecer, a esa forma especial de pensar de las que el novelista da probadas muestras en sus artículos de prensa; en realidad compendio de elementos biográficos, reflexiones de carácter ético, social, histórico o político, sobre arte, y meditaciones ensayísticas. Este narrador, que es en parte el autor o que con él lo identificamos, y una especie de «voz

narrativa» por su pluralidad, adopta, al absorber el resto de las voces (en un doble proceso: otorga voz a los desarraigados del mundo pero también hace suyas sus voces interiorizándolas), una perspectiva reflexiva y meditativa que, dice Eduardo-Martín Larequi García (2005), lo aleja «de las características propias del narrador novelesco (una instancia de carácter esencialmente ficticio que cuenta una historia) y en cambio se aproxima más a las características del ensayo». Justo Serna considera que *Sefarad* nos obliga a suspender los límites y las fronteras entre los géneros, porque

> Hay pasajes que son narración y hay fragmentos que son ensayo, hay partes que son memoria de sí y otras que son la escritura de una lectura ajena que le concierne (…) sabiendo a la vez que esa operación se hace, además, bajo el rótulo de novela, esto es, con la etiqueta añeja y secular del relato extenso de ficción. (Serna, 2004: 392).

No es muy diferente, nos dice, de lo practicado por Montaigne en sus *Ensayos*, que no son examen, ni ficción, ni análisis de la realidad ni cuentos ni patrañas fabuladas, son «exégesis de sí mismo, la inspección que alguien vive o el contexto al que llega la historia y el pasado, la suerte histórica de sus antepasados.» (Serna, 2004: 392). El narrador de *Sefarad*, en igual medida, se recuerda, se piensa, se presenta o se analiza «contrastando lo relatado de otros con lo propio y con lo vivido, con el tiempo presente y con el pasado.» (Serna, 2004: 392). Natalia Corbellini afirma que «Muñoz Molina llama «Novela de novelas» a un largo ensayo sobre el destierro en el siglo XX, en el cual ha querido borrar las marcas ideológicas para no pensar en los exilios y la tragedias que relata socialmente, sino subjetiva e individualmente.» (Corbellini, 2010: 150). «El peso de la memoria y del valor de la historia como *magister vitae* están en casi toda la literatura de Muñoz Molina», nos dice Sanz Villanueva, y en *Sefarad* sirven de cimiento a una obra de hondo carácter moral, donde expresa:

> un pensamiento progresista basado en un humanismo sin concesiones a lo que roce la humanidad de nuestra especie. Pero todos estos méritos afectan al sentido ético, a la dimensión cívica modélicos del autor, de los que tantas muestras ha dado en otras ocasiones y que vertebran también sus artículos de prensa. Por eso, dejar constancia de ellos es nada más una parte del comentario requerido por *Sefarad*, pues nos las

> habemos con una novela, con una pieza literaria, y no con un ensayo, todo lo bienintencionado y plausible que quiera. (Sanz Villanueva, 41).

Sefarad, al igual que *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas, *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001) de Sebald, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, etc., hibrida distintos géneros y, como esas novelas, posee, frente a otras de sus obras, una estructura abierta con aspiraciones de libro infinito:

> Había entregado *Sefarad* [223] en la editorial y estaba a punto de corregir las pruebas cuando me di cuenta de que necesitaba añadir una más a las historias del libro: la que me contó una señora, antigua amiga de la madre de Elvira, que vino una tarde a casa a tomar café. De golpe su relato pertenecía al libro que unas horas antes yo daba por terminado [...]. en sitios diversos del mundo, he sabido muchas más historias que hubiera podido incluir en *Sefarad.* Algunas de ellas me las contaban de viva voz o por escrito personas que habían leído el libro. Otras me llegaban por puro azar. Unas historias llevan a otras, y casi sin ningún esfuerzo se integran en una narración que solo parcialmente es mía. Un libro mucho más amplio que el que yo escribí, del que mi novela sería solo una parte.

Antonio Muñoz Molina, por voz del narrador, nos explica cómo concibe y articula esta obra abierta y fragmentaria por donde circulan personajes reales e irreales, cómo interrelaciona las múltiples tramas que se desarrollan a lo largo de la novela. Son, dice, sugestiones de fotografías sueltas, de imágenes fragmentarias y no consecutivas, son:

> como esos fotogramas de películas que ponían antes, armados en grandes carteleras de los cines. En cada uno de ellos había una sugestión muy fuerte de algo, pero desconocíamos el argumento y los fotogramas nunca eran consecutivos, y eso hacía que las imágenes fragmentarias fueran más poderosas, libres de peso y de las convenciones vulgares de la trama, reducidas a fogonazos, a revelaciones en presente, sin antes ni después. Cuando no tenía dinero para entrar al cine me pasaba las horas muertas mirando uno tras otro los fotogramas sueltos de la película, y no me hacía falta suponer o inventar una historia que las unificara a todos y los hiciera encajar como un rompecabezas. Cada uno cobraba una valiosa cualidad de misterio, se

[223] De escrito en un instante, de una historia a otra, en la página web de Muñoz Molina.

> yuxtaponía sin orden a los otros, se iluminaban[224] entre sí en conexiones plurales e instantáneas, que yo podía deshacer o modificar a mi antojo, y en las que ninguna imagen anulaba a las otras o alcanzaba una primacía segura sobre ellas, o perdía en beneficio del conjunto su singularidad irreductible. (Muñoz Molina, 2006: 195-196).

Esta novela se gesta cuando escribiendo un relato sobre un señor paralítico que va en tren de Tánger a Casablanca comienzan a surgir cosas, nos dice el autor, «relacionadas con eso y salió todo lo que, de algún modo, estoy pensando siempre […]. No había una línea, sino una proliferación de cosas en muchas direcciones. Las historias se me multiplicaron por división, como las amebas.» (Mora, 2001).

La aparente carencia de unidad de esta novela lleva a bastantes críticos a aseverar que no se trata de una novela sino de un libro de relatos, con ligazones peregrinas entre sí. Muñoz Molina es absolutamente consciente de la apertura de este libro, de los hilos que va encontrando y siguiendo, de que se ha convertido en una malla de historias, en ese tejido que se extiende en todas las direcciones, en palabras de Vila-Matas. Así, le dice a Rosa Mora en la entrevista acotada más arriba:

> Me gustaba que el libro, que no tiene una 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. Y uno de esos temas musicales es el tren, el tren que te lleva a la libertad, el que te lleva al cautiverio, el tren que te lleva a la muerte (Mora, 2001).

A mi parecer, no obstante, podemos mencionar tres aspectos constructivos que no solo aportan unidad a este libro, inclinando con ello el frágil y delgadísimo límite existente entre la novela y el libro de relatos a favor de la primera, sino que permiten la integración en la novela de distintas variedades genéricas: la historia, la *faction*, la autobiografía y el ensayo. Antonio Muñoz Molina se vale del narrador, de una temática similar, *leitmotivs*, algunas imágenes y frases salmodiadas, y por último, del tráfago de los personajes y sus

[224]No estoy especialmente de acuerdo con la opinión de Burguete Pérez: «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.» (Burguete, 2009:475), pues en el conjunto de la novela sí podemos apreciar la interrelación entre las historias.

conexiones en las distintas historias cual hilos conectores que guían la novela, le otorgan unidad y favorecen la hibridez.

El narrador o la voz narrativa no es una sola voz, sino multitud de voces o de narradores, y su intencionalidad claramente polifónica, porque así es la vida, nos dice el autor. José-Carlos Mainer la llama «novela coral», cumple una función amalgamadora en todo el libro: por una parte, da voz a las personas ya que «lo que quería más que apropiarme de la gente y convertirla en personajes e historias mías, era dejar que siguieran siendo suyas. Es muy fácil, o relativamente fácil, hacer un buen relato con esa historia, un relato literario en el sentido más estricto. Pero no, yo quería que siguiera siendo suyo». (Mora, 2001), y con tal objetivo, hace que dichas historias orbiten en torno a la realidad, estas otras voces del narrador, o el desdoblamiento del yo del autor, introducen los géneros que se asocian con la realidad, es decir, la historia, el documento, sus memorias o testimonios. Para ello, dice el autor, se documentó profusamente. Además, interiorizando las historias, reales o no, y accediendo a la interioridad de las personas, nos hace partícipes de sus sentimientos, pero también las ficcionaliza de algún modo en el proceso, transmutándolas, aun cuando el autor opine lo contrario, en parte de una novela; de ahí –como vengo diciendo– su ambigüedad genérica y el fundamento de este híbrido: es historia pero también novela. Esta multiplicidad de voces cumple, además, una importante función metaficticia, porque nos revela cómo accede el autor-narrador a las historias: leídas, relatadas, inventadas, y cómo las incorpora a la novela. «Me interesaba contar no solamente el núcleo de una historia, sino que el modo en que fue contada formase también parte de esta historia». (Mora, 2001). Larequi García comenta que la voz narrativa, al desdoblarse en otras voces, «propone también una exploración metaliteraria, un desentrañamiento de los mecanismos psicológicos y narrativos en virtud de los cuales las experiencias propias y ajenas (“las novelas que cada uno lleva consigo”, otro de los *leitmotivs* de la novela) se convierten en materia literaria.» (Larequi García, 2006). Antonio Muñoz Molina refuerza, asimismo, el juego metanarrativo con la insistencia asertiva del narrador en que lo relatado son vidas reales: ¿quién eres tú para contar esto?, dice como en una letanía, cuando sabemos, de hecho, que las hay inventadas, y *Sefarad*

aparece editada como novela y en forma de novela. No obstante, yo, en este caso, no hablaría de la mixtura de un nuevo género, la metaficción, más bien del uso de recursos metaficticios que, si bien buscan, en declaraciones del autor, demostrar fehacientemente el carácter de documento del texto, se contagian del marco que los acoge, es decir, la novela.

Otro cometido del narrador, al que asimilamos con el escritor Antonio Muñoz Molina, es introducir aspectos de su propia autobiografía, a la vez que fuerza los límites entre la literatura del yo y la novela (en lo que habitualmente calificamos de autoficción): en algunas de las historias alude explícitamente a sus experiencias o especula con vidas posibles. Reflexiona, a su vez, medita constantemente en la línea de los artículos periodísticos del autor, como ya he comentado, dando acceso a un nuevo género, en este caso el ensayo: el exilio, la identidad y el desarraigo como efecto de ciertas encrucijadas históricas, personales y sociales son los asuntos que aborda principalmente. Por otra parte, hay muchas referencias metanarrativas al acto de contar, a la forma más antigua de literatura, a la oralidad, crucial en esta novela, también en *El jinete polaco*:

> El acto de contar y el acto de escuchar como mecanismo fundamental. Más que la narración que se vuelve abstracta en un libro, he querido tratarla como acto vital, como algo de lo que la literatura es derivación, la sofisticación del acto de contar. Igual que el ritmo en una canción es en el fondo la derivación del ritmo que nos da el sonido de nuestros pasos, los latidos del corazón, el acto de contar es una cosa muy primitiva. Quería resaltar eso. Contar es una cosa fundamental en la vida, contar y escuchar (Mora, 2001).

Pues los cuentos, las historias narradas ejemplifican la experiencia acumulada durante generaciones y contienen una advertencia vital, cuyo objetivo es pertrecharnos ante los peligros y las acechanzas de la vida, para que aprendamos a evitar o prestar atención a ciertos signos que anteceden la desgracia. Todos esos signos que no supieron interpretar las personas que circulan por *Sefarad*, o desoyeron, o ante los que, simplemente, fueron impotentes.

Como en la música, con esa técnica de resonancias tan habitual en Muñoz Molina, los temas, que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer (el exilio, la huida, los viajes, la

pérdida de identidad, la persecución, los trenes, la soledad, la frustración vital, la enfermedad, vistos desde muchos puntos de vista), ciertos *leitmotivs*, imágenes, e incluso frases como que «cada uno lleva su novela consigo», aportan también unidad a Sefarad. El autor aborda, de hecho, los mismos temas, o aledaños de por sí, desde diversos tratamientos genéricos: el exilio, la huida, la soledad, la disolución de la identidad desde la memoria o los testimonios de los protagonistas, meditaciones ensayísticas sobre esas mismas circunstancias y hechos históricos, y una ejemplificación desde la autobiografía del desarraigo, el miedo, los viajes y la identidad múltiple. Semejante temática, pero desde la ficción, nos presenta en las historias inventadas. El autor afirma que este libro es una especie de antología del exilio, de todos los posibles, y el título *Sefarad*, la patria pérdida y nunca olvidada de los judíos expulsados de España de los Reyes Católicos, es una declaración de intenciones, al tiempo que una sinécdoque de los innumerables hombres y mujeres deportados, perseguidos, víctimas del nazismo y del estalinismo, también de los enfermos, que han dejado de pertenecer al mundo de los otros, de las múltiples pérdidas, del único mundo que conocían, de la identidad a la que se apegaban.

Como vemos, los temas, observados desde una perspectiva múltiple y presentados de forma polifónica (características que la instancia narrativa comparte), unifican el tono de la novela; y el tratamiento genérico que les da, dependiendo de su procedencia, de la ficción o de la realidad, propicia la mixtura de la historia, la autobiografía y el ensayo. Muñoz Molina busca, nos dice, la unidad temática en el sentido musical; de hecho, en otra parte de su entrevista con Rosa Mora especifica a qué se refiere, y cómo ha organizado los distintos capítulos: «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 cercanía y distancia.» (Mora, 2001), composición musical que cuadra perfectamente en el caso de *Sefarad*; funciona en el orden general de las historias, pero también, y más evidente aun, en el interior de las mismas por la repetición de temas y de motivos, como hemos visto, pero también de los personajes, por su tráfago de una a otra historia, como si

introdujera sobre una base cromática uniforme pinceladas de color, en un juego ambiguo unificador entre fondo y figura.

Sefarad es un híbrido de realidad histórica comprobable y ficción, con una amplia galería de personajes reales e inventados que, al interrelacionarse en las distintas historias, con breves apariciones, como protagonistas, meras menciones, simple bosquejo, coadyuvan a la unidad de la novela. Son, omnipresentes, nombres salmodiados que cruzan de un relato a otro, y en su insistente repetición, fijan el tiempo en una especie de presente continuo, como si vivieran esa parte significativa de sus vidas como una condena, tan singulares –los reales– en su destino que la ficción se haría innecesaria.

En *Sacristán* se narra el encuentro en Madrid entre el llamado *sacristán* y el ya viejo e ido Mateo Zapatón, ambos de la ciudad de Mágina, que identificamos con la ciudad del autor, Úbeda, porque nos ofrece datos característicos de la misma –los toros, las procesiones de la Semana Santa–, y por ella deambulan personajes anónimos e inventados, otros imaginarios que ya conocemos por referencia de sus otras novelas –el escultor Utrera en *Beatus Ille*– o por su aparición en las otras historias que se yuxtaponen en *Sefarad*: Mateo Chirino, conocido en el pueblo como Mateo Zapatón, cuya vida merece una historia completa en *América* y también su presencia en otros relatos: en *Sacristán*, ya de viejo y en Madrid, en *Doquiera que el hombre va*, identificado en este caso por «un sombrero tirolés, pluma verde incluida» y los zapatos «de gigante» (Muñoz Molina, 2006: 323), en el mismo barrio de Madrid que un *alter ego* del autor, que una drogadicta que es, a su vez, el amor de alguien en *Copenhague*: «en la cafetería de un tren, yendo de Granada a Madrid, un amigo me contó otro viaje en ese mismo tren en el que había conocido a una mujer con la que no tardó ni una hora en empezar a besarse» (Muñoz Molina, 2006:40) y con la que estuvo viéndose durante meses: decidieron que ella no iría a despedirse cuando él dejaba Madrid, pero apareció en el último momento. «Me da miedo pensar qué habrá sido de ella, con lo trastornada que estaba, decía mi amigo […] Era muy alta, como una modelo, tenía el pelo castaño y rizado y los ojos verdes» (Muñoz Molina, 2006:41), y con esta descripción la reconoceremos en otras de las historias, en *Veldemún*, donde sabemos de su muerte, pues es esa prima de la protagonista que apuró la vida al máximo. Más tarde, en

Doquiera que el hombre va, en una analepsis, la vemos como drogadicta en la calle. De ese mismo amigo descubriremos más adelante en *Berghof* que tiene el SIDA, incubado desde entonces. Hacia Madrid viaja también en *Copenhague* el funcionario frustrado que nos cuenta su vida en *Olympia* (ficcionalización autobiográfica del propio Muñoz Molina, por las coincidencias con su vida), para citarse con una mujer «de ojos claros y pelo castaño a la que había enviado un telegrama minutos antes de comprar mi billete de segunda con dinero prestado y de dejarlo insensatamente todo para ir en su busca. Llegué al amanecer a la estación y no había nadie esperándome» (Muñoz Molina, 2006:49), y a la que, también en *Olympia*, posteriormente visitará, ambos casados y con hijos, para descubrir que ya no le gusta.

Por estas páginas van desfilando, además, personajes reales como Walter Benjamin, Primo Levi, Kafka y Milena Jesenska, Margarete Buber-Neumann, Evgenia Ginzburg, Francisco Ayala, don Nieto Alcalá Zamora, Sören Kierkegaard, Camille Safra… y el sinnúmero de judíos, izquierdistas, soldados de la República Española que huían de una muerte segura, que viajaban hacia campos de concentración nazis en trenes de ganado o hacia Siberia, los actuales indocumentados que huyen de las matanzas de África.

En *Quien espera* ejemplifica por medio de la literatura –el procesamiento premonitorio de Josef K.– el destino de Leon Trotsky, de Hans Mayer, de Margarete Buber-Neumann y su marido Heinz Neumann, dirigente del Partido Comunista Alemán, de Nadezhda Mandelstam, de Evgenia Ginzburg, profesora de la universidad de Kazán, dirigente comunista, editora de una revista del Partido, esposa de un miembro del Comité Central, del profesor judío Victor Klemperer. Todos pensaban como el Josef K. de *El proceso*: «De qué podrán acusarte, si tú no has hecho nada, si no te has señalado nunca. En ningún momento a Josef K. lo acusaron de nada, salvo de ser culpable». (Muñoz Molina, 2006:68), y al igual que Josef K. acabaron sintiéndose culpables de «algo» y aceptando sin resistencia la condena a muerte, como tantos judíos que se dejaron arrastrar mansamente a los campos de exterminio nazis. Dos testigos, en parte, de aproximado periodo histórico: María Teresa León, que hacía un viaje a Moscú con Rafal Alberti en 1937, en medio de las purgas de Stalin, lo recuerda después ya en el exilio con una especie de lejana ternura:

«Nos pareció delgado y triste, abrumado por algo, por su destino tal vez». Años antes, en 1920, Fernando de los Ríos, enviado a Rusia por el Partido Socialista Obrero Español, se sorprende del desprecio de Lenin por las libertades y las vidas de la gente común.

Tan Callando relata la historia de un soldado anónimo que, alistado en la División Azul, combatió en el frente de Leningrado y salvó la vida ayudando a una campesina. Recuerda su historia con ochenta años: se llama José Luis Pinillos, nos dice el narrador en *Eres*[225]. Ochenta años tiene también el joven teniente de veintitrés años que estuvo en Narva con la División Azul en 1943, en el frente ruso, y no ha podido olvidar en todos esos años a una bella y aterrorizada mujer judía que conoció en una fiesta de oficiales alemanes y de la que se enamoró. Con igual intensidad, y probablemente vergüenza, recuerda al hombre joven con gafas de pinza que se volvía hacia él como queriendo decirle algo –formaba parte de una comitiva triste de judíos–: imposible seguir ignorando lo que estaba ocurriendo con los judíos, aunque «no queríamos saber lo que ya no podía negarse» (448). Volvió a Narva treinta años después, en pos del recuerdo de la mujer con la que había quedado fuera de la fiesta y a la que nunca más volvió a ver.

La trama en *Valdemún* se articula en torno al regreso de una mujer al pueblo donde pasó los veranos de su infancia, a su tía agonizante, que le hizo de madre tras la muerte en plena juventud de la suya, a su prima, la drogadicta que hace breves apariciones en otras historias, como ya he comentado. Esta misma mujer escuchará posteriormente en *Cerbère* un relato inesperado de la juventud de su madre en voz de Tina Palomino (esa mujer que regaló su historia a Antonio Muñoz Molina).

El título del relato *Oh tú que lo sabías*, extraído de un soneto de Baudelaire a la bella desconocida, *à la passante*, gusta particularmente, con énfasis melodramático en el último verso: *Ô toi que j´eusee aimé! Ô toi qui le savais!*, al judío sefardí Isaac Salama

[225] Presumimos que es José Luis Pinillos del que habla el narrador de *Eres* y nos lo confirma el propio Antonio Muñoz Molina en *Nota de lecturas*: «También he procurado prestar atención a muchas voces: entre ellas, debo nombrar con gratitud y emoción las de Francisco Ayala y José Luis Pinillos, y la voz sonora y jovial de Amaya Ibárruri, que una tarde de invierno me invitó a café y me contó algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida, la de Adriana Seligmann, que me habló de las pesadillas en alemán de su abuelo, y la de Tina Palomino, que vino a casa una tarde en la que yo ya creía tener terminado este libro y me hizo comprender, escuchando la historia que sin darse ella cuenta me estaba regalando, que siempre queda algo más que merecía ser contado.» (Muñoz Molina, 2001-549) José Luis Pinillos reaparece en *Narva*, otra vez como protagonista.

que, siendo niño, huyó con su padre de Hungría ayudado por un diplomático español, para su hermana y madre fue demasiado tarde: murieron en un campo de concentración de Polonia. Nos cuenta su vida en Tánger, a la que se resignó después de quedar lisiado en un accidente de tráfico cuando viajaba por España; y su fracasada historia de amor es el chascarrillo en clave irónica, ridiculizada, de uno de los literatos y profesores que viajan en tren a Asturias a un congreso de literatura. «Muy lejos de ti se cuentan escenas de tu vida, y en ellas tú eres alguien no menos inventado que un personaje secundario en un libro, un transeúnte en la película o en la novela de la vida de otro.» (Muñoz Molina, 2006:165), nos dice el autor, en otro giño del leve velo que separa ficción y realidad.

Münzenberg nos cuenta retazos de la vida de Willi Münzenberg. De formar parte del círculo de Trotsky y Lenin, el de los más leales, entró en la lista negra de Stalin, como otros muchos perseguidos del estalinismo, sentenciados y ejecutados[226]: Zinoviev o Bujarin, su amigo y cuñado Heinz Neumann, cuyos destinos emulan sin saber siquiera de su existencia el de «otro acusado, Josef K., al que inventó Franz Kafka en los insomnios febriles de la tuberculosis sin saber que estaba formulando una profecía.» (Muñoz Molina, 2006: 178-179). Relata, también, el destino de la viuda de Heinz Neumann, Margarete Neumann, que en el campo de exterminio de Ravensbrück escuchaba las historias de Kafka de la voz de su amiga Milena Jesenska: la ruptura de la normalidad, de aquello que tenemos por seguro: un viajante de comercio que despierta una mañana convertido en insecto, el hombre «que sin saber el delito que ha cometido es sometido a un juicio fantasmal en el que de antemano es culpable y ejecutado luego como un perro en un descampado y en mitad de la noche». (Muñoz Molina, 2006: 200). Ya con noventa años y en Berlín, la mujer de Willi Münzenberg, permanentemente vivos en su memoria delatores como Otto Katz, también llamado André Simon, relata hechos acaecidos tiempo ha al periodista americano Stephen Koch, que está escribiendo un libro sobre su marido, ese mismo libro que leerá en sus noches de insomnio el *alter ego* de Muñoz Molina despertando en él los mecanismos de la ficción:

[226] Sobre este asunto es estremecedor el tratamiento que ofrece Vassili Grossman, en *Vida y destino.*

> En el momento de la lectura se produjo sin que yo me diera cuenta una transmutación de mi actitud, y quien había sido 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 importa o a aquello que soy en el fondo de mi mismo, lo que dispara los mecanismos secretos y automáticos de una invención. (Muñoz Molina, 2006: 181).

Vidas anónimas, y tal vez ficticias, como la de la mujer[227] que anduvo perdida en Moscú la mañana que anunciaron la muerte de Stalin y, embarazada de ocho meses, regresó a casa porque temía morir aplastada. Aparece después en *Sherezade* donde, ya desde Madrid, evoca su infancia en España, a su padre sindicalista, el Primero de Mayo antes de la guerra, y ya en Rusia, adonde la enviaron sus padres, su visita a Stalin el 21 de diciembre de 1949 por su septuagésimo cumpleaños, al hermano muerto, que era piloto del Ejército Rojo, y la marea de gente huérfana que salió a las calles al conocerse la muerte de Stalin, también rememora los lugares en los que vivió: en Siberia, en los Urales… los recuerdos mezclados con la melancolía de aquellos tiempos, su admiración por Stalin, Lenin, y los logros del comunismo, frente a la Rusia actual de los mafiosos y de capitalismo voraz, donde ha dejado a un hijo ingeniero, que ya no habla castellano y apenas llega a final de mes. Una mujer que casi sin querer encadena unos recuerdos con otros, se cuenta una y otra vez historias, de su propia vida en este caso, de lo que testimonió, de los que ya están muertos hace tiempo (casi como la Sherezade de las *Mil y una noches*), se emociona con la Internacional, con Aída, pero especialmente con la música de «Sherezade» que se escuchaba al abrir la caja de nácar que su padre le trajo de su primer viaje a Rusia. Ya siempre extranjera, con nostalgias de otros tiempos y de ciudades que ya no existen sino en su memoria: «En Moscú me acordaba de Madrid y en Madrid me acuerdo de Moscú», dividida entre dos patrias, pues a España la lleva en el corazón, pero en la Unión Soviética vivió cincuenta años y también es su patria, así como se sintieron tantos y tantos exiliados de la Guerra Civil Española o, posteriormente, los huidos y desplazados de la Segunda Guerra Mundial.

El auxiliar de administración anónimo de *Olympia* es –como ya he dicho– el mismo que vimos en *Copenhague* viajando a Madrid para encontrarse con una mujer que no llega

[227] Amaya Ibárruri, la hija de la Pasionaria.

a aparecer y a la que visitará ya estando casado, para comprender que ya no la desea. Otras vidas se reflejan como espejos en la suya: la de su amigo Juan, la de Gregorio Puga, subdirector de la banda de música: «Quien desea y no actúa engendra la peste» (Molina, 2006: 218), nos dice parafraseando más o menos literalmente a William Blake. Vidas que han renunciado a sus sueños por una triste nómina, la seguridad mezquina de una plaza fija. Nuestro protagonista sin nombre ya había comenzado a renunciar a sus propósitos que le parecían inaplazables, preciosos, cuando entró en la oficina, prepararse para el trabajo que le hubiese gustado hacer, «el de profesor universitario o investigador en alguna rama de la Historia del Arte, o incluso profesor de Geografía e Historia en algún instituto» (Muñoz Molina, 2006: 227). En su vuelta desde Madrid cinco años después vio a una mujer joven «que se acercaba corriendo desde el fondo del andén» (Muñoz Molina, 2006: 245), era alta, muy delgada, con el pelo rizado..., nos ahorra ahora los datos, pues hemos seguido sus andanzas en *Copenhague* (un amigo cuenta a otro el encuentro con una mujer con la que acabó haciendo el amor en el servicio del tren), en *Valdemún* (que es la hija, la prima, la hermana muerta en plena juventud por las drogas), en *Donde quiera que el hombre va* (ya tirada en las calles), donde viven otros muchos personajes sin nombre propio ¿reales, de ficción? como islas en pleno corazón de Madrid: la yonqui, el náufrago mendigo, los camellos, otros drogadictos que ya son como sombras o muertos vivientes, el hombre enfermo que observa la calle desde la atalaya de su balcón, la pareja joven con un niño pequeño que vive enfrente…, y podría ser nuestro autor.

El médico, en *Berghof*, espera en su consulta a solas y en penumbra a un paciente al que en breve comunicará que tiene el sida, y este, recordando, se retrotraerá a «Esa tarde lejana, en un tren, la mujer alta que camina como cabalgando sobre los tacones, con un principio de incertidumbre y vértigo, de ebriedad en los ojos verdes, brillando en la penumbra del pelo rizado» (Muñoz Molina, 2006: 252). Con una mano en el ratón, con la otra acaricia una concha, viaja entre dos veranos diferentes a Zahara de los Atunes: el primero, hace dos veranos, de idílica comunión y perfecta armonía entre su hijo, su

mujer[228] y él mismo; y el segundo, el hijo ya adolescente, una repetición deformada y siniestra del otro viaje, pero no de esa plácida conformidad con el mundo que sintiera entonces, a flor de piel el temor de la lejanía que ya distingue en el hijo. Y, por casualidad, será testigo de la agonía de un nazi en la villa «Berghof», escondido y seguro, en una especie de museo a Hitler, frente a África, desde donde se pueden ver las luces de Tánger, desde la orilla inversa donde contemplaba en su deseo de huida Isaac Salama la península.

En *Cerbère* coinciden la mujer (Tina Palomino) a la que acunó la Pasionaria cuando era niña la última noche en que esta viera a su padre, justo el día antes de que los nacionales entraran en Madrid, y la protagonista innominada de *Veldemún*. La visita para hablarle de su madre, muerta de joven –ambas vivieron en un barrio casi recién inaugurado en las afueras de Madrid–, también le cuenta la historia de su padre, al que creyó muerto, una vez exiliado de España, pero que sobrevivió y formó otra familia en Cerbère, desentendiéndose de ellos, como descubrirá tras llegarle una carta con algunas de sus posesiones desde Alemania.

El narrador de *Eres*, de cada una de las historias que aparecen en esta «Novela de novelas», se desdobla, se multiplica dando voz a los protagonistas que nos relatan su vida: es la infinidad de huidos y perseguidos del nazismo, judíos o no, de las purgas de Stalin, los exiliados, asesinados o represaliados de la Guerra Civil Española, de los niños, de las mujeres que sufrieron la guerra, los bombardeos, y también sus consecuencias, la exclusión y el miedo. Es el fracasado funcionario y sus compañeros de desgracias, que ni se conforman ni tratan de variar sus circunstancias, el gran secreto de Zapatón, el joven que estuvo en el frente de Leningrado y que recuerda a los muertos, el médico y el enfermo que todavía no se siente excluido del mundo de los vivos, es la mujer cuya vida en Rusia rememora. «No eres una sola persona y no tienes una sola historia.» (Muñoz Molina, 2006: 409). Eres quien ha vivido siempre en la misma casa, quien huye sin sosiego sin encontrar

[228] La mujer lee durante el viaje una novela titulada *Palmeras salvajes*. «Él solía pedirle que le contara las novelas que leía, y esos resúmenes, junto a algunas películas que también elegía ella, colmaban satisfactoriamente su apetencia de ficción. Lo real le parecía tan complejo, tan inagotable, tan laberíntico incluso en sus elementos más simples, que no veía la necesidad de distraer el tiempo y la inteligencia en cosas inventadas, a no ser que le viniesen filtradas por la narración de su mujer, o que tuviesen la elementalidad antigua de los cuentos.» (Muñoz Molina, 2006: 263).

amparo, eres un enorme insecto, eres el médico que aguarda en penumbra al paciente a quien debe dar noticia de su enfermedad, el enfermo, eres Jean Améry (Hans Mayer), Evgenia Ginzburg, Margarete Buber-Neumann, Frank Kafka, Milena Jesenska, Primo Levi, Walter Benjamin, García Lorca, Baruch Spinoza. Arrojados todos ellos a los caminos, a lo imprevisible, acosados, pues todo cambió de repente y de poco sirve entonces ese cuarto del que no debiera salir uno para que no le sobrevenga la desgracia, su destino emula el culpable perfecto que inventó anticipadamente[229] Franz Kafka, al reo de Hitler y de Stalin, Josef K., el hombre que es condenado no porque haya hecho nada, sino porque ha sido designado culpable, y no tiene defensa porque no sabe cuál es la acusación, y cuando van a ejecutarlo, en vez de rebelarse, acata con «mansedumbre la voluntad de los verdugos, incluso con vergüenza de sí mismo.» (Muñoz Molina, 2006: 422). En *Eres* el narrador, más que reproducir ese mundo de las voces que surge en *El jinete polaco*, es cada una de ellas, y ese tú concierte e implica al lector, en una polifonía que pretende abarcar la complejidad del ser humano y sus experiencias.

En *Sefarad*, último de los relatos del libro homónimo, Úbeda, la ciudad donde nació el autor, reúne en sus calles a personajes que ya conocemos de otras historias, ¿nacidos de la imaginación del novelista o parte de su memoria?: las dos monjas que salían del portalón de negro con clavos, siempre por parejas y que lo asustaban de niño, al igual que la imagen de Judas, en la Última Cena en los tronos de Semana Santa, retrato de un sastre (*Sacristán*) tallado por Utrera en venganza porque este le afeó en público las facturas impagadas. La Judería de Úbeda y la iglesia de Santa María, donde se casó por primera vez ¿el autor? a los veintiséis años. La historia salta de Úbeda a Alemania, y de ahí a Nueva York, consciente de que ya no es la misma persona: en este caso es alguien que ha estado a punto de morir y. como Franz Kafka que no escribía nunca la palabra tuberculosis, jamás pronuncia la palabra leucemia. En la Hispanic Society of America se produce un último

[229] Hay, en cierta literatura, como dice Enrique Vila-Matas «una percepción de futuro, en la línea de Kafka […] porque percibió hacia dónde evolucionaría la distancia entre Estado e individuo, máquina de poder e individuo, singularidad y colectividad, masa y ser ciudadano.» (Vila-Matas, 2010: 47). La literatura, uno de sus aspectos más interesantes, es que a veces «puede ser algo así como un espejo que se adelanta; un espejo que, como algunos relojes, tiene la capacidad de avanzarse.» (Vila-Matas, 47), contra el espejo stendhaliano que se pasea a lo largo del camino.

encuentro, con la bibliotecaria del centro, que evoca o es la mujer (*Amérie*a) que soñaba con escaparse y viajar a América porque allí las mujeres podían fumar, conducir y llevar pantalones. Es, otra vez, cada uno de los personajes, también el médico (*Berghof*) que acaricia la concha blanca que recogió su hijo en la playa de Zahara. Porque

> Al inventar uno tiene la vana creencia de que se apodera de los lugares y las cosas, de la gente acerca de la que escribe: en mi cuarto de trabajo […] puedo tener la sensación de que nada de lo que invento o recuerdo está fuera de mí, de este espacio cerrado. Pero los lugares existen aunque yo no esté en ellos y aunque no vaya a volver, y las otras vidas que viví y los hombres que fui antes de llegar a ser quien soy contigo quizás perdurarán en la memoria de otros (Muñoz Molina, 2006: 545-546).

A su vez, se repiten nombres de perseguidos, como salmodiados, en una cantinela que nos insta a no olvidarlos: Emile Roman, Jean Amery (Hans Mayer). Otras vidas, especialmente las inventadas, se van completando como los fotogramas desordenados de una película: con prolepsis y analepsis se gradúa la información y nos enteramos, por ejemplo, de un alguien, Mateo Zapatón, que vive en Madrid y está ido y que en su juventud vivió en una posible Mágina, después el silencio hasta que lo identificamos en otras historias, en convivencia con otros personajes.

Antonio Muñoz Molina, por mediación del narrador, la unicidad de temas y el tránsito de personajes reales e imaginarios, logra dar cierta unidad narrativa a la novela, al tiempo que posibilita la mixtura entre los géneros que convoca en *Sefarad*.

La historia, el documento, las memorias y testimonios, géneros de lo real, entran de la mano del narrador, al dar voz a los personajes históricos, y de los temas –el exilio, los viajes, la soledad, la identidad o su pérdida–, repetitivos y obsesivos. El narrador,al que sentimos tan cercano al propio escritor, convierte esta novela, además, en una autoficción, a la que coadyuvan personajes ficticios que remedan en sus vidas la autobiografía de Muñoz Molina. Y las disquisiciones y reflexiones sobre el exilio, la identidad…, de este narrador-autor convierten *Sefarad* en una novela que se hibrida, a su vez, con el ensayo.

Sefarad es un híbrido de realidad y ficción. De realidad porque las vidas de las que nos hace partícipes en esta novela son tan singulares, también en su destino, que superan

cualquier trama inventada, corroborando el dicho común y manido de que la realidad supera la ficción, de ahí que el mismo narrador nos diga: «Pero da pereza o desgana inventar, rebajarse a un falsificación inevitablemente zurcida de literatura. Los hechos de la realidad dibujan tramas inesperadas a las que no puede atreverse la ficción» (Muñoz Molina, 2006: 199). Y sobre otras vidas que relata, algunas de personajes reales:

> pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho: no es un fantasma, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo, que tuvo un destino tan único como el mío aunque inimaginablemente más atroz, una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura ni reducida a un dato aritmético, una cifra ínfima en el número inmenso de los muertos. (Muñoz Molina, 2006: 447).

Es un híbrido entre realidad y ficción porque Antonio Muñoz Molina, al maridar personajes reales y de ficción en muchas de las historias, también los fantasmas de los vivos y los muertos, y a un mismo nivel, relatando su historia, los convoca, para que no dejen de ser absolutamente en este mundo, abocados por siempre al olvido, perdidas sus historias definitivamente, las del día a día, intrascendentales, pero también aquellas otras terribles que conforman nuestra memoria histórica y confiscan nuestro presente al ser negadas. Recuperando la memoria común, en un acto de expiación y contrición, de exorcismo consciente, evitamos su posible repetición. Si a su abuela Leonor, nos cuenta, se le apareció su madre en sueños, y parecía pedirle algo, a él le «Vuelven los muertos en el insomnio, los que he olvidado y los que nunca conocí, los que asaltan la memoria de quien sobrevivió hace sesenta años a una guerra y parecen querer decirle que no los olvide él también, que diga en voz alta sus nombres, que cuente cómo vivieron, por qué fueron arrebatados tan pronto» (Muñoz Molina, 2006: 178). Esos mismos muertos, dice el alférez que estuvo con la División Azul en *Narva*, parece que le hablan, «le exigen que dé testimonio de lo que vivieron y sufrieron, él que ha sobrevivido, que sólo por casualidad, o porque otros cayeron en su lugar, logró salvarse». (Muñoz Molina, 2006: 446).

Sefarad es ficción y realidad porque la falsificación de una vida, de la historia, de lo que fue, de lo que vimos, no es exclusiva de las novelas: un proceso similar llevamos a

cabo diariamente al relatar, interpretar, y en parte inventar, secuencias de nuestra propia vida y de la de los demás, de la historia, convirtiéndonos y convirtiéndolos en personajes de ficción, en meras ficciones. Porque, en evidente paradoja, al imbricar personajes reales e inventados, historia y ficción, crea mayor veracidad, pero en el proceso ficcionaliza las existencias reales, incluida su propia biografía: alteración que ya hemos advertido cuando géneros de lo real, desde lo autobiográfico hasta la historia y el documento, se integran en la novela, ampliando sus fronteras.

La insistencia de este narrador-autor en la realidad de lo contado y del mismo autor en la presentación de *Sefarad* en Madrid sobre la necesidad de que la literatura rompa los moldes de la ficción, culmina el camino inaugurado con *El jinete polaco* hacia la introducción de la realidad en su narrativa. Si desde la lejana *Beatus Ille* observamos en la obra de Muñoz Molina malabares con los géneros y la hibridez de sus novelas, la mezcla, anteriormente con un fuerte componente subgenérico: policiaco, de amor, de espías, se inclina ahora hacia los géneros de lo real: la historia, la autobiografía, la crónica. No son componentes genéricos nuevos, ya existían en sus otras novelas, pero se han maximizado o cobrado mayor trascendencia en sus ulteriores trabajos. La innovación de *Sefarad*, proviene más bien del peso cuantitativo que lo real adquiere en la novela y de su carácter de libro infinito, por lo inconcluso, por la posibilidad de ampliarlo sin límites.

7.12. *EL VIENTO DE LA LUNA* (2006): HÍBRIDO DE AUTOFICCIÓN, *BILDUNGSROMAN* Y CRÓNICA

El adolescente de *El viento de la Luna*, al tiempo que sigue con fervor en la televisión, en la radio, en las revistas ilustradas, la misión espacial del Apolo XI en el verano de 1969, asiste, encaramado en la atalaya de su cuarto de Mágina, al advenimiento de una nueva época, a sus propios cambios, a la clausura del que fuera su mundo y el de

sus mayores. Este relato es una historia de iniciación y también la crónica nostálgica de un tiempo perdido para el autor, a los ojos del protagonista un futuro próximo a la ciencia ficción.

El viento de la Luna es una novela que hibrida géneros ya habituales en la obra de Antonio Muñoz Molina: la autoficción, el *bidungsroman*, y una crónica del primer viaje del hombre a la Luna, en contraposición con el atraso de Úbeda-Mágina, porque de nuevo centra esta ficción en la ciudad mítica que creó en *Beatus Ille* y que aparece, además, en gran parte de su producción: *El jinete polaco, Los misterios de Madrid,* y por asociación y ciertas referencias en *El dueño del secreto, Plenilunio, Sefarad*. Una ciudad del interior –se nos dice– donde todavía se usa el arado romano y en la gente pervive una concepción ptolemaica del universo.

La crítica ha destacado sobre todo la mezcla en *El viento de la Luna* de dos géneros: la autoficción (en sí híbrido entre novela y autobiografía) y el *bildungsroman*, desestimando, ya como inexistente ya como excrecencia o sobrante, otro de sus componentes genéricos, la crónica o el reportaje, que es vital, en mi opinión, puesto que la novela –y el resto de los géneros que confluyen en el texto– se organiza y estructura en torno al viaje a la Luna de Neil Armstrong, Buz Aldrin y Michael Collins a bordo de la nave Apolo XI, del 16 al 21 de julio de 1969, desde el lanzamiento hasta el alunizaje de la nave, aventura que el adolescente protagonista sigue casi al minuto por la televisión, la radio, a través de los libros y las revistas a color que lleva a casa su tía Lola. Este acontecimiento sirve de marco temporal, pero también es el marco que acoge la autoficción y el *bildungsroman*, pues, a la vez que relata el viaje hecho realidad con el que fantaseó a raíz de sus lecturas infantiles, nos hace partícipes de su mundo físico y espiritual: el retraso de esta España provincial del verano de 1969, su familia, su ambiente, su vida en Mágina, tan próximos al autor, y los cambios que está sufriendo, cómo se instala en lo que será una nueva identidad, contra, de nuevo, su origen, sus mayores y su destino agrícola y el dogmatismo religioso.

Según Ana Rodríguez Fisher (2006), *El viento de la Luna* es *faction* o autoficción. No establece diferencias en su artículo entre estos dos términos, y pese a que ambos aluden

a la mezcla de ficción y realidad, el primero se centra en las aleaciones entre la novela y documento, mientras el segundo transita exclusivamente en la frontera entre la ficción y la autobiografía. También, en su opinión, es un *bildungsroman* o novela de aprendizaje:

> en su formato más clásico, salvo quizá en la peculiaridad de que Muñoz Molina convierte las «salidas» del héroe adolescente en un encierro o reclusión fabuladora […] Pero salvo esta particularidad, en la novela hallamos el resto de los ingredientes característicos de un género que suele desenvolverse como un proceso de negación y ruptura resuelto en el hallazgo y la voluntariosa construcción de unas nuevas señas de identidad que en adelante marcarán la vida del joven (ya más adulto que adolescente) que acaba de abandonar la niñez. (Rodríguez Fisher, 2006).

De novela de aprendizaje la califica igualmente Santos Domínguez, para quien en *El viento de la Luna*, Antonio Muñoz Molina se reencuentra consigo mismo:

> con el muchacho que fue […]. Es el viaje iniciático de un muchacho de provincias en los años finales de la dictadura, una novela de aprendizaje, en la que dos experiencias, la del viaje espacial y la de la adolescencia, se superponen sobre el telón de fondo, casi teatral, de aquel otro viaje con el que se inauguró lo que se llamaba aquellos días […] la era espacial. (Domínguez, 2006).

No obstante, para Domínguez, en esta novela destaca particularmente el carácter autobiográfico, al punto de considerar que *«El viento de la Luna* no es estrictamente una novela, sino unas memorias indisimuladas o, si se prefiere, una obra de género híbrido que se sitúa en el mismo ámbito literario en el que se desenvolvía *Ardor guerrero*.»(Domínguez, 2006). También para Félix Romeo *El viento de la Luna* es la «versión real de algo que ya conocíamos convertido en ficción», en *El jinete polaco*, por ejemplo: «una infancia solitaria, los sueños, la vida familiar, las lecturas de libros de aventuras o el recuerdo muy caliente todavía de la República y de la Guerra Civil.» (Romeo, 2006). De forma semejante a lo que practicó en *Ardor guerrero*, nos dice Romeo, Muñoz Molina cuenta como propios hechos que ya ha hecho vivir a los protagonistas de sus novelas: a Manuel, el traductor simultáneo de *El jinete polaco*; a Mario, el delineante de *En ausencia de Blanca*; a Claudio, el profesor universitario de *Carlota Fainberg*.

Curioso el comentario, porque, a excepción del Manuel, la ficción autobiográfica resulta más evidente y profunda en *El dueño del secreto* o en *Sefarad*. A mi parecer, tanto en *Ardor guerrero* como en *El viento de la Luna* podemos hablar de autobiografía, es indiscutible, en ambas identificamos al narrador con el autor (y podemos comprobar la información), pero existe, no obstante, una diferencia crucial: *Ardor guerrero* es una autobiografía, o mejor una «memoria» del servicio militar, según declaraciones de Muñoz Molina, sin mezcla de ficción (por lo menos intencionada), mientras que en *El viento de la Luna* advertimos una mezcla de autobiografía y de novela, es decir, una autoficción. De ahí proviene la confusión de este crítico, a la que, por otra parte, ayuda la hibridación en *Ardor guerrero* y en *El viento de la Luna* de otros géneros, los mismos de hecho: el *bildungsroman* y la crónica. Félix Romeo coincide con el resto de la crítica en que también es una novela de aprendizaje, pues muestra los cambios que se producen en el adolescente y la identidad que se va conformando por oposición al mundo exterior. A juicio de Pozuelo Yvancos esta novela es, para el menos exigente de los lectores,

> una evocación autobiográfica, un retrato del artista adolescente, que viene a situarse en el mismo ciclo de Mágina, solamente que unos años antes que *Beatus Ille* y *El jinete polaco*. Y leerá entonces esta obra como una más en el terreno de la autoficción y una vuelta de Muñoz Molina a lo suyo, al mundo definido en aquellas obras". (Pozuelo Yvancos, 2010: 334).

Considera, pese a lo dicho, que no le parece la forma más adecuada de juzgarla, pues su intención va más allá de la vuelta a casa. La novela de Muñoz Molina se inscribe en:

> la recuperación de aquel mundo premoderno, ya definitivamente desaparecido (y convocado en homenaje al padre, un miembro de aquel mundo) y, junto a eso, la narración de un aprendizaje en el imaginario del artista, en sus lecturas de ciencia ficción, en el cine y en la televisión, que vino con aventuras como la de la expedición lunar a confirmar lo que Verne o Wells habían adelantado en sus libros. (Pozuelo Yvancos, 2010: 335).

Ermitas Penas Varela encuadra la novela en el género del *bildungsroman* y destaca al mismo tiempo su condición de novela lírica, haciendo hincapié en la vinculación existente entre ambos géneros narrativos en la literatura del siglo XX, remitiendo a Freedman (1972), Villanueva (1983) y Gullón (1984). La novela de aprendizaje, dice: «genera una variedad autoformativa en la que se relata autobiográficamente el proceso de maduración del protagonista, alter-ego del escritor, expresado en un lenguaje preñado de potencialidades poéticas.» (Penas Varela, 2009: 128). Acierta Penas Varela al observar esta cualidad en Muñoz Molina y al precisar que en sus principales novelas «siguen existiendo las tres fases iniciáticas del héroe, pero se subraya sobre todo la tercera: el regreso al yo, que antes ha salido al mundo y se ha enfrentado con él, mediante el pensamiento y el recuerdo.» (Penas Varela, 2009: 128).

El viento de la Luna, según Javier Rodríguez Marcos (2012), trata del contraste entre los días de julio de 1969 en que Francisco Franco celebraba los 30 años de su victoria en la Guerra Civil, en una España atrasada, y el alunizaje de Neil Armstrong en el Mar de la Tranquilidad, y de cómo un muchacho de 13 años, que sigue al minuto la misión espacial, cruza «la línea de sombra que separa niñez y adolescencia.» y se aleja de lo que hasta ahora fue su mundo. «El muchacho, entretanto, ha puesto la cabeza en la Luna, en los libros y en las películas del Ideal Cinema. Los 300.000 kilómetros que separan la Tierra y su satélite son pocos comparados con los que le separan a él de los que lo rodean.» (Rodríguez Marcos, 2012). Es, pues, en opinión de este crítico, un *bildungsroman* y una crónica contrastada entre la España atrasada y profunda y los avances que hacen posible que el primer hombre pise la Luna.

En esta novela, en efecto, conviven la autoficción y la novela de aprendizaje, también la crónica. La primera es evidente, si bien no se nombra en ningún momento al autor, los datos que aporta este sobre su propia biografía son suficientes para considerarla una autoficción: la misma edad, circunstancias familiares, vitales. No todo es autobiográfico, sin embargo: «si te cuento la parte de este libro que es inventada te llevarías una sorpresa. Es muchísimo lo que está inventado», nos avisa Muñoz Molina en su entrevista con Juan Cruz (2006); «Hay elementos reales mezclados con otros inventados

para crear la intuición del descubrimiento de un yo frente al mundo», añade el autor, pero ratifica que la autobiografía gravita cada vez más sobre su obra. El novelista confirma a un tiempo la pertenencia de *El viento de la Luna* al *bildungsroman*, pues, le dice a Cruz:

> El narrador está en una época de la vida muy rara: no es ni un niño ni un adulto, ni siquiera es un preadolescente. En *El jinete polaco* está muy presente la adolescencia aguda. Pero este chico vive en una especie de metamorfosis, todavía no acaba de ser ni mariposa ni nada. Está brotando, está saliendo del capullo. Se siente muy cerca de la infancia y tiene una conciencia muy clara de que ha perdido el estado de gracia de la infancia, entre otras cosas porque ha empezado a descubrir la culpa, la vergüenza; ha empezado a descubrir la sexualidad, ha descubierto la distancia que media entre él y el mundo de los mayores. Entra en conflicto con los mayores, con la Iglesia, con los curas, con la doctrina eclesiástica… En ese conflicto, él se va formando su propia identidad. Y por una parte, muestra un entusiasmo inocente, y por otra, se manifiesta con cierta hosquedad. Yo creo que su identidad se hace con la mezcla de dos cosas: es retraído, pero puede entusiasmarse, extasiarse, ante cualquier cosa. (Cruz, 2006).

Este adolescente de trece años, un trasunto del autor (lo que no es lo mismo que el autor en una autobiografía), resquebrajado el mundo de seguridades infantiles, abandonado el paraíso de la infancia, va tomando conciencia de sus cambios físicos, del sexo y del extravío íntimo, y del 16 al 21 julio de 1969, coincidiendo con un hito de la historia espacial, la llegada del hombre a la Luna, observamos su honda discordia con el universo propia del adolecente en que se está convirtiendo. «Ese enfrentamiento con todo y con todos, la desarmonía del héroe con la sociedad, propia del género de la novela de aprendizaje» (Penas Varela, 2009: 129), producto en parte de las diferencias sociales que advierte en el Colegio Salesiano donde estudia desde el curso anterior, frente a su estancia en la escuela de los jesuitas, con compañeros de su entorno social. Este muchacho capta, primero, la precariedad económica de los suyos: sus compañeros, hijos de médicos, de abogados, no tienen que recoger aceituna en las vacaciones, y después, las diferencias sociales por el trato de favor que dispensan los curas a los ricos. También se ha distanciado de su familia, de los valores que esta sustenta, porque, contra su interés por el progreso y las novedades, por un futuro ajeno al modelo familiar,

> De la vida y del trabajo ellos no esperan novedad, sino repetición, porque el tiempo en el que viven no es una flecha lanzada en línea recta hacia el porvenir, sino un ciclo que se repite (…) Lo que a mí me aburre, me impacienta, me exaspera, a ellos les depara una serenidad apacible que seguramente hace más llevadero el agotamiento del trabajo y el fruto mezquino e inseguro de cualquier esfuerzo. (Muñoz Molina, 2008: 129).

La relación con su padre se le hace cada vez más tortuosa. A sabiendas de que lo está decepcionando, se pierde en lecturas que le muestran otros mundos sin correlación con el propio y cumple «sin convicción y con honda desgana» las labores que le encomienda su padre en la huerta, esa huerta del Edén que pretende legarle, pues no ve un futuro para su hijo en los libros y se pregunta y le pregunta: «¿Y cómo vas a ganarte tú la vida si no aprendes a trabajar en el campo y te pasas leyendo y amaneces más pálido que la misma Luna?»(Muñoz Molina, 2008: 158), y las conversaciones, antes fluidas, están ahora plagadas de silencios:

> Hablé tanto con él lo escuché tanto cuando era más pequeño y ahora parece que cada uno de los dos se ha replegado a su oquedad de silencio, él alimentando su queja sobre mi haraganería y mi desapego hacia el trabajo en el campo, yo mi disgusto hacia las órdenes que he de obedecer, hacia las tareas que hasta hace no mucho me fueron placenteras, porque se confundían con los juegos y me permitían estar junto a él, a quien ahora, de pronto, no tengo nada qué decirle, porque también está del otro lado de la barrera invisible que se ha levantado entre el mundo exterior y yo, hecha de lejanía, de extrañeza y vergüenza. (Muñoz Molina, 2008: 164).

También su padre se siente incómodo ante «ese desconocido de mirada huidiza que ha suplantado el lugar de su hijo» (Muñoz Molina, 2008: 134). En *El viento de la Luna*, como dice Antonio Muñoz Molina en su página web, somos testigos de «ese momento del final de la infancia en el que un hijo se despide de su padre sin alejarse de él, y sin imaginar todos los años que le harán falta para recobrarlo», de cómo afirma su propia identidad a costa de un mundo que hasta entonces era el suyo, de la identidad, y sistema de valores legados por sus mayores.

Frente a la hostilidad exterior –el colegio, los curas, su familia, las obligaciones que le imponen–, el protagonista se encastilla en los libros, en las noticias sobre el viaje del

Apolo XI y en el aislamiento físico que le proporciona su cuarto en el piso más alto de la casa: los libros son un refugio y un medio de evasión: «Cada libro es la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera, para no ser visto y un isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida.» (Muñoz Molina, 2008: 196-197), pero esas lecturas de Astronomía, de Zoología, de Botánica y los viajes que busca en los libros, ya no son inventados pues ha perdido interés en las novelas de Julio Verne, de Wells, al mismo tiempo que dejaba de ir a misa todos los domingos, de confesar sus pecados y de escuchar los consejos del padre Peter:

> el relato del viaje de Darwin en el Beagle y no el de los hijos del capitán Grant, las exploraciones africanas de Stanley y las de Burton y Speke y no las de los astronautas de Julio Verne en *Cinco semanas en globo*. Devoro libros sobre la llegada de Amundsen al Polo Sur y del almirante Peary al Polo Norte, y ya no puedo releer sin una cierta sensación de embarazo o ridículo *De la Tierra a la Luna* o *Los primeros hombres en la Luna* desde que leo en las revistas de la biblioteca o en las que encuentro en casa de mi tío Lola las informaciones que tratan sobre el proyecto Apolo. (Muñoz Molina, 2008: 160-161).

Lecturas que van conformando una personalidad crítica, agnóstica, científica y racional, frente a la palabrería teológica y el sentimentalismo cristiano de los libros que le proporciona el padre Peter. «Prefiero *El origen de las especies*, o *El viaje del Beagle*, o *El mono desnudo*, con sus excitantes descripciones zoológicas de los cuerpos masculino y femenino, de los episodios de la excitación y el cortejo y la consumación sexual, que me hacen encerrarme en el retrete cada vez que los leo y olvidar mis propósitos de pureza.» (Muñoz Molina, 2008: 171), pero también frente a la cerrazón y atraso del mundo familiar y agrario que le rodea, antagónico a ese otro que va descubriendo en sus lecturas, al de la televisión, que emite en directo el alunizaje del hombre en la Luna, al de los electrodomésticos y novedades que han comenzado a llegar a Mágina. Nos dice el protagonista:

> Quién puede conformarse con la seca y pobre textura de la realidad inmediata, de las obligaciones y sus mezquinas recompensas, con la explicación teológica, sombría y punitiva del mundo que ofrecen los curas en el colegio o con la expectativa del trabajo

> en la tierra al que mis mayores han sacrificado sus vidas y en el que esperan que yo también me deje sepultar (Muñoz Molina, 2008: 197).

La crónica es el tercero de los géneros que se hibrida en esta novela. Romeo asegura que *El viento de la Luna* tiene mucho de

> «crónica sentimental», con una banda de sonido en la que no falta la radio, con *Simplemente, María*, y con la voz glacial y siempre acertada de Elena Francis, ni falta el cine, ni faltan las coplas que se cantan en el campo […], ni falta la televisión, a la que se quedan pegados, como hipnotizados. En este fresco social que combina las miserias de la posguerra rural con el incipiente pop del desarrollismo urbano, consigue Antonio Muñoz Molina algunos de los mejores momentos. (Romeo, 2006).

Y tendría razón, se nos relata desde la óptica de un adolescente de 13 años, pero, en realidad, supone una nueva inmersión en el pasado del autor Antonio Muñoz Molina, como aclara al final del texto. Una novela escrita en Nueva York, desde donde invoca una época y forma de vida –personas, cosas, paisajes– para que no se pierdan del todo. «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.»(Cruz, 2006), aunque, finalmente, es una evocación subjetivada de lo que fue el mundo de su infancia a través de un ejercicio de memoria. Y aunque, desde la distancia temporal, los años transcurridos, y la física, Nueva York, «el pasado cobra de repente una claridad mucho mayor. Lo ves desde fuera, como un mundo aparte… La distancia temporal y espacial se vuelve muy grande, y el pasado se hace muy cerrado y muy preciso a la vez. […] Se olvida muchísimo, mucho más de lo que uno cree.» Lo que no ha olvidado es «la ternura, la entereza de las personas que me rodeaban». (Cruz, 2006). Así, pues, el mundo que recrea no es la crónica exacta del momento, más bien, como dice en el paratexto, citando unos versos de Antonio Machado, «Sólo recuerdo la emoción de las cosas». El retrato de la Mágina de 1969, de una ciudad de provincias que podría bien ser Úbeda, del mundo atrasado del campo en el que transita el protagonista (menciona, sin más, la existencia de otros estamentos sociales), es solo una parte de la crónica, la que aparece por contraste con el viaje a la Luna y este último, reportaje periodístico, crónica de un evento…, se inscribe,

sin duda, en los géneros que retratan lo real y para ello Antonio Muñoz Molina realizó una concienzuda labor de investigación sobre los aspectos relacionados con el viaje del Apolo XI: rastreó periódicos, usó los archivos de la Televisión Española y de Radio Nacional, y leyó los diarios de los astronautas. «Voy a la hemeroteca. Viaje en el tiempo: paso tres horas plenamente sumergido en el periódico de hace 26 años», nos dice en *Días de diario* (Muñoz Molina, 2007:15-16).

¿Por qué el interés del autor en incluir un hito histórico bien conocido por todos como algo real, y sin ficcionalizar, dentro de una novela? Primero, porque la novela nace de esa idea: «Yo tenía el proyecto de este libro desde hace mucho tiempo. Tenía que ver con aquel verano, con el viaje a la Luna… Un día estaba en Nueva York, en el Museo de Historia Natural, y vi allí una exposición de fotos de la Luna… Ahí tuve la idea de la novela.» (Cruz, 2006). En segundo lugar, porque precisamente este viaje –los seis días de julio de 1969– estructura y sirve de andamiaje a la novela: «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, pensé, una concreción muy grande a la historia.» (Cruz, 2006), facilitando la hibridación con la autoficción y el *bildungsroman*, y aunando el conjunto, dándole, además, una dimensión simbólica a todo el relato: «el viaje lunar [es] guía y metáfora del resto de la obra», apunta Burguete Pérez (2009 690). Por otra parte, este evento histórico, concreto, presta autenticidad realista al conjunto de la novela, la concreción de lo histórico, de lo vivido, pues, como dice Umberto Eco: «En cualquier aseveración que contenga nombres propios o descripciones definidas, se supone que el destinatario adopta como indiscutible la existencia de los sujetos de los que se predica algo» (Eco, 1996: 111); y es que actualmente a Antonio Muñoz Molina le interesa una literatura, si no realista en el sentido decimonónico, sino «como retrato de la vida, de las cuestiones cruciales de la vida» (Cruz, 2006). Y esto es fundamental, porque evidencia del nuevo rumbo que ha tomado su obra, teniendo en cuenta que comenzó, de hecho, «enfermo de literatura». También su estilo literario ha cambiado; ahora «La síntesis es fundamental para lograr el efecto de intensidad vivida y ligereza poética que necesito». (Muñoz Molina,

2007: 17), dirá en *Días de diario*. El reportaje sirve también para mostrar por contraposiciónel gran atraso de esa España de 1969, todavía inmersa en el franquismo, en una religiosidad tradicional, sumergida, de hecho, en el pasado, detenida.

El autor nos advierte de que *El viento de la Luna* es una novela, y lo es desde el momento en que se integra cualquier elemento de ficción: nada que objetar, pero en este caso lo real aspira a convertirse en novela y se justifica, precisamente, en la certeza de los hechos, como ocurre en la *faction*, novelas híbridas entre la ficción y la realidad. Por ello «Las citas que aparecen en el libro están sacadas literalmente de diarios del año 1969» le explica Muñoz Molina a Iturbe (2006) en una entrevista y 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. Solo se confunden el pensamiento del adolescente y las voces y pensamiento de los astronautas, por la identificación que con ellos establece. Burguete Pérez señala que el novelista, en relación con el viaje del Apolo XI, actuó igual que lo haría un periodista al preparar un reportaje, pero que, evidentemente, ese reportaje está puesto al servicio de algo más importante para el autor:

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 680).

No nos encontramos, en efecto, ante una novela reportaje, porque el reportaje sobre la misión lunar es uno más de los componentes genéricos de esta novela, y el que unifica y guía el resto de los géneros que se hibridan en *El viento de la Luna*. No ve esta función Marco Kunz, quien hace una crítica negativa –injusta– sobre el ensamblaje de los componentes del híbrido:

> Parece que en *El viento de la Luna* Muñoz Molina ha querido fundir dos tendencias, y el resultado es una extraña mezcolanza 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).

María Burguete Pérez, que en su Tesis doctoral ha defendido sistemáticamente el carácter de «novela a noticia» de la producción de Muñoz Molina, descarta en este caso como irrelevante la crónica del viaje a la Luna, considerándola también una trama más, aunque bien diferenciada:

> 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. (Burguete Pérez, 2009: 673).

Pero no es así. Esas tramas se funden de manera evidente y explícita, cuando el adolescente-protagonista se convierte en los astronautas y se expresa a través de ellos. También Jordi Gracia, concluye que abusa de la «alternancia entre la turbación biológica y ética del muchacho y la aventura de la nave *Apolo* en la órbita lunar.» (Gracia, 2006). En realidad, diría yo, más que alternancia observamos que la crónica del primer viaje a la Luna –hecha de reportaje, de las noticias que publican los periódicos y las revistas, de las imágenes en vivo que difunde la televisión, de anuncios–, seguida día a día por el protagonista, sirve de marco, como si de un cuaderno de a bordo se tratara –marcada por los días que dura el viaje– para que el adolecente nos muestre, por contraste, el atraso del mundo en el que vive, a su familia, la España de Franco después de 30 años de dictadura, el rechazo visceral que comienza a sentir ante la opresiva clausura de todo lo que lo rodea y esa nueva identidad que se va constituyendo al confrontar su propia realidad, la de sus mayores, con esa otra que le enseñan los libros y el presente alunizaje: la realidad, por primer vez, más novelesca que las máquinas voladoras o submarinas de los libros. Juan

Cruz dirá, de hecho, que precisamente «El contraste de aquel viaje con la vida quieta de una ciudad de provincias es la base del libro» (Cruz, 2006). Contraste, según Muñoz Molina, «entre aquel mundo y el mundo más desarrollado» (Cruz, 2006) que también era un contraste social:

> Uno sentía ese contraste cuando salía de su casa e iba a la de otra persona que sí tenía ducha o cualquier otro adelanto. Y de pronto cobrabas conciencia de lo que eran las clases sociales; tú vivías en tu mundo, un mundo pobre, pero con una estructura social y muy fuerte, y sin miseria. […] Pero el contraste mayor se establecía luego, cuando leías libros e imaginabas otros mundos a través de la literatura, de las revistas o de la información. ¡Nosotros habíamos nacido y aún vivíamos en un mundo donde se usaba el arado romano! ¡Y al mismo tiempo se estaba llegando a la Luna! Ese contraste tan violento es parecido al que hay entre la educación religiosa, tan opresiva, y la intuición de que existía un mundo aparte, el de la ciencia, el del saber, totalmente ajeno a la coacción siniestra que suponía la religión, el catolicismo, una religión vencedora, predominante… Había una coacción fortísima sobre la conciencia… Y yo quería retratar en la novela ese momento en que alguien, un niño, va descubriendo que hay otro camino, otro mundo posible, un mundo de racionalidad, ciencia, progreso, un mundo que no está regido ni por el pecado ni por la providencia divina. ¡Es muy poderoso el descubrimiento de que las cosas no ocurren porque Dios te castigue! (Cruz, 2006).

La crónica pormenorizada que seguimos a través del adolescente apuntala estructuralmente la novela, pues posibilita el ingreso en esta, como hemos dicho, de la autoficción y el *bildungsroman*. Simultáneamente a la aventura espacial, el muchacho aborda en el presente de la novela la rebelión contra las creencias religiosas y el destino que tratan de imponerle, su encono contra todos y todo, y la pugna silenciosa por conformar su yo, es decir, un proceso típico de la novela de aprendizaje. Y con numerosas analepsis se retrotrae a sus vivencias más cercanas, a unos meses atrás, al curso académico pasado cuando ingresa en los salesianos, en parte detonantes del actual proceso identitario. Las retrospecciones más remotas se refieren a su infancia: la única vez que fue solo al cine con su padre, cuando jugaba en la huerta, el noviazgo de su tía Lola… Tanto en el presente de la novela, como en los episodios que relata a través de las analepsis, se observan coincidencias con la autobiografía del autor. No es mera coincidencia que en *Días de*

diario, comente: «Volví anoche a mi libro posible, a mi libro quizás improbable. ¿Qué quiero contar en él? No parece que haya más historia que la mía ni más personaje que yo mismo. Como dijo aquel crítico con tanta malevolencia, aunque tal vez con precisión, puede que yo sea un novelista venido a menos.» (Muñoz Molina, 2007:7), o un biógrafo venido a más o un novelista a su pesar que todavía necesita la máscara para hablar de sí mismo o un narrador, y esto me parece más acertado, que incorpora lo real, como tal, en su obra, pero, insisto, en el marco de la novela, una cuyos límites se han ido ampliando hasta englobar otros géneros.

El viento de la Luna temporalmente se circunscribe a la duración de la expedición a la Luna, con ciertas analepsis como ya he señalado: «la novela iba a terminar justo en el momento en que el cohete iba a despegar a la Luna.» (Cruz, 2006). Solo en el capítulo final, en una prolepsis, descubrimos que el autor-narrador, ya adulto, con similar edad que la su padre en la época del relato primario, recuerda y da voz a ese adolescente de 13 años en simultaneidad con el viaje lunar del verano de 1969, un proyecto que venía acariciando hace tiempo y en el que no entraba el futuro, porque pretendía una sensación de tiempo detenido, inmóvil, pero en el momento de la redacción: «Era una época en que yo me despertaba mucho por las noches, les daba vueltas a las cosas, había muerto mi padre y me despertaba con recuerdos muy precisos de mi infancia, mi calle, aquel mundo, y me despertaban esos sueños, que me situaban en el mundo del que yo estaba escribiendo…»(Cruz, 2006). Su mujer, la escritora Elvira Lindo, le propone hacer un salto brusco, y es así entra el futuro en la novela. Entra a través de un sueño real sobre su padre ya muerto: «llego a una plaza, están todas las cosas apiladas, abandonadas, amontonados todos los muebles y todas las cosas viejas…» (Cruz, 2006).

En esta novela hay, desde luego, mucho de homenaje a su gente, y, sobre todo a su padre, pero no podemos afirmar que uno de los detonantes de esta novela, como ocurría en *Ardor guerrero*, para introducirse en la memoria, sea precisamente el sueño del que habla el autor. De hecho, en *El viento de la Luna* aparece en el último capítulo, deparándonos cierto desconcierto por su ambigüedad. Si en esta novela hay alguna disonancia estructural es ciertamente el final: la aparición del protagonista, ya adulto, para observar el fin del

mundo que ha recreado, como si de un fantasma se tratara. Norman Manea, rumano, le cuenta a Muñoz Molina que al volver a Rumanía, su ciudad natal, hacía unos años, de incógnito: «Me sentí como un espía, como un fantasma, también me imagino. Como un espía que fuera a la vez un fantasma» (Muñoz Molina, 2007: 31-32). Su padre muerto, el hogar y el mundo en que vivió desaparecidos. Este sueño, en mi opinión, no encaja con la autoficción, el *bildungsroman* y la cróncia, implicadas en esta novela, porque en ninguna se integra, a ninguna le da sentido, al contrario, rompe la sensación de tiempo detenido, y más importante aun, merma el efecto de episodios vividos que Antonio Muñoz Molina ha logrado crear a lo largo de todo el texto. Podríamos decir que, en parte, desrealiza esta novela o contraviene los visos de realidad que ha logrado con el alunizaje y la autoficción.

Hay que mencionar, asimismo, la abierta intertextualidad entre *El viento de la luna* y *Días de diario*, pues este último, como explica Pere Gimferrer en el prólogo, es «el cuaderno de cabotaje de la redacción del otro, del que constituye la materia última de esos *Días de Diario*» (Gimferrer, 2007: IX), es «el cuerpo a cuerpo de un escritor con su texto, y, en él, con su vida.» (Gimferrer, 2007: X). Pese a que este diario está escrito entre Madrid y Nueva York:

> en el espacio y el tiempo, su escritura no se sitúa en el presente madrileño o neoyorquino, sino en la adolescencia y en la localidad natal, se le dé el nombre que tiene en la topografía real o el que ha adquirido, transformándose, en la topografía literaria; reciente, la muerte del padre proyecta a un tiempo una vasta sombra y un haz de luz retrospectiva sobre aquella época y aquella ciudad a la vez inmovilizadas y como ateridas en el recuerdo y en él renovadamente vivacísimas. (Gimferrer, 2007: IX-X).

Esa ciudad, con la que, en opinión de Jordi Gracia, el autor retoma una Mágina más nítida y cruda, «recrea un mundo con menor complejidad tanto estructural como literaria» (Gracia, 2006), el pasado, algunos personajes que ya conocemos de *Beatus Ille*, de *El jinete polaco* y la guerra, pues treinta años después, entre el 18 y el 21 de julio de 1969, se celebra de nuevo su victoria en los telediarios. Para Burguete Pérez, «*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.» (Burguete Pérez, 2009: 674). Coincido con el planteamiento de Gimferrer.

Mágina está tan presente en *El viento de la Luna* como en *Días de diario*, si bien, en la primera accedemos a ella desde la ficción y en el diario, ambos espacios se confunden: los recuerdos del propio autor, es decir, Úbeda, con la recreación de la topografía imaginaria que es Mágina, para la novela está escribiendo. El vínculo entre estos dos textos, al confirmar desde el diario datos, episodios, potencia el carácter autobiográfico de *El viento de la Luna*, mostrándonos que uno de los géneros que se mezclan en ella es la autoficción. «La lectura apasiona porque el texto va en pos de otro texto, y, a través de él, en pos del ser del autor» (Gimferrer, 2007: X-XI). Me resulta difícil, no obstante, admitir, como hace Burguete Pérez, que esta novela es el eslabón central y final del «ciclo de Mágina»; en todo caso, habría que decir «por el momento», puesto que el autor declara sentir un placer grande al proponer a sus lectores el entrelazado de hilos de su vida y sus escritos[230], como aprendió de Proust, Balzac, Faulkner u Onetti. Sí es aceptable, por el contrario, la apreciación de Pozuelo Yvancos de que en esta novela Muñoz Molina da otra vuelta de tuerca a su mundo de Mágina, por la nueva forma de abordarlo:

> la perspectivización, bien sea desde dentro, como en el magistral íncipit de la novela o en el cierre con la soledad de Aldrin en su nave, bien sea desde fuera en diferentes asedios que la novela va haciendo al misterio del universo y de la ciencia, según el imaginario del niño va viendo por el choque de perspectivas. Esa fusión de miradas, esa manera de haberse desplazado desde el particular biográfico a un momento de la Humanidad, trazando el arco de su irreversible salto, es lo que proporcionará a este *coming home*, la memorabilidad artística y lo que lanza a la novela más allá, hasta lograr ser diferente a otra vuelta de tuerca al mundo de Mágina. (Pozuelo Yvancos, 2010: 336).

En *Días de diario*, sin revelar el título de la novela, Antonio Muñoz Molina menciona a menudo el número de páginas escritas, la estructura que ha elegido: «Lograr un

[230] En *Días de diario* escribe: «Acabo de terminar un capítulo difícil y bastante comprometido, que no estaba previsto y que se me ocurrió el último día en Madrid. La culminación de una historia que viene de *Beatus Ille* y de *El jinete polaco*, la del ciego Domingo González. Para saberla completa el lector tiene que haber leído esas dos novelas y acordarse de episodios bastante secundarios. Quizá se trata de un juego personal más bien gratuito, pero a mí me da mucha satisfacción, porque me permite enlazar fragmentos muy lejanos entre sí de mis libros y sugerir una idea de unidad escondida en la que van a reparar muy pocos lectores.» (Muñoz Molina, 2007: 33-34).

artificio cerrado y flexible, que tenga unos cuantos límites temporales y espaciales muy claros y sin embargo admita la máxima libertad. El modelo, en el fondo, es *Amarcord*». (Muñoz Molina, 2007:13-14). El tipo de personajes, que «han de tener una vitalidad animada y cómica, pero a la vez se sabe o se intuye que están muertos, y que ese presente en el que se los retrata se perdió hace mucho tiempo.» (Muñoz Molina, 2007:14). Nos hace partícipes de cómo «la experiencia se convierte en ficción» (Muñoz Molina, 2007:14), de la interacción entre esta y la realidad porque se vale de «personajes, situaciones, matices inventados que parecen recuerdos.» (Muñoz Molina, 2007:15) y el mismo «recuerdo se convierte en ficción en el proceso mismo de la escritura» (Muñoz Molina, 2007:15). De sus influencias en este texto dice:

> 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 recta de *Amarcord*, modelo que yo sí he tenido presente desde el principio (Muñoz Molina, 2007: 19).

Sobre las ideas que recibe o que le llegan comenta: «Esta mañana me ha dado una idea para mi novela, sin saberlo: me dice que en el verano de la Luna todavía faltaban siete u ocho años para que ella tuviera una lavadora. Tengo que escribir sobre la dificultad del agua y el trabajo de las mujeres: lavando a mano, en un cobertizo del corral.» (Muñoz Molina, 2007: 24) En fin, *Días de diario*, señala el autor en su página web, «resultó ser el de la escritura de *El viento de la luna*, y el de mi vida doble entre Madrid y Nueva York.»

Así, pues, esta novela, de aparente sencillez, hibrida la crónica, el *bildungsroman* y la autoficción (con tintes de novela lírica), a la vez que se vincula intertextualmente con sus otras obras localizadas en Mágina. Además de ello, es también el material último de *Días de diario*

7.13. *LA NOCHE DE LOS TIEMPOS* (2009): HÍBRIDO DE NOVELA DE AMOR Y NOVELA HISTÓRICA

La noche de los tiempos (Premio Mediterráneo 2012 concedido en Francia a la mejor novela extranjera) recrea el verano de 1936, aunque se remonta a algunos meses atrás. Ignacio Abel, un arquitecto madrileño, casado y con dos hijos, rememorará en lo que dura el trayecto en tren de Nueva York a Rhineberg (al Burton College, donde espera diseñar una biblioteca), su relación amorosa clandestina de casi un año con Judith Biely, hispanista americana que reside una temporada en Madrid y, por extensión, el ambiente prebélico que se vivía en las calles de Madrid, la crispación social y el desconcierto que precedieron al estallido del conflicto. Tomando como base la vida de Abel reconstruye la sociedad del momento, los problemas y sentimientos que afrontaron quienes vivieron una de las épocas más convulsas de la historia de España.

Muñoz Molina, en *La noche de los tiempos*, hibrida la novela de amor (que viene siendo el componente básico de casi todos sus híbridos, en gran parte de su obra) entre Ignacio Abel y Judith Biely, núcleo estructurador, y la novela histórica en torno a la Guerra Civil española: ambas, por mediación de la memoria, se van alternando casi paralelísticamente. Recordemos, de nuevo, que la confluencia de hechos reales y de ficción en la novela recibe actualmente el marbete de *faction*, entre otros, es decir, un tipo de híbrido.

En una entrevista con Jordi Corominas i Julián, Muñoz Molina explica al respecto:

> Empiezo con un núcleo vago, queriendo contar sobre todo una historia de amor y queriendo contar las sensaciones cuando las circunstancias políticas y sociales se vuelven incontrolables, como la vida personal se ve afectada por la relación amorosa y la Historia. Esa fue la idea básica, crear un personaje inspirado en parte en Pedro Salinas y su amor por Katherine Whitmore y ver qué pasaba. En principio en la novela iban a prevalecer dos personajes, los dos amantes... (Corominas, 2010).

En palabras del autor, la novela iba a ser en principio, y sobre todo, una historia de amor. ¿Qué cambió?, nos preguntamos. ¿Por qué una novela de amor se convierte en un híbrido, con un componente de novela histórica? La razón tiene que ver con la contextualización de esa historia personal en la Historia colectiva. Muñoz Molina se ha ido interesando cada vez más por incorporar lo real a sus relatos: «Ya no quiere apoderarse del mundo y transfigurarlo, quiere mirarlo, darse cuenta de lo que hay y contarlo sin apenas transfigurarlo.» (Cruz, 2001: 134), de ahí que imbrique la historia de amor con lo real histórico, una historia de amor posible en medio de hechos históricos y figuras reales y reconocibles, comprobables (en su mayor parte) en los libros de historia. El autor vuelve a justificar la hibridez que finalmente se produce en la novela aduciendo que los personajes de *La noche de los tiempos*, ficticios o no, «Han nacido en el momento en que se encuentran, hay un contexto, unas ramificaciones, y la pasión amorosa repercute en el contexto y viceversa. Eso hizo que la novela creciera en varias direcciones» (en Corominas, 2010). El amor es, no obstante, el núcleo de toda la novela, pues, como afirma Muñoz Molina, existe una construcción piramidal: en la cumbre Ignacio Abel y Judith (la historia de amor se ve afectada por la guerra, pero también la percepción que de esta tiene Abel es reflejo de su historia de amor: su búsqueda, como alucinada, de Judith la noche del 19 de julio en un Madrid en llamas, el exilio, para salvar la vida y más aun por la posibilidad de ver o estar con su amante), después la familia, y a partir de ahí, «como si surgieran ramificaciones, tiras de hilo y sale el resto», añade Muñoz Molina en la misma entrevista. El resto, asegura el narrador, será el ambiente prebélico, los hechos reales, declaraciones, noticias de los periódicos que el autor intercala con la ficción, en forma de *collage*.

Lo individual e íntimo se entreteje con lo externo y colectivo de este periodo de la Guerra Civil, pero, a través de Ignacio Abel, según Jorge Carrión y Darío Villanueva, el narrador omnisciente[231] –galdosiano y no *modernist* que flirtea con un yo que adivinamos

[231] «Es difícil olvidar que un narrador omnisciente, galdosiano y no *modernist*, está elaborando esas escenas tres cuartos de siglo después. Porque, en efecto, el narrador es omnisciente, pero flirtea con un yo que adivinamos real –como ocurre en otras ficciones de Muñoz Molina. «Importa la precisión extrema. Nada real es vago», leemos en la página 22; y en la 577, «Toco las hojas de un periódico […] ahora sí estoy tocando

real–, se niega todo determinismo histórico: «Es mentira que estuviéramos abocados a un final así. Aquello nunca debió haber ocurrido» (Ruiz Mantilla, 2009), también la aparente inevitabilidad con que se han estudiado los hechos desde la historia; y para ello narra desde el presente de los hechos, donde la guerra no era inevitable, casi innominada hasta el final. La guerra era más bien una probabilidad que solo barajaban los más extremistas, de uno y otro bando: una realidad desde la historia que no tenía por qué haber sucedido y que pocos clarividentes como el profesor Rossman supieron intuir, en parte porque ya habían atestiguado una experiencia similar en la Alemania nazi y en la Rusia de Stalin: «Ustedes creen que las cosas son firmes, que lo que ha durado hasta ahora permanecerá igual para siempre»[232]. (Muñoz Molina, 2009: 349). Hace, a su vez, un examen de conciencia republicano desde una postura cívica, señala Mantilla, al plantearse preguntas como: «¿Por qué aquel sueño de la República nos fue arrebatado de cuajo? ¿Por qué entre dos bandos fanatizados perdieron quienes quedaban en medio?» (Ruiz Mantilla, 2009), y para ello

> se pone en el alma de un hombre que perteneciera a esa clase de soñadores pragmáticos que fueron tan importantes en medio de la gran crisis del siglo XX, y que en muchos casos sufrieron la persecución desde las dos formas de totalitarismo que se impusieron en Europa, que tenían entre sí muchas coincidencias, entre ellas el desprecio por la conciencia individual y por esos activistas del humanismo liberal a los que sin embargo se deben algunas de las mejores cosas que tenemos. ¿Pero qué fuerza puede hacer la conciencia racional, el compromiso cívico, cuando se desatan los delirios mesiánicos y en gran medida criminales de las ideologías? No había sitio para esas personas: ni para Stefan Zweig, ni para Juan Negrín, ni para Clara Campoamor, gente progresista que no creía que en nombre del progreso estuviera autorizado el crimen. Los dos desgarros, el sentimental y el político, son el eje de mi

algo que pertenece a la materia de aquel tiempo.» (Carrión, 2009: 55). Santos Sanz Villanueva considera que este narrador-autor es, de hecho, el autor: «el autor es el personaje más importante. Su voz predomina abiertamente sobre la de sus protagonistas, incluido el principal, el arquitecto republicano Ignacio Abel, y su perspectiva –su visión– es tan amplia que nada escapa a su perspicacia. [...] descubre las imaginaciones, responde a las tácitas preguntas, aclara las dudas, resuelve los argumentos […]. Si tal instancia desapareciera de escena, toda la novela se derrumbaría, pues lo que en ella se cuenta –las vísperas, festividad y octava del 18 de julio más la historia de amor entre un intelectual español y una estudiante norteamericana– es ya materia consabida; y los escombros resultantes de tal desastre no darían para mucho más que para otro relato de la Guerra Civil.» (Sanz Villanueva, 2010: 45) Sobre la importancia de este narrador también incide Rosario Sánchez Romero, en «Ficción memoria en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina».

[232] Frase que anticipa la médula de su ensayo *Todo lo que era sólido.*

> arquitecto inventado, aunque espero que también verosímil. (Manrique Sabogal, 2009).

El examen de conciencia, del que habla el autor, consistiría en:

> intentar quitar las capas de la ignorancia, la ideología, la pereza mental para intentar saber cómo se siente una persona que vive una experiencia así, cómo ha sido la vida para la gente que no deseaba eso. Es muy fácil juzgar a posteriori, dividir el mundo entre los justos y quienes no lo son, pero las cosas son mucho más complicadas. Hay que hacer un esfuerzo y consiste en imponer, más que nuestra mirada o nuestras opiniones caprichosas, las preguntas. A quienes lo vivieron y a nosotros mismos: ¿tú qué habrías hecho? (Ruiz Mantilla, 2009).

Además, en esa pulsión por buscar la «literatura en lo real», Antonio Muñoz Molina agudiza, sirviéndose del *collage*, lo que esta novela tiene de *faction* y de real: sacó (como en *El viento de la luna*) «titulares de periódico sobre la toma inminente del Alcázar y el movimiento de las milicias catalanas hacia Zaragoza. *El Alcázar a punto de ser tomado. Las milicias catalanas avanzan sobre Zaragoza*. Las milicias nunca llegan a Zaragoza. *Los rebeldes en situación desesperada ante el asedio de las milicias.* Sería muy desesperada la situación, pero no todo era sobre Zaragoza» (Corominas, 2010). Utilizó, asimismo, noticias de esos días transcritas directamente, con mayúsculas en algunos casos, que no siempre, sucesos constatados en la hemeroteca; puso en escena una amplia galería de persona(je)s reales, escritores, políticos, y relató hechos señeros y definitorios del ambiente prebélico en Madrid. Con estos elementos, *La noche de los tiempos*, al igual que *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, está más cerca de la *faction* que de la novela histórica tradicional, porque las tintas, en lo que se refiere a la novela histórica, se cargan sobre lo real, limitando la ficción casi exclusivamente a la novela de amor entre los protagonistas.

Como fuentes documentales, Muñoz Molina cita procedencias diversas, ya que su intención es ir más allá de las versiones simplificadoras de la historia, dice haber aprendido mucho de las memorias de Julián Marías, íntegramente republicano pero católico, también de los testimonio de Zenobia Camprubí, ambos divididos en este conflicto. El libro también debe mucho a las memorias de José Moreno Villa, escritas en el exilio de México,

Vida en Claro, que publicó el Fondo de Cultura económica. Además, crucial, la trilogía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, novelista socialista y sindicalista de la UNT, los diarios del chileno Carlos Morla Lynch, *Días de llamas* de Juan Iturralde y *Sangre y fuego* de Chaves Nogales. Más que evidentes resultan las referencias constantes a Pedro Salinas, exiliado voluntario al inicio de la guerra, y a su correspondencia con la estudiante norteamericana Katherine R. Whitmore, con la que vivió un idilio en Madrid, modelo de la historia de amor entre Ignacio Abel y Judith Biely, y con la que tantos paralelismos guarda. De hecho, el paratexto que elige el autor, una cita de Pedro Salinas, resume el sentir de Abel ya en el exilio: «*¿Será verdad que tenemos la patria deshecha, la vida en suspenso, todo en el aire?*». Muñoz Molina ha escrito una novela, nos dice, pero también que «No he contado nada que no proceda de testimonios directos. Las cosas que dice Bergamín están sacadas de cosas firmadas por él», comenta en «Contra los fanatismos». Una de sus razones para una documentación tan exhaustiva sería la dificultad de conocer y presentar con precisión una época que no vivió directamente, escollo del que además nos hace conscientes al incluir una voz en la novela por medio de ese autor-narrador que, a veces, y en un ejercicio de metaficción, dirige nuestra lectura, o mejor, enfoca nuestra atención sobre algunos aspectos.

Pese a que han transcurrido cinco años desde la publicación de *La noche de los tiempos*, observamos carencia de bibliografía y de estudios críticos sobre este texto, aunque sí abundaron las reseñas en su momento o al poco de entrar en el mercado, y en estas, como suele ser habitual, se minimizan los aspectos genéricos, aun cuando, a grandes rasgos, destacan o bien la Guerra Civil española, con mayor énfasis, o bien la historia de amor, o bien ambas, incluso la existencia de dos temas fundamentales. Considero pertinente, a este respecto, subrayar que estamos ante dos novelas que se hibridan, más que hablar de dos temas, dos ejes o de dos tramas, como han señalado otros críticos. Cada línea tiene entidad por sí misma y, por mediación de Ignacio Abel, que sirve de vínculo, la novela de amor se hibrida con la histórica, que abarca especialmente el año que precedió a la declaración el 18 de julio de 1936 de la Guerra Civil española y unos meses después. Este, durante las alrededor de dos horas que dura el viaje en tren que le llevará al Burton

College, rememora, con continuas analepsis y prolepsis, su historia de amor, en alternancia con el devenir social y político que desemboca en la Guerra Civil convirtiéndolo en un exiliado, con toda su vida anterior cancelada, su mujer y sus hijos han quedado atrás, tampoco sabe nada de su amante Judith Biely, y su futuro, que tenía como seguro, se abre incierto, incluso su identidad queda suspendida ante el amenazante anonimato que se acendra cuantas más fronteras cruza y desaparece toda referencia del mundo y la identidad propios. «Este es un personaje que lo pierde todo, que se ha quedado solo, al faltarle las referencias de los demás siente que desaparece», explica el autor en la entrevista citada con Jordi Corominas.

¿Con esta última novela, Antonio Muñoz Molina retoma, nos preguntamos, el que actualmente se viene calificando de subgénero de la Guerra Civil? Ya he señalado en otros apartados la vinculación de la obra de Muñoz Molina con la novela histórica, incluso con la historia, y en especial con el periodo de la Guerra Civil, en *Beatus Ille*, *Beltenebros*, *El jinete polaco* y también en *El viento de la Luna*. No obstante, más que la historia en sí, y por tanto el género histórico, advertíamos que la Guerra Civil en la narrativa de Muñoz Molina servía de telón de fondo (excepto en *Sefarad*), como la prehistoria del presente, sin cuyo conocimiento este último nos está parcialmente vedado. Una novela histórica, como dice Umberto Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*, donde «se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros.» (Eco, 1985: 43), o como afirma Georg Lukács, en relación a la innovación que introdujo Walter Scott en la novela histórica:

> Sin una relación vivida con el presente, la plasmación de la historia resulta imposible. Pero con respecto al arte histórico verdaderamente grande, esta relación no consiste en insinuaciones sobre algún acontecimiento coetáneo —como hicieron los imitadores incapaces de Scott, tan sarcásticamente criticados por Pushkin—, sino en la revivificación del pasado convirtiéndolo en prehistoria del presente, en la revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos nosotros ahora. (Lukács: 1996: 58).

Muchos críticos, según Ignacio Gómez-Cornejo, consideran que Muñoz Molina es «un escritor de la memoria que ahonda en los yacimientos abisales del pasado para así entender mejor la superficie turbia del presente» (Gómez-Cornejo, 2012). De hecho, este, explica el narrador, es más espeso de lo que parece: «hay una influencia del pasado en el presente porque en realidad la franja del presente es más ancha que el puro presente informativo, digamos. Tú lees una noticia de hoy, pero para entender la noticia la tienes que poner en el contexto de un proceso más largo, de otra forma no se entiende nada.»(Gómez-Cornejo, 2012). En la misma entrevista añade, tajante, que es incapaz de «inventar» una novela histórica, porque solo puede contar cosas que tengan que ver directamente con el tiempo en el que vive:

> sólo puedo inventar sobre personas o sobre mundos muy cercanos al mío. Esa memoria, esa arqueología que tú dices nunca llega muy hondo porque no puede. Yo por ejemplo he escrito sobre personajes que llegan hasta el principio de la modernidad española, al inicio de la guerra civil, etc…, es decir sobre momentos históricos cuya acción directa se siente aún sobre el presente. (Gómez-Cornejo, 2012).

Antonio Muñoz Molina aborda la historia, como ya hemos visto, como prehistoria del presente, y por sus efectos en este, de ahí que sus novelas traten con frecuencia la Guerra Civil, tema constante de debate familiar y detonante y razón de ser de la España franquista en que creció, en la que se educó, contra la que combatió.

No obstante, en *La noche de los tiempos,* en mi opinión, la historia pasa a un primer plano, y recurre a la novela histórica, porque solo a través de ella –con su capacidad para recrear ambientes, documentar, y más aun, personalizar el pasado– consigue que el lector, por identificación, acceda a un mundo que la narración del historiador no puede ofrecerle; en este caso, la interacción entre lo colectivo y personal, con énfasis en esta última perspectiva: la legalidad se hunde y Madrid se quema el 19 de julio ante los ojos de Ignacio Abel, pero su mayor inquietud es encontrar a Judith antes de que abandone el país y sea demasiado tarde para su amor. Nos muestra a la vez su rechazo ante las consignas vocingleras y poses de unos y otros, los desfiles y las banderas, ante la destrucción inconsciente de lo que tanto costó levantar, por ejemplo, los edificios de la Ciudad

Universitaria, incluso de las iglesias, ante la injusticia y los desmanes de quienes tendrían que respetar la legalidad republicana en pro de vagos ideales como la revolución del proletariado o el anarquismo. También el miedo ante una muerte injustificada e inútil, ante las ejecuciones sumarias; y por último, el exilio y la pérdida: la familia, el mundo al que perteneció, incluso de la propia identidad, desvaída entre extraños. Muñoz Molina, al igual que Walter Scott, elige como protagonista central de la acción, no una destacada figura histórica que «resume dentro de sí una corriente histórica», pero «la resume necesariamente en una determinada medida de abstracción» (Lukács: 1966: 40), sino al hombre medio, porque «la extensa y multifacética representación de la esencia de la época misma sólo puede hacerse patente si se plasma la vida diaria del pueblo, si se da forma a las penas y alegrías, a las crisis y confusiones del hombre medio.» (Lukács: 1996: 40), y porque, la meta del autor ulteriormente es mostrar, como lo hiciera Walter Scott, que las crisis históricas, en este caso la Guerra Civil, atraviesan las más íntimas relaciones humanas, y de estas trata fundamentalmente *La noche de los tiempos*:

> Padres e hijos, amantes y amadas, viejos amigos, etc., son enfrentados unos a otros como enemigos, o la necesidad de este enfrentamiento introduce la colisión profundamente en la vida personal. Este destino lo sufren siempre grupos humanos estrechamente unidos, y nunca se trata de una catástrofe aislada, sino de una cadena de catástrofes, en que la solución de una sola produce inmediatamente un nuevo conflicto. (Lukács: 1966: 43).

Javier Marías, en similar tónica, considera que «el novelista es el único facultado para contar cabalmente ciertos hechos a diferencia de los historiadores» (López, 2010), y con este objetivo aborda la Guerra Civil en su trilogía *Tu rostro mañana*.

Por otra parte, si en *Beatus Ille* y en *El jinete polaco* aparecían algunos personajes reales, especialmente políticos y escritores, la ficción se señoreaba sobre la realidad, en *La noche de los tiempos* –como en lo mejor de Max Aub, en *El laberinto mágico*, en lo mejor de Benito Pérez Galdós, de Arturo Barea, en *La forja de un rebelde*– gran parte de los sucesos son reales, también muchas de las personas que interactúan con los personajes principales. En esta novela Antonio Muñoz Molina, según Rosario Sánchez Romero,

«Recrea una época con elementos del pasado que han permanecido, con hechos reales que acontecieron y que ha rastreado, y con elementos ficticios.» (Sánchez Romero, 2012).

La noche de los tiempos no es historia, o no solo es historia; la mezcla entre historia, realidad y ficción la convierten en una novela histórica, y en esta la inscribo, si bien, como ya he señalado, es solo uno de los componentes que conforman la mezcla. ¿Es una novela sobre la Guerra Civil?, subgénero de la novela histórica ya asentado como etiqueta, como afirman algunos críticos. Me decanto por considerarla novela histórica, si bien no al uso, más próxima a *faction*, porque, si bien han proliferado las obras de ficción que tratan ese periodo en concreto, al extremo de que como dijera Jean Duvignaud en 1958: «Se diría realmente que España ha llegado a ser para los escritores de hoy lo que la Antigüedad era para los clásicos y la Edad Media para los románticos: un lugar simbólico donde se trasladan los problemas actuales» (Serna, 2009), el actual afán por las subcategorías complica, que no complejiza, la ya de por sí dificultosa problemática de la atribución genérica, pero, bueno, como ya he comentado es una atribución perfectamente asentada.

La historia, es decir, la Guerra Civil española, no conformaría el núcleo argumental de *La noche de los tiempos*, más bien funciona como telón de fondo, en opinión de Jorge Urrutia y Justo Sena. Este último se pregunta si, en realidad, la clave de la novela es precisamente la Guerra Civil dada la profusión, como señala Maryse Bertrand de Muñoz, de ficciones publicadas con motivo de esta guerra, más de dos mil, dice, desde grandes éxitos, auténticos *best-sellers*: entre otros, *L'Espoir*, de André Malraux, *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway, o *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, hasta las 170 novelas que esta misma crítica anota entre 1975 y 1985, pero, según el crítico, concluir que nos encontramos ante la enésima novela de la Guerra Civil, «con acontecimientos que no son nuevos y en el que se desarrolla una historia de amor» (Serna, 2009) es una valoración errónea que fomentan las reseñas a la obra, inferidas, por otra parte, de unos materiales históricamente generales y colectivos que «aluden a hechos reconocibles y documentados.» Con una mezcla de personajes inventados y reales, de situaciones imaginarias o sucedidas, recrea una serie de problemas que han definido parte de la historia

reciente de española. «La fatalidad, el cainismo y la violencia de la historia española; la memoria inventada, la tergiversación del pasado; el heroísmo, el fanatismo, el coraje en una guerra; los derrotados, la conciencia de culpa, el miedo y el silencio.» (Serna, 2009).

«¿Se trata de una novela histórica? ¿Pertenece a dicho género? ¿Cuánto hay de ficción en una historia ambientada en el Madrid de 1936?» (Serna, 2010), se cuestiona de nuevo Justo Serna en el artículo «Antonio Muñoz Molina. El tiempo en sus manos» (Serna, 2010). Afirma que la tarea de documentación del autor en las hemerotecas se asemeja a la del investigador, a la del documentalista, del historiador, pero Antonio Muñoz Molina también nos descubre las dificultades de exhumación que afrontó para acceder a un mundo del que carecía de experiencia directa, para ello ha de recurrir a la imaginación, valiéndose, no obstante, de relatos autobiográficos (los de Arturo Barea) o de cartas amorosas (las de Pedro Salinas): sus fuentes de inspiración, ponerse, incluso, en el lugar de los protagonistas, de ahí que el narrador se pueda identificar con el propio autor: «Antonio Muñoz Molina se desdobla en sus distintos personajes: no sólo en Ignacio Abel. Se desdobla e imagina la reacción que ellos tendrán en el contexto de sus actos.» (Serna, 2010), y nos habla desde el presente como si desconociera lo que ya sabemos:

> es más que una rememoración de lo pretérito […] un examen del porvenir, de ese futuro que aún estaba por definirse o por consumarse cuando Ignacio Abel *comenzaba* a vivir a los cuarenta y tantos años. O, si lo preferimos, de esa existencia en parte nueva y desarraigada que todavía juzga posible. ¿Con Judith? La existencia es posible como el proyecto que concibe un arquitecto, un plan que todavía no se ha plasmado y cuyo resultado ignoramos. O como la historia que nos ocurre y cuyo devenir es incierto. (Serna, 2010).

Para Justo Serna se trata, pues, de una novela sobre el presente y el futuro, desconocido el último para el protagonista en aquel entonces, incluso para ese otro narrador omnisciente que, en un ejercicio de metaficción, contempla al primero: «En realidad, todo sucede en el presente y el relator fisgonea, curiosea para nosotros»[233]. Del

[233] «Ahora lo veo mucho mejor», nos dice el narrador, «aislado en ese instante de inmovilidad, cercado por los gestos bruscos, por miradas hostiles, la prisa contrariada de los que saben seguro adónde van, cansados del trabajo en las oficinas, apresurándose para tomar trenes…». Abel marcha con torpeza y con el estupor de

mismo parecer es Antonio Astorga: al autor no le ha salido, «ni él pretendía hacerlo, una novela histórica, sino que ha edificado una prodigiosa obra y narración en el presente […]. Muñoz Molina quería sentir cómo era la vida para una persona en ese momento, año 1936, antes, durante y después de lo que dio origen a la incivil guerra fratricida» (Astorga, 2009). *La noche de los tiempos* no pertenece al género de la novela histórica, concluye afirmando Serna, porque esta novela y la historia, la que podría escribir un investigador, no son equivalentes.

En *La noche de los tiempos*: el novelista Antonio Muñoz Molina, en contraposición con el historiador, introduce elementos de ficción posibles en un trasfondo real. Ahora bien se adentra más profundamente en la ficción que implica de por sí una novela histórica, pues en esta «siempre hay una falsedad», al preguntarse «Cómo convertir en presente algo que sucede en un tiempo que no has vivido», para ello a través de ese narrador esporádico y omnisciente pretende «exponer dentro la novela el acto mismo de imaginar. Es decir, explicar al lector, decirle: "yo estoy intentando imaginar esto"» (Montero, 2010).

Otra argumentación que permite matizar la cualidad de novela histórica de Muñoz Molina es la que ofrece Jorge Urrutia, para quien las fuentes documentales de este relato difieren de las usadas por la novela histórica, «puesto que con ellas se busca lo que el individuo siente al ocurrir los hechos y no las consecuencias de los mismos.» (Urrutia, 2010). Y

> se extraña de la insistencia de los críticos en considerar *La noche de los tiempos* como una novela de la Guerra Civil. Muñoz Molina no toma la guerra de 1936 (y sólo la de 1936) como núcleo argumental, sino como fondo histórico que dramatiza aún más la peripecia de Ignacio Abel, el protagonista. Ahora bien, si el lector espera encontrar una novela histórica, sin duda la hallará. (Urrutia, 2010).

quien se aventura en un futuro abierto: el tren es metáfora de la vida, cierto, pero es también la marcha literal de quien ha perdido el pasado, de quien se aleja de una España rota y de un matrimonio acabado. Lleva una maleta, «la maleta europea maltratada por los viajes pero todavía distinguida, con etiquetas de colores vivos y nombres de hoteles y de transatlánticos que también podré ver si mi atención actúa como una lente de aumento», confiesa el narrador. Es decir, pasa del plano general al plano-detalle: el observador ajusta el objetivo para apreciar lo que a simple vista no se aprecia.» (Serna, 2010).

No obstante, merece la pena recordar que en la novela histórica *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar conjetura, constantemente, a través de la larga epístola que Adriano envió a Marco, no solo sobre los acontecimientos históricos, sino sobre el sentir del propio Adriano, también en una especie de presente histórico, y las circunstancias, sean mero decorado, que no es el caso de *La noche de los tiempos*, no pierden historicidad, aun cuando sirvan a su vez para dramatizan las experiencias de quienes las vivieron. Lukács va más allá al afirmar que en la novela histórica, poco importa:

> la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica. (Lukács, 1966: 44).

Sobre qué pensaron y sintieron los protagonistas indiscutibles del 23 F, el porqué de su gesto, monta Javier Cercas *Anatomía de un instante*, híbrido entre la historia, el reportaje y la novela, por poner algún ejemplo reciente, y si la asonada militar dramatiza la dignidad de Adolfo Suárez, el coronel Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo, esta es inseparable del conato golpista. *La noche de los tiempos* es, a mi parecer, una novela histórica porque trata, en parte, de hechos y presonajes históricos, si bien «lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió.» (Eco, 1985: 81).

Para otros críticos *La noche de los tiempos* es, indudablemente, una novela sobre la Guerra Civil. Ángeles López llega a afirmar que esta novela zanja todo lo que se puede contar sobre la Guerra Civil española «desde la literatura y no desde la historia» (López, 2010), pese a que hablamos ya de centenares de novelas de la Guerra Civil, considerado por muchos un "subgénero". Para la escritora gallega Luisa Castro, *La noche de los tiempos* es toda una «lección de historia y literatura. La Guerra Civil española desde una visión desfanatizada» (Cruz, 2009). Jorge Carrión, aun admitiendo esta adscripción genérica, se plantea qué sentido tiene escribir otra novela sobre la Guerra Civil.

> ¿Tiene en cuenta *La noche de los tiempos* la existencia previa de *Lefeu o la demolición*, de *Austerlitz*, de *Las benévolas*, de *Zona*, de *Europa Central*? Si lo hace: ¿por qué apuesta por un lenguaje propio del cambio del siglo XIX al XX en vez de hacerlo por un lenguaje propio de nuestra época Y sobre todo: ¿dónde han quedado el ejemplo de Jean Améry y de Primo Levi? Testigos directos del horror, se negaron a perpetuar la noche del realismo decimonónico para retratarlo. Por eso inventaron un idioma personal. Ésa es la única opción del arte. (Carrión, 2009: 55).

Concluye afirmando que la única aportación de *La noche de los tiempos* al «cansino subgénero de la Guerra Civil se encuentra en la voluntad de llevar a cabo un retrato sin maniqueísmo» (Carrión, 2009: 55), donde las barbaridades de la guerra se atribuyen por igual a los dos, o innumerables bandos, que la protagonizaron. Si a cansino, por suficientemente tratado se refiere, no puedo estar más en desacuerdo, pues esta guerra ha determinado, condiciona, de hecho, nuestro presente como españoles, y los conatos por pasar página, olvidarla, repiten pretéritas injusticias contra las víctimas y ponen en entredicho nuestra actual democracia. Y si con ese adjetivo alude a un tema reiterado, habría que recordar que en literatura no hay nada nuevo, casi bajo el sol, más bien nuevos acercamientos a aquellos aspectos que competen al ser humano como tal, relecturas, reposiciones, y más a aquellos que por su terrible dramatismo distan mucho de ser agotados . Otra cosa es que la que nos ocupa sea una novela más o menos lograda sobre la Guerra Civil, que para mí lo es, porque en ella el destino colectivo, de un país, se mezcla con los destinos individuales, el posible sentir de quienes la protagonizaron, sus pasiones y deseos la humanizan, recordándonos, en la actual conveniente desmemoria, que ocurrió y que hubo culpables y responsables, verdugos y víctimas, no solo las mortales, que las guerras, civiles o mundial, algo que Muñoz Molina ya trató en *Sefarad*, cancelan las vidas, lanzan al exilio físico o espiritual a gran parte de un país. Recuerda que eran personas, parece decirnos Muñoz Molina por medio de su personaje de ficción Ignacio Abel, recordad para que no se vuelva a repetir, nos dice Primo Levi en *La trilogía Auschwitz*.

Otros especialistas advierten, por supuesto, la existencia en *La noche de los tiempos* de componentes de la novela de amor, pero se decantan por dar más peso a la Guerra Civil. Para Jordi Corominas i Julián, la relación amorosa entre Ignacio Abel y Judith Biely es como un puente conector hacia una huida de una realidad desagradable y angustiosa, su

familia y la guerra, fuga que se concreta cuando se va a los Estados Unidos para construir una biblioteca en un campus. No obstante, este crítico, sostiene que pese a las «caricias, arrumacos, besos, carantoñas y anhelo físico» a lo largo de quinientas páginas lo importante es «lo que flota en el aire, una lluvia tóxica que explotará el 18 de julio, golpe de Estado fascista que coincide con el fin de la relación a escondidas.» (Corominas, 2009). En *La noche de los tiempos*, afirma Ignacio Gómez-Cornejo, «con el contrafondo de una historia de amor, hay una ejercicio de búsqueda en el pasado para comprender la realidad del presente.» (Gómez Cornejo, 2012).

Entre dos ejes fundamentales, que yo considero componentes genéricos de la novela histórica y de la de amor, oscilan tanto Winston Manrique Sabogal, como Fernando Iwasaki. Si bien el primero se refiere al «desgarro amoroso y las grietas que sufre el ser humano por los fanatismos ideológicos, en este caso de la Guerra Civil española», que podríamos deducir de los problemas de conciencia del protagonista respecto a su mujer. Para Iwasaki, *La noche de los tiempos* «se sostiene torrente, porque oscila lúcida […] Entre el rumor de la guerra y los fragores del corazón.» (Iwasaki, 2009). Esta novela, aduce, narra «el pasado en presente» a través de las circunstancias y las contradicciones de Ignacio Abel, fundamentales estas para entender el fresco histórico que el autor «urde como contexto de la épica íntima de sus criaturas» (Iwasaki, 2009). Como ya he dicho, la Guerra Civil y sus circunstancias no son mero trasfondo. Saltando las distancias, diría que recuerda las historias de amor turbulento en medio de las convulsiones bélicas en *Guerra y Paz*.

Darío Villanueva nos muestra otra variante, pues sin obviar lo en su opinión es una doble historia, amorosa y colectiva, aduce que el espacio textual en *La noche de los tiempos* está consagrado a narrar el tiempo, el mismo designio implícito en *La montaña mágica* de Thomas Mann, de hecho, una de las ambiciones estéticas del *Modernism*. Es, concluye, «Historia e intrahistoria, pero, sobre todo escritura» (Villanueva, 2010: 45). Coincido con esta última apreciación de Villanueva, pues la importancia del tiempo en la obra de Muñoz Molina, no solo en esta novela, es innegable (de lo que dan fe sus muchas referencias a esta noción básica), como recuperación de la memoria histórica, para dejar

constancia de ciertas vivencias, formas de vida en proceso de extinción. El tiempo como hacedor, en cuya perspectiva todos nos convertimos en extraños de nosotros mismos, como corruptor de la memoria y escenario en el que se proyectan las vidas, las reales y las posibles, su fugacidad, la eternidad del mismo. El mismo autor se refiere, en unas entrevistas digitales en *El País* (2009c), a la presencia obsesiva del tiempo en la novela, desde su mismo título:

> cómo el tiempo lo borra todo, cómo el tiempo de encontrarse con la persona amada tarda tanto y se va tan rápido, cómo el tiempo de la normalidad se quiebra y parece que ya no podrá recomponerse, el tiempo que tardan los edificios en construirse, y luego lo fácil que es derribarlos. El protagonista de la novela vive en el vértigo del tiempo y sólo en un momento dado es capaz de habitar en el presente, y de sentir algo de paz. En la novela yo creo que hay algo de un viaje de descubrimiento: al perderlo todo, lo poco que uno encuentra despierta su gratitud incondicional.

De cualquier forma, esta novela no es una narración sobre el tiempo, pese a su importancia, o no lo es desde el punto de vista genérico.

Otros críticos priorizan, sin embargo, lo que *La noche de los tiempos* tiene de novela de amor, advirtiendo, a su vez, otros aspectos que dan profundidad y atractivo a esta novela: la presencia del amor, pero también del odio, el examen de conciencia republicano que, en voz del protagonista, lleva a cabo el autor. Jesús Ruiz Mantilla afirma que es, sin duda, una historia de amor loco: «Al final, el autor de *El jinete polaco* ha construido una novela de *amour fou* propia de una época de desmoronamientos y huidas. Una narración en la que aparecen exiliados de España que simplemente aspiraban a que se cumpliera la legalidad republicana.» (Ruiz, 2009). Y como «gran novela de amor ambientada en el año previo al inicio de la guerra civil española», en la que los personajes reales y de ficción tejen «una red colectiva que contextualiza la vivencia personal de un solo individuo y que convierte la narración en una sinfonía de asociaciones y sugerencias, en la caja de resonancia de toda una época», nos presenta Seix Barral *La noche de los tiempos* en la contraportada. De similar opinión es Montero González: «*La noche de los tiempos* es una novela de amor más que de guerra», afirma en una entrevista con el autor. Insiste en que es «una gran novela de amor, como lo puede ser *El doctor Zhivago*». A lo que Muñoz Molina

responde: «Sí, tiene también esa cosa, esa mezcla del destino personal con el destino histórico» (Montero, 2010).

De la existencia de un hilo narrativo principal –la historia de amor –hablan Sánchez Romero y Sanz Villanueva: eje que permite, al imbricarse con el relato de los hechos inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil, la fluencia de la historia. Para Sánchez Romero, esta novela se estructura en torno a un eje sencillo, la historia de amor clandestina entre Judith e Ignacio Abel. «El hilo que ensarta todas las historias, este juego de relaciones del protagonista, es su amor por Judith Biely» (Sánchez Romero, 2012), y si esta historia resulta interesante es porque «su comportamiento o el desplome de su mundo no se entienden al margen de su contexto histórico en la ficción, y del correlato de este contexto en la realidad española de 1936.» (Sánchez Romero, 2012). La irrupción del recuerdo es, según esta comentarista, el pretexto para desarrollar las diferentes líneas narrativas y la historia de Ignacio Abel. De la misma opinión es Sanz Villanueva:

> La novela sigue un hilo conductor muy sencillo: los amores de un arquitecto madrileño formado en la escuela alemana de la Bauhaus, Ignacio Abel […] Esta historia privada se imbrica con el convulso entramado colectivo del momento. El autor convierte lo particular en el soporte literario de un impresionante fresco histórico coral muy amplio […] Todo eso cobra plena verdad al encaramarlo en elementos fictivos, una amplia materia humana observada, y reales, personajes y sucesos históricos ciertos. (Sanz Villanueva, 2009a).

A la pregunta de Santos Sanz Villanueva de cómo se transformó este libro sobre el exilio en una historia de *amor fou*, el autor deja claras sus prioridades, al contestar: «quería contar cómo las personas son arrastradas por la pasión amorosa en medio del arrastre causado por las pasiones políticas, la pérdida de control que ocurre en ambos casos y que puede tener consecuencias destructivas» (Sanz Villanueva, 2009a), es decir, incide en la historia de amor, porque eso es lo que quiere narrar, es la cumbre de la pirámide, pero como los amantes no están solos la novela de amor se mezcla con componentes de la novela histórica de forma inextricable a lo largo de todo el texto.

La historia de amor de *La noche de los tiempos* tiene grandeza, porque los protagonistas viven su amor con pasión y no se resignan, por lo menos Judith, a convertirse en una de esas parejas tristes y adúlteras que se citaban en los mismos bares que ellos, tan acomodadas en la traición como lo estaban en el matrimonio, y la relación termina, como si del canto del cisne se tratara, sin degenerarse primero, por la dignidad, un poco triste, con la que Abel admite estar enamorado, por su mezquindad, tan real, de no querer, sin embargo, renunciar a su acomodada vida, a la estabilidad. A lo mejor, por resultar, simplemente, tan humana.

Este libro se vincula con parte de la obra de Muñoz Molina en lo que tiene de novela histórica, pero aun más por ser una novela de amor, género casi omnipresente en su narrativa. No sabe escribir una novela que, en parte, no sea una historia de amor. ¿Por qué? La clave estaría en su trayectoria personal. Al carecer de imaginación, eso dice el autor, la literatura, el cine, en sus primeras novelas, y la propia experiencia, los relatos de quienes vivieron los hechos, la documentación y la observación directa de la realidad, a partir de *El jinete polaco*, dictan gran parte de sus páginas, y el amor, en algunas de sus formas –romántico, imposible, imaginado, real– es parte crucial de esa experiencia. Con lo que tiene de salvación, de prodigio, pues en el amor romántico del que hace gala el autor en sus novelas no caben ni la relativización ni el desprestigio modernos, su reducción a mero sexo, ni siquiera la vertiente siempre un poco oscura, escabrosa, que vemos en la obra de Javier Marías, o su cotidianeidad e insignificancia en Vila-Matas. El amor, ficcionalizado por Muñoz Molina, aunque no siempre acabe en el *happy end* de las novelas rosas, es la gran ficción de este siglo tan descreído y una paradoja: nadie se lo llega a creer del todo pero todos parecen buscarlo. Al igual que en *El jinete polaco*, dice el autor, en *La noche de los tiempos* «quise contar sentimientos apasionados a corazón abierto […] y observar la encrucijada entre las vidas privadas y los hechos históricos.» Existen semejanzas, añade, porque «en ambas novelas el origen del personaje femenino central es la misma mujer» (Muñoz Molina, 2009c). Historia de amor que, aunque inspirada en la de Pedro Salinas y Katherine Whitmore, se amplía para «averiguar cómo vivieron las personas comunes hechos tan atroces como el derrumbamiento de la vida normal en Madrid en el verano de

1936. Se mezcla, se agita, y lo que sale es una sorpresa, para el autor sobre todo.» (Muñoz Molina, 2009c).

Una sorpresa relativa, diría yo, porque, si bien Muñoz Molina comienza una novela partiendo de algunas imágenes, dice, de ideas vagas, con el hallazgo de las primeras líneas, del encabezamiento, desconoce el resultado final, él y la mayor parte de los escritores, y en el largo proceso hasta la obra acabada surgen nuevas conexiones, nuevo material que requiere, como hemos visto, de otros tratamientos genéricos que, al conjugarse con el primordial, se alteran, adquieren nuevos sentidos, mayor complejidad, y esta última razón, pienso, consciente o inconscientemente, la necesidad de expresar la complejidad del mundo, del hombre, sus sentimientos y experiencias, ya cotidianas, ya en situaciones límites, lleva a este autor a una constante disconformidad con toda restricción expresiva, incluido cualquier marco genérico o subgenérico rígido, de ahí que transite los límites de los géneros, en un intento por forzarlos a una mayor expresividad, a una más profunda comprensión e interpretación del mundo. No renuncia al género, pero tampoco los respeta en un sentido amplio, y al buscar su colisión, en un maridaje mejor o peor avenido, una hibridez más o menos compleja, conseguida o no, al mezclar géneros y subgéneros, que cambian en el proceso, nos está proponiendo su imagen de la realidad, la complejidad que, a veces, se oculta tras las apariencias y que, observadores desatentos, escapa a nuestra mirada. La, en algunos casos, insospechada asociación genérica, como ocurre con las metáforas del surrealismo, suscita nuevas imágenes del mundo, otra interpretación de la realidad, o simplemente sirven de aldabonazo a nuestra constante falta de atención hacia lo que nos rodea. Porque como dice el autor, citando al Nobel de Física Richard Feynman: «se requiere un esfuerzo mayor de la imaginación para vislumbrar lo que existe de lo que no existe» y quizá, añade, «ese es el esfuerzo que demandan, y que alimentan y premian, las mejores novelas» (Muñoz Molina, 2013). La tendencia de Muñoz Molina a utilizar formas híbridas tiene que ver con su estado de alerta a los giros y nuevas posibilidades a las que se abre una historia. «La vida está hecha de memoria y deseo», ha dicho con frecuencia el novelista, haciéndose eco de los versos de T. S. Elliot: «Mixing memory and desire», que encabezan *Beatus Ille*. Y, precisamente, entre ambos, memoria y deseo, gira

La noche de los tiempos, y gran parte de su obra. En *La noche de los tiempos* Muñoz Molina hibrida la novela de amor y la novela histórica para poder conjugarlos de forma dramática, para mostrar «un personaje con una encrucijada fundamental como la que tuvo Pedro Salinas, más personal. Y otra política, como la de mucha gente que no cuadraba en ninguna de las simplificaciones que se impusieron a posteriori». (Ruiz, 2009) en nuestra Guerra Civil. Porque la novela, afirma el escritor en una entrevista con Justo Serna, es el territorio de lo individual; y en este terreno, según la cosmovisión del autor, el amor se prefigura como salvación y prodigio: «¡Si me llamaras, sí / si me llamaras! Lo dejaría todo,/todo lo tiraría: / […] Porque si tú me llamas / «¡si me llamaras, sí/si me llamaras!»/será desde un milagro, incógnito, sin verlo.»

CONCLUSIONES

La obra novelística de Antonio Muñoz Molina es, sin duda, posmodernista, y para abordar sus novelas en el contexto en que se gestan, me he visto en la necesidad de definir las nociones de posmodernidad que se barajan y de perfilar (modestamente) mi propia noción, y también de especificar la noción de género.

Los «híbridos narrativos» nacen de la mezcla o confluencia en un texto de ficción novelesca de distintos géneros (ensayo, autobiografía, historia, diario, crónica, reportaje…), de subgéneros (novela policiaca, rosa, histórica, de viajes, metanovela, *bildungsroman*…), o de géneros y subgéneros (o de las características que les son inherentes a unos y otros), o de estos con otros medios de expresión (cine, fotografía, música…) e incluso con otras disciplinas. Los califico de «narrativos»», porque los géneros y/o subgéneros y/u otros medios de expresión se imbrican, se yuxtaponen, entran en diálogo en un texto de ficción para dar como fruto una novela, y pese a conservar su especificidad acusan carácter narrativo, y he ahí lo fundamental, como novelas son gestadas y presentadas al público, y tal es la propuesta de lectura que nos hacen sus autores.

La hibridez que Muñoz Molina lleva a la práctica en sus novelas responde a las condiciones de la época, y se ha convertido en la forma de novelar de muchos escritores tanto a nivel nacional como mundial.

De hecho, entiendo que la mezcla de géneros y subgéneros, la hibridez genérica, es, en realidad, una de las modalidades de la novela actual, una transformación impuesta por el momento histórico, la posmodernidad, si bien tal argumento suscita nuevas preguntas. Por ejemplo: ¿En qué consiste exactamente esta modalidad narrativa?; para mí en la incorporación de otros géneros y subgéneros en la novela e incluso otros discursos, y una nueva ampliación de sus lindes. ¿El texto resultante sigue siendo novela? ¿Conserva las características más reconocibles de esta? ¿La variante o nueva modalidad es tan particular

que podemos hablar de un nuevo subgénero? En mi opinión continúa siendo novela, pues como tal, pese a la ambigüedad que a veces suscita, la percibimos, pero también es posible que se establezca como nuevo subgénero de esta dado el nivel cualitativo y cuantitativo que ha alcanzado la hibridez con otros géneros de no ficción.

En esta Tesis doctoral me he ocupado también de la falta de ingenuidad con la que se aborda en el presente la hibridez, en un intento por ampliar los límites de la novela, o asentarse en sus fronteras, y poder abarcar, tal vez iluminar, en el marco de esta la complejidad de un mundo ambiguo, heterogéneo y global, carente de seguridades.

Las razones por las que un amplio abanico de narradores, en general, y Muñoz Molina en particular, han elegido la novela híbrida, y en el seno de esta, la mezcla básica entre ficción y realidad, son variadas. La época en la que nos ha tocado vivir, la clausura del modernismo, y con él de las fábulas maestras, la escisión de la identidad individual y colectiva, el pesimismo ante un progreso sostenido y sostenible, el desmoronamiento de los grandes ideales filosóficos y políticos, en fin, un mundo resquebrajado, exige a la novela, (si es que esta pretende conservar su razón de ser de explicar el mundo o, menos pretencioso, de elaborar una imagen de este para sus lectores), una mayor apertura, ampliar sus límites al extremo incluso de su propia extinción como tal, para dar acceso a otros géneros y subgéneros, a otros materiales, alguno más acorde con la realidad pero no todos y no siempre, que den testimonio de la actual complejidad y multiplicidad, y a la vez la hagan atractiva para este nuevo tipo de lectores, descreídos, que se ha educado en la era de los medios audiovisuales y de la información.

El hibridismo es, asimismo, una herencia de la novela experimental, que precede a la posmoderna, porque, como dice Eduardo Mendoza, esos experimentos, cuyo objetivo era forzar los límites de las convenciones narrativas, evidenciaron que los límites eran, en realidad, limitados y convencionales las convenciones, es decir, el mecanismo quedó a la vista. Además, aduce, un tipo de novela más distanciada e irónica, definía mejor su forma de concebir la realidad. Por otra parte, tanto la disgregación de los grandes relatos (Fukuyama, Lyotard), como la tendencia al fragmentarismo de la postmodernidad van a facilitar el camino al híbrido; como también lo harán el rechazo, la ruptura de las

generaciones del 70 y 80 con los realistas, tremendistas y demás corrientes narrativas, lo que supone, de otro modo, una vuelta a Cervantes y a *El Quijote*, la que podría considerarse como primera novela híbrida. A su vez, se constata la importancia de la vuelta a la narratividad, al gusto simple por leer historias (como subrayan Fernando Savater o Muñoz Molina, entre otros muchos) y con él la reivindicación de subgéneros como el de aventuras, el policial, el histórico o el de amor; elementos estos que nuestro autor allegará como componentes de sus híbridos.

Pero como factor más trascendente señalaría que la hibridez es requerida por la complejidad del mundo actual, a la que algunas novelas tratan de dar respuesta (ya que el escritor ha desvelado esa «odisea moderna» del individuo extraviado y disgregado, angustiado por el absurdo del mundo, del que habla Vila-Matas): la novela se reinventa constantemente para adecuarse, incluso adelantarse, a cada época, porque no trata de esencias invariables, sino que es, como bien dice Muñoz Molina, «una flecha lanzada al vacío del porvenir», al contrario que la épica, la novela «es el espacio convulso del devenir, del llegar a ser, del viaje entre mundos y tiempos». Pero de poco serviría que, desde este género, se trate de abordar la heterogeneidad y complejidad actuales si no recibe el refrendo de los lectores; de ahí que, para llegar al mayor número de estos algunos de los componentes del híbrido sean, de hecho, subgéneros populares.

Antonio Muñoz Molina siente una atracción especial por la novela híbrida a la hora de encarar su mundo personal. Por lo general, compone sus híbridos mezclando ficción y realidad, el mundo del yo y el colectivo, subgéneros (policiaco, de amor, de fantasmas) y reflexión ensayística. Advertimos, a su vez, a partir de *El jinete polaco* una mayor tendencia a hablar de sí mismo, ya sea desde la autoficción, la autobiografía o el *bildungsroma*n, y a hacerlo con una actitud sentimental, apasionada y melancólica. Al mismo tiempo, este autor ejerce una mirada crítica sobre su sociedad, lo que le lleva con frecuencia a recurrir a los géneros que mejor pueden trasladar los hechos: la crónica y la historia. Incluso, en alguno de sus textos, se vale del ensayo para exponer de forma abierta sus opiniones respecto a temas relevantes de la sociedad

De hecho, la novela se acerca al reportaje periodístico para satisfacer a un lector que en estas fechas, acuciado por los cambios políticos, sociales y económicos, se siente atraído por la inmediatez de la información. Y hace lo propio con la historia, el documento, el testimonio, el periodismo e incluso con la autobiografía, cuando la novela trata de reflejar el modo en que una sociedad o un individuo elabora el pasado, recupera su memoria histórica, a través del recuerdo –si bien mediatizado por el presente–, de documentos y memorias, de la misma historia, en un intento por esclarecer qué y quiénes somos ahora, porque el pasado es presente, como sostiene Muñoz Molina. Este, contra el realismo social y la historia oficial, con sus espacios en blanco, apuesta por la hibridez (historia, autobiografía y ficción, en sus múltiples variantes) para reconstruir otro pasado, más intrahistórico que Histórico, en mayúsculas, hecho de recuerdos, anécdotas y relatos que ha heredado, leído, de vivencias personales.

La novela se hibrida con la autobiografía porque, al mezclar ficción y autobiografía, en la llamada autoficción, el lector acusa mayor sensación de hechos realmente vividos, de testimoniar no las andanzas de un personaje, sino el discurrir de alguien de carne y hueso con cuyas memorias y vivencias se identifica como persona. Pero, claro es que esta novela que aspira a integrar lo real como parte significativa del texto, pone en cuestión los tradicionales pactos de veracidad y de verosimilitud, creando un espacio intermedio que exige un lector más avezado que aprehenda el capcioso y ambiguo juego, la abierta y consciente confusión entre el autor empírico y autor implícito, entre los hechos reales y la ficción. Antonio Muñoz Molina, que ya había practicado aproximaciones autobiográficas disimuladas en *Beatus Ille*, se aproxima de forma consciente en *El jinete polaco* al terreno más intimista de la autobiografía para, a través de un joven (que identificamos con el autor) y su relación con el pasado, relatar en claves literarias el proceso personal y el de los cambios habidos en España. Más adelante, hará en *El viento de la Luna* la crónica de una España interior en el verano de 1969, cuando el hombre conquista la Luna; en *El dueño del secreto*, la de otro periodo específico de nuestra historia, la primavera de 1974, cuando la «Revolución de los claveles» hizo a muchos españoles acariciar la esperanza del próximo fin de la dictadura franquista, o presentará en

Ardor guerrero la crónica de la democracia recién inaugurada en este país, de la que el ejército parece no tener noticia, del nacimiento de los nacionalismos, del terror de ETA.

El ensayo entra en la novela de Muñoz Molina en un sinfín de referencias literarias, culturalistas (como vemos también de forma muy acusada en Vila-Matas), porque el mismo autor y sus personajes se saben resonancias de lecturas y músicas previas; este «collage», como lo califica el autor, deviene en un acto de reconocimiento, de diálogo, de agradecimiento, asumiendo que la actitud posmoderna de saberse un epígono, parte de una tradición, de un sistema de citas, de una tradición narrativa presidida por *El Quijote*. En una «novela de novelas», como *Sefarad,* el componente ensayístico se ejerce en asuntos como el exilio, la identidad, el desarraigo, la crítica a las lacras sociales, el derrumbe de lo que se creía tan sólido... (que tratará también en sus artículos en prensa o en el lúcido ensayo *Todo lo que era sólido*). El ensayo, cuando se conforma como ingrediente de la novela híbrida, sin perder del todo sus características, acusa la influencia de esta y se ficcionaliza, pierde, como señala Kundera, su carácter de verdad pretendida. Pero este proceso de ficcionalización no se limita al ensayo, los *genera mixta* se yuxtaponen, se mezclan, se superponen, pero siguen existiendo, aunque se afectan mutuamente, porque el híbrido no es la suma de sus componentes sino, holísticamente, un todo distinto de sus partes.

La mayor aportación de esta tesis reside en estudiar desde un concepto amplio de la hibridez genérica toda la obra de Muñoz Molina, pues la crítica, en general, solo admite explícitamente la hibridez en *Sefarad*, obviando o desdeñando esa condición mestiza en otras novelas del autor, la mayoría, donde se mezclan distintos géneros/ subgéneros/ otros discursos no literarios, sin renunciar con ello a la unidad estructural, eso sí mejor o peor lograda, porque claro es que las formas en las que una novela se desata en múltiples direcciones (como dice Vila-Matas) son variadas y distintas, y la mezcla resultante, de ficción y realidad, de subgéneros de la novela y de discursos de lo real, alcanza diversos grados de complejidad y de dificultad creativa.

En las primeras obras de Muñoz Molina, en consonancia con su ideal literario, advertimos una profunda literaturización, confesada por el propio autor (quien después la

calificará de forma negativa como «literatosis»); además, en su afán de que en una novela concurra lo mejor del subgénero y de la alta literatura, en un intento por explorar los límites existentes entre los géneros, asocia la novela policiaca, metanovela, novela de amor e histórica en *Beatus Ille* (1986) en *El invierno en Lisboa* (1987) (novela negra, de amor, tematización del jazz y metanovela), y en *Beltenebros* (1989) (novela negra, de espías, histórica, de amor, más componentes interdiscursivos procedentes del cine). Su predilección en estos tres casos no solo por la mezcla de subgéneros, sino también por el uso de la novela de género (novela de amor, policiaca) se fundamenta, asimismo, en motivos no menos importantes: la novela de género le sirve de «ortopedia» para introducir el resto de subgéneros –lo policiaco-negro como base y vehículo y la historia de amor neorromántico, apasionado y pesaroso como componente principal– y otorgar unidad al conjunto de la novela, aspecto este último que pierde trascendencia a lo largo de su trayectoria.

Coincidiendo con la redacción de *El jinete polaco* (1991), Antonio Muñoz Molina (al que –como declara– ya no interesa «buscar la realidad en la literatura» sino «la literatura en lo real»), apuesta por un híbrido en el que la ficción se aproxime a su propia experiencia personal, a la autoficción, o por las mezclas de lo real y la ficción, más autónomas, que no requieran de alambicados sistemas de andamiaje, aunque no renuncia totalmente a ellos, porque –aduce– la misma rigidez del arquetipo del subgénero que ha instrumentalizado en sus anteriores novelas cercena u obstaculiza la posibilidad de lo real. Ya no pretende apoderarse del mundo y transfigurarlo, sino mirarlo, darse cuenta de lo que hay y contarlo sin apenas modificarlo. Se trata –dice– del paso entre el escritor que intenta tener voz al que quiere escuchar voces. Ya no es tan importante lo que uno tiene que decir, sino la capacidad para que lo que escribe sea el canal a través del cual se escucha lo que otros tienen que decir.

En este cambio de percepción de la literatura observamos la evolución (Muñoz Molina la llama «aprendizaje») de este narrador. La tendencia a hibridar ficción y géneros de lo real, que comienza con *El jinete polaco*, se va profundizando con la progresión de su obra y obliga al lector y al estudioso a situarse en una posición y actitud distintas, es decir,

en el espacio entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Pero, si bien a partir de esta novela señera del cambio advertimos una mayor presencia de la autoficción, de la historia, de los géneros de lo real, en general, recordemos que los componentes de la novela histórica, el *bildungsroman* y la autoficción se estructuran por medio de la novela de amor, un subgénero también férreamente codificado. Y solo un año después publica *Los misterios de Madrid* (1992), híbrido del folletín y la novela policiaca (de nuevo subgéneros populares y en sí mismos ortopedia), donde, al cabo, el autor se hace eco de la consciencia de la repetición, de la tradición irónicamente aceptada, rehecha, parodiada: la parodia y el humor entran con ello en la obra de Muñoz Molina. *El dueño del secreto* (1994) cuenta con una notable complejidad genérica debido a su hibridez: es «autobiografía ficticia», ficción histórica, recuperación de la memoria histórica, crónica parcial, episodio nacional, novela ejemplar y *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Ya vamos teniendo perspectiva para ver que son materiales gratos para Muñoz Molina y que la gran novedad estriba en que van a ser tratados desde la parodia, actitud que muy posiblemente Muñoz Molina no hubiera adoptado, si no hubiera tenido que responder a un encargo con este texto. *El dueño del secreto* puede verse, así, como una prolongación cómica, incluso una variación posmoderna, de los logros conseguidos por Muñoz Molina en *El jinete polaco*.

Ardor guerrero (1995) supone otra novedad en los híbridos narrativos del escritor, en este caso debida a su adscripción a lo real, la «memoria» y las «memorias». Y sin embargo, la querencia del autor por convertir su yo real en la materia de su escritura ficcional, desestabiliza la condición del relato llevándolo a un terreno ambiguo. Como en híbridos anteriores, los componentes del texto provienen de la autobiografía, de la autoficción, del relato histórico, de la crónica, de las memorias y del relato de formación del joven o *bildungsroman.* Como novedad, en *Ardor guerrero* decrece un poco la emotividad alta que caracterizaba a los textos anteriores y el estilo se hace menos manierista, algo más sobrio, abriendo el camino para la depuración que intentará en alguno de sus últimos libros, como *Todo lo que era sólido* (2013).

En *Plenilunio* (1997) es evidente, en suma, que, aunque Muñoz Molina, tras la escritura de *Beltenebros*, declaró renegar de la ortopedia de la novela de género por su

artificiosidad, ha vuelto a ella, incluso a las referencias cinematográficas, pues esta novela no dista de los actuales *thrillers* fílmicos en torno al policía que investiga un crimen. La razón de este regreso a lo policiaco sigue siendo la misma: el carácter estructural que le presta y que le permite la inclusión de otros componentes que contienen aspectos esenciales de la vida, que son los que verdaderamente le interesa contar; la sentimentalidad es uno de ellos, de ahí la importancia que en *Plenilunio* adquiere la novela de amor y de su hibridación con la novela policiaca, que le sirve de sostén. El problema en este caso es que el molde estructural se debilita en exceso, que uno de los componentes (el del terrorismo) casi queda fuera de la combinación y que el conjunto muestra en exceso sus costuras. En *Carlota Fainberg* (1999), Antonio Muñoz Molina se decanta de nuevo por el híbrido; en este caso–alentado por la condición breve del texto– se anima a conjugar dos componentes nuevos: la novela de campus y la novela de fantasmas. La primera sirve a la segunda de doble armazón: primero porque se inserta en esta como parte del viaje de su protagonista, segundo porque, al analizar éste el relato, ejemplifica, desde la parodia de métodos de interpretación del discurso, cómo se cuenta una historia. Este recurso metaficticio, no obstante, carece de la suficiente entidad como para convertir todo el relato en metaficticio. *En Ausencia de Blanca* (1999), como *Carlota* una novela corta o «nouvelle», se desarrolla como una historia de amor que se transforma en historia de fantasmas por la duda que se inocula al principio y al final sobre la identidad de su protagonista femenina. En este relato Muñoz Molina aborda el amor romántico con la novedad de mostrar la imposibilidad de su éxito, dada la impenetrabilidad de la persona amada. Frente a la intención declarada del autor de escribir una historia de fantasma, parte de la crítica se decanta por considerarla, más bien, el relato de la enajenación del protagonista narrador, que llega a dudar de la identidad humana de su amada, objeto de obsesión. La novela también aporta una reflexión estética sobre el arte verdadero y el falso, el responsable y el inútil, pero esta materia, puesta al servicio de la descripción de los personajes, no alcanza entidad por sí misma para que podamos hablar de una novela metaestética.

Sefarad (2001), es una especie de antología del exilio, de todos los exilios posibles. Su subtítulo la presenta como «novela de novelas» y es, en efecto, un híbrido de realidad

histórica, comprobable, y de ficción, de autoficción y de ensayo, resultado de un conjunto de relatos entrelazados por el tema, por las voces narrativas y otros recursos. El autor busca en este texto una unidad de tipo musical, organizando sus componentes a modo de suite, con *leitmotivs* y resonancias (frases, nombres propios...). Con esta novela culmina el camino inaugurado con *El jinete polaco* hacia la introducción de la realidad en su narrativa. Si desde la lejana *Beatus Ille* observamos en la obra de Muñoz Molina malabares con los géneros y la hibridez de sus novelas, la mezcla, anteriormente con un fuerte componente subgenérico (policiaco, de amor, de espías), se inclina ahora hacia los géneros de lo real (la historia, la autobiografía, la crónica). No son componentes genéricos nuevos, ya existían en sus otras novelas, pero es ahora cuando cobran mayor entidad en la composición. La innovación de *Sefarad*, proviene del peso cuantitativo que lo real adquiere en la novela y de su carácter de libro infinito, por lo inconcluso, por la posibilidad de ampliarlo sin límites.

El viento de la Luna (2006) es una novela que hibrida de nuevo géneros ya habituales en la obra de Antonio Muñoz Molina: la autoficción, el *bidungsroman* (con aspectos de novela lírica), y una crónica del primer viaje del hombre a la Luna, en contraposición con el atraso de Úbeda-Mágina, crónica de un tiempo pasado que se recupera mediante la memoria para evitar que se pierda del todo y que sirve para mostrar por contraste el atraso de la España provincial. El ensamblaje apropiado de los componentes del híbrido vuelve a ser cuestionado por parte de la crítica: la crónica del alunizaje del Apolo XI –se objeta– tendría una independencia excesiva del resto del relato. No estoy de acuerdo con estas apreciaciones porque, bien al contrario, se trata del componente que sirve de base al resto. La novela es, asimismo, un homenaje a sus mayores, sobre todo a su padre, de quien se distanció al entrar en la adolescencia y, por ello, presenta una Úbeda-Mágina más real, sin los velos que la envolvían anteriores ficciones, al tiempo que sigue proponiendo un juego de resonancias intertextual con parte del resto de sus relatos, con la intención de crear un mundo conjuntado.

En *La noche de los tiempos* (2009), Muñoz Molina hibrida la novela de amor y la novela histórica. Relata la historia de amor entre Ignacio Abel y Judith Biely (tras los que

están Pedro Salinas y Katherine R. Whitmore) vinculada con los prolegómenos y estallido de la Guerra Civil española. Está más cerca de la *faction* que de la novela histórica tradicional, porque las tintas, en lo que se refiere a la novela histórica, se cargan más sobre lo real, limitando la ficción casi exclusivamente a la novela de amor entre los protagonistas. Antonio Muñoz Molina insufla vitalidad en el relato poniéndose en el lugar de los personajes, presumiendo sus sentimientos y contando los hechos pasados en un riguroso presente, con lo que se logra una modalidad de novela histórica singular, que dramatiza aún más la historia de amor entre los dos protagonistas. Este relato es una novela sobre la Guerra Civil, necesaria y lograda, a pesar del desagrado que causa en algunos críticos la aparición de textos sobre este tema que quisieran ver periclitado. El equilibrio o adecuado empaste entre los dos componentes del híbrido también es objeto de polémica. Hay críticos que consideran que la novela se desequilibra hacia lo histórico y quienes ven un equilibrio conseguido entre ambas, que de ese modo se potencian recíprocamente. La historia de amor –a mi juicio– tiene la grandeza de los amores sublimes, arrebatados por la pasión y acrecienta su grandeza por su vinculación dramática con el tiempo convulso en que se desarrolló.

Otro aspecto que menciono en esta Tesis doctoral (sin adentrarme con profundidad en él), es la interdiscursividad, es decir, la inclusión en la novela de otros discursos no literarios, por ejemplo, la fotografía, el cine, la música. La primera en *El jinete polaco* (la portada reproduce el cuadro homónimo de Rembrandt) y en *Ardor Guerrero* (fotografías del escritor en su periodo del servicio militar) y en *Sefarad* (reproducción del «Retrato de niña», de Velázquez, al que se hace mención, coadyuvan a refrendar lo real en estas obras. La música y el cine en *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros* adquieren carácter narrativo y coadyuvan a vigorizar el híbrido con la novela de amor en la primera y la novela negra en la segunda.

Este autor reniega de la literatura como juego ensimismado, o de la literatura vuelta hacia sí misma, pero no, en realidad, de aquellos géneros o subgéneros que reivindican la ficción y la narratividad, y sea como fuere, sigue instrumentalizando la novela de género en algunas de sus novelas, si bien aparece hibridada con otros géneros de lo real en la

mayor parte de los casos. A este autor se le ha acusado de exceso de autobiografismo, en *Ardor guerrero* (y por ello de «novelista venido a menos»); de fantasía poco realista en *Carlota Fainberg* y *En Ausencia de Blanca*; de autobiografía velada en *El viento de la Luna*. Por mi parte, considero que este autor es, más bien, un autobiógrafo venido a más, al instalarse en muchas de sus últimas novelas en los límites entre la novela y la autobiografía, mas, a su pesar, o pese a su interés por la realidad cada vez más evidente en su obra, es eminentemente un novelista apegado a la ficción, y la novela de género le sigue tentando, en especial, la novela de amor; de hecho, componente casi omnipresente en casi todas sus novela híbridas.

Otra de las novedades que se aporta en esta Tesis doctoral es la presunción de que, en realidad, Antonio Muñoz Molina escribe novelas de amor, (no «novela rosa», desde luego), y que este es uno de los componentes con mayor peso en sus híbridos. Esta elección se entiende, de nuevo, partiendo de la concepción literaria de este autor, para quien la novela es un modelo del mundo, evidentemente tal y como él mismo lo concibe, y que a veces, solo a veces, se conforma en modelo del mundo en que vivimos. En este mundo a imagen y semejanza de Muñoz Molina, el amor romántico (vehemente, como elemento fundamental de la sentimentalidad, de las relaciones humanas, de lo más humano que de lo humano hay), desempeña un papel crucial, y la novela de amor que ha integrado en sus novelas-híbrido ha ido evolucionado y derivando en otras, como el mismo escritor. Del amor romántico, imposible y adolescente, hecho de literatura sobre amores malditos y referencias cinematográficas en *Beatus Ille*, en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* (algo cercanos a la novela rosa, si bien cuestionada al final al negarle los finales felices propios de esta), ha pasado a un amor más maduro en *El jinete polaco*, que, no obstante, sigue manteniendo componentes románticos e idealistas, actitud que, también se aprecia en *Plenilunio*, *En Ausencia de Blanca* y en *La noche de los tiempos*. El amor será ahora real o carnal, con sus luces y sus sombras, pero mantendrá su concepción ideal, pues es capaz de dar sentido a la vida, frente al descreimiento y descrédito del que actualmente es objeto.

Así pues, concluyo afirmando que la novela híbrida que caracteriza a Muñoz Molina, sin singularizarlo, es para este autor un medio, no un fin en sí misma, pues la

mezcla de realidad y ficción, de géneros y discursos le permite acceder a la multiplicidad de aspectos que pretende abordar en una sola novela y, como su objetivo, dada su relevancia en el conjunto del texto, no es que queden en meras tramas o líneas temáticas, las dota de entidad y les aplica diferentes tratamientos genéricos. La novela híbrida es, pues, para Muñoz Molina un medio para abordar la complejidad de este mundo inestable y fraccionado y un intento, a su vez, por otorgarle sentido, siendo, cada vez más, el portavoz de lo que otros tienen que decir, como si la lección de experiencia vivida a través del relato de otros, en la que durante un tiempo pareciera que nadie confiaba con fatigado escepticismo, porque «La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma. Lo que se degrada es la misma verdad, y por eso ya ningún consejo es cierto.» (Savater, 2005: 34), pudiera recuperar, si bien multiplicando las perspectivas y las voces, su cualidad de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y ARTÍCULOS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Muñoz Molina, Antonio (1988), «Una poética», *El Urogallo*, Nº 29-30, pp. 52-53.

– (1989), «El jazz y la ficción», *Revista de Occidente*, Nº 93, (Ejemplar dedicado a: jazz: Clifford Geertz: escribir la antropología), pp.21-28.

– (1993), «La disciplina de la imaginación» en García Montero, L y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid: Hiperión.

– (1995), *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara. Prólogo de Elvira Lindo.

– (1995a), *Nada del otro mundo*, Introducción de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Espasa Calpe.

– (1997), *El dueño del secreto*, a cargo de Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Editorial Castalia.

– (1998), *Pura alegría*, Madrid, Grupo Santillana Ediciones, Alfaguara.

– (1999), *Beltenebro*s, Madrid, Barcelona, Editorial Planeta-DeAgostini.

– (1999a), *Plenilunio*, Barcelona, RBA Coleccionables, 1999a.

– (1999b), *En ausencia de Blanca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999b.

– (2000), *Ardor guerrero*, Madrid, Suma de letras.

– (2000a), «La vida entera en canciones», en J. M. Serrat, Cancionero Serrat, Madrid, Aguilar.

– (2001), «La edad de las novelas», *Claves de razón práctica*, Nº 113, pp. 4-13.

– (2001a), *El invierno en Lisboa*, Madrid, BIBLIOTEX, 2001a, prólogo de Ángel Martín Municio.

– (2001b), *El jinete polaco*, Madrid, BIBLIOTEX.

– (2001c), *Carlota Fainberg*, Madrid, Suma de letras.

– (2001d), «El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde», en *Lateral* nº 79-80.

– (2002), *Beatus Ille*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2002a), *Diario de Nautilus*, Barcelona, Plaza& Janés.

– (2004), *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2004a), *El Robinson urbano*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2005), *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2006), *Sefarad*, Madrid, Punto de Lectura, S.L.

– (2007), *Días de diario*, Editorial Seix Barral-Únicos.

– (2008), *El viento de la luna*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2009), *La noche de los tiempos*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2009b), «Algunas divagaciones sobre la novela», *Lecciones y maestros*, en III Cita internacional de la literatura en español, 22, 23 y 24 de junio de 2009, UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), Fundación Santillana, pp. 149-173.

– (2009c) «Entrevistas digitales a Muñoz Molina», en *El País*. 16 de diciembre <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=6064>, [13 de enero de 2014]

– (2011), «La revolución y las basuras», En *El País*, 19 de febrero, <http://elpais.com/diario/2011/02/19/babelia/1298077938_850215.html>, [14 de marzo de 2013].

– (2013), *Todo lo que era sólido*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

– (2013a), «Imaginando lo que existe», en *El País*, 20 de marzo. <http://cultura.elpais.com/cultura/actualidad/136338013>, [12 de junio de 2013].

– (2013b), «Siempre muriendo», en la página Web del autor, 15 de abril, <www.antoniomuñozmolina.es/2013/04/siempre-muriendo/>, [25 de junio de 2013].

BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y ESPECÍFICA SOBRE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Alarcos Llorach, Emilio (2003), «Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria», *Historia y crítica de la Literatura española. Los nuevos nombres (1975-1999)*, Vol. 9. Ed. D. Villanueva, Barcelona: Crítica, pp. 416-422.

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Alfaya, Javier (1991), «El espejo de la crítica», *Quimera*, Nº109, pp.62-63, reseña aparecida en: *El Mundo*, 24-XII-1991.

– (1991b), «Muñoz Molina, la voz de la memoria», *El Mundo*, 24 de noviembre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 589-560.

Alfieri, Carlos (2000), «Entrevista con Antonio Muñoz Molina», Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 600, pp. 91-98.

Alonso, Santos (1989), «Tercera vía», *Diario 16* Andalucía, 9 de marzo. En: Cobo Navajas (1996), pág. 555.

– (2003), *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.

Alonso Girgado, Luis (1993), *El Correo Gallego*, La Coruña, 28 de marzo. En: Cobo Navajas (1996), pág.642.

Amann, Elizabeth (1998), «Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina´s *El jinete polaco*», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. XXIII, 1. Otoño, pp. 1-21.

Andrés-Suárez, Irene (1998), «Más allá de los géneros», en: *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, (ed.) Irene Andrés-Suárez Madrid, Editorial Verbum, pp. 9-12.

– (2009), «Ética y estética de Antonio Muñoz Molina», Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 11-22.

Asís Garrote, de María Dolores (1996), *Última hora de la novela en España*, Madrid, EDICIONES PIRÁMIDE.

Azancot, Leopoldo (1987), «El invierno en Lisboa», *ABC*, Madrid, 30 de mayo. En: Cobo Navajas, pág. 537.

Azancot, Nuria (1999), «Antonio Muñoz Molina publica *Carlota Fainberg*». Conversación con Antonio Muñoz Molina. En *El Cultural*, 21 de noviembre, <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=18111>, [19 de julio de 2012].

– (2009, «Cuanto menos cuento se tenga mejor para todos», Entrevista con Antonio Muñoz Molina, En *El Cultural*, 28 de octubre, http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=29997, [9 de enero de2012].

Bajtin, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Humanidades.

Baquero Goyanes, Mariano (2001), *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia.

Barceló, Elia (2004), «Entrevista con Elia Barceló», *Ex Libris. Revista de Poesía,* Universidad de Alicante, Nº 5, pp. 89-97.

Basanta, Ángel (1990), *La novela española de nuestra época*. Madrid, Anaya.

Begines Hormigo, José Manuel (2006), *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología. Departamento de Lengua española, Lingüística y Teoría de la Literatura.

– (2009), «La última novelística de Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la Lun*a». En: *Antonio Muñoz Molina,* Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp.83-106.

Benson, Ken (1994), «Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 19, Nº 1, pp. 1-20.

Bermejo, Fernando (1994), «Antonio Muñoz Molina ironiza en *El dueño del secreto* sobre una conspiración contra Franco», *El Mundo*, 11 de enero, pág. 50.

Bermúdez, Silvia (1994), «Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en Beltenebros», *España Contemporánea*, Tomo VII, Nº 2, pp. 7-25.

Bértolo Cadenas, Constantino (1989), «El melodrama en negro», *El País*, 5 de marzo. En: Cobo Navajas (1996), pág. 562.

– (2004), «La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?», *El Español en el Mundo: anuario del Instituto Cervantes,* 2004 / coord. por Paz Lorenzo, pp. 77-99, <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p06.htm> [3 de noviembre de 2008].

Bertrand de Muñoz, Maryse (1992), «Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación *a Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina», en Antonio Vilanova (ed), Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, PPU, T. II, pp.1691-1698. Señalar que en el Centro Virtual Cervantes aparece como del año 1989.

– (2000) «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 9-32.

Borges, Jorge Luis (2000), *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial.

Briones García, Ana Isabel (1996), «El tratamiento postmodernista de la historia en la narrativa contemporánea. Una vuelta al compromiso a través de la ironía en la península ibérica», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparad*a, Vol. X, pp. 69-76.

– (1999), «Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta», Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC), Nº 24, pp. 65-83.

Burguete Pérez, María (2009), «La retórica del dietario en Antonio Muñoz Molina», Universidad de Zaragoza, Tesis doctoral dirigida por José-Carlos Mainer.

Caballé, Anna, (2004), «La autobiografía contemporánea o la superación del memoralismo 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 Mª Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), Madrid, Visor Libros.

Caballero Bonald, José Manuel (2003), «Memoria, ficción», Cuadernos de Mangana, Nº 21, Centro de profesores y Recursos de Cuenca, Cuenca.

Calderón, Manuel (1991), «Muñoz Molina gana el Planeta», *El Sol*, 16 de octubre. En: Cobo Navajas (1996) pág. 583.

Calvino, Italo (2008), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela.

Calvo Carrilla, José Luis (2005), «La novela: lecturas de 2004», *Siglo XXI*, Literatura y cultura españolas Nº 3, pp. 67-103.

Carrero Eras, Pedro (1988), «La novela premiada de Muñoz Molina y un ensayo de Kundera sobre la novela», *Cuenta y razón*, Nº 41 (Ejemplar dedicado a: A los diez años de la transición), pp. 161-168.

Carrión, Jorge (2009), «La noche de los tiempos», *Letras Libres*, pp.54-55.

Cecilia de, Pilar (1991), «El último premio Planeta, *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», Aceprensa (boletín), Madrid, suplemento 8/91, 18 de diciembre. En: Cobo Navajas, (1996), pág. 610-612.

Cercas, Javier (2001), «La dignidad de la novela», en *El País*, sábado 18 de agosto. <www.clubcultura.com/clubliteratura/.../cercas/.../Babelia-18-agosto-2001...> [10 de enero de 2009].

– (2010) *Anatomía de un instante*, Barcelona, Debolsillo.

– (2011), «La tercera verdad», *El País*, 25 de junio. <http://www.elpais.com/articulo/portada/tercera/verdad/elpepuculbab/20110625elpbabpor_15/Tes>, [12 de enero de 2012].

Cerezales, Manuel (1989), «Muñoz Molina, un gran escritor», *Ya*, 1 de abril. En: Cobo Navajas (1996) pág. 558.

Cobo Navajas, Mª Lourdes (1996), *Antonio Muñoz Molina, de «Beatus Ille» a «El jinete polaco»*, Jaén, Centro Asociado a la U.N.E.D. "Andrés de Vandelvira", D.L.

– (2000) «Mágina desde Úbeda», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 33-58.

Colmeiro, José F. (1992), «Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca», *España contemporánea*: Revista de literatura y cultura, Tomo 5, Nº 2, pp. 27-40.

– (1994), *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.

Conte, Rafael (1984), «Policías y ladrones o el juego que quería ser real», En *El País*, 5 de agosto. <http: www.elpais.es> [2 de mayo 2005].

– (1985), «En busca de la novela pérdida», *Ínsula*, Nº 464-465, pág.1.

– (1987), «Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo», *Ínsula*, Nº490, pág. 14.

– (1991), «El Planeta de Antonio Muñoz Molina», *ABC Cultural*, 8 de noviembre, pág. 3.

Corbellini, Natalia (2010), *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*, Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Corominas i Julián, Jordi (2009), «Viaje hacia el abismo personal y colectivo: *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina», en Revista de Letras. 15 de diciembre. <http://revistadeletras.net/viaje-hacia-el-abismo-personal-y-colectivo-la-noche-de-los-tiempos-de-antonio-munoz-molina/> [12 de diciembre de 2013].

– (2010), Entrevista con «Antonio Muñoz Molina», en *Literaturas. com*. 7 de marzo. <http://www.literaturas.com/v010/sec1003/entrevistas/entrevistas-01.html>, [3 de enero de 2014].

Cruz, Fátima (2009), «La Guerra Civil desde los ojos de un arquitecto», en *El País*. 3 de agosto.<http://cultura.elpais.com/cultura/2010/08/03/actualidad/1280786401_850215.html > [8 de diciembre de 2013].

Cruz, Juan (1995), «Experiencia de la lucidez: una conversación con Antonio Muñoz Molina», *Claves de la razón práctica*, Nº 57, noviembre, pp. 73-77.

– (2001), «Ética y estética de la novela» (Charla entre el novelista Antonio Muñoz Molina y el editor Juan Cruz), *Revista Quorum*, N12, pp.133-149.

– (2006), «De Nueva York a la Luna. Entrevista a Antonio Muñoz Molina», En *El País*, 10 de septiembre. <http://elpais.com/diario/2006/09/10/eps/1157869608_850215.html>, [2 de junio de 2010].

Dalmau, Miguel (2000), «Lecciones de novela corta», *Revista de Libros* (RDL), Nº37, pág.57.

Di Blasi, Mauro (1998-1999), «Metamorfosi di una voce narrativa: la produzione romanzesca di Antonio Muñoz Molina da *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*», dalla tesi di laurea di Mauro Di Blasi.

Domínguez, Santos (2006), «El viento de la Luna», <http://www.notesalves.com/literatura/criticas/El_viento_de_la_luna/26 > [10 de diciembre 2011].

Duff, David (ed) (2000), *Modern Genre Theory*, Pearson Education Limited.

Eberle, Claudia (2000), «La memoria cultural y comunicativa en *Beatus Ille*», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 59-78.

Eco, Umberto (1985), *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Editorial Lumen.

– (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos***,** Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Barcelona, Lumen.

Echarri, Xavier (2003) «Interrupciones en *Ardor guerrero* de Antonio Muñoz Molina: globalización, posmodernidad y militarismo», Colorado Review of Hispanic Studies, Vol. 1. Nº 1, pp. 65-77.

Echevarría, Ignacio (1998), «Los rastros de un mestizaje». *La narrativa española actual, Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier: la narrativa española actual, Nº 579, septiembre, pp. 7-15.

– (2005), *Trayecto*. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española, Barcelona, Random House Mondadori, pp.73-76.

Escudero, Javier (1994), «Antonio Muñoz Molina: de *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*», *Letras peninsulares*, Spring. En: (Guiral) Steen, María Sergia, "Beltenebros: Anagnórisis y reivindicación de un error", *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Edición Electrónica: <www.ucm.es/info/especulo/numero33/.html.>, [17 de junio de 2013].

Fajardo, José Manuel (1987), «Antonio Muñoz Molina, literatura sin red», *Cambio 16*, 22 de junio. En: Cobo Navajas (1996), pág. 534.

– (1999), *La huella de unas palabras*, Antología de Antonio Muñoz Molina, (ed.) José Manuel Fajardo, Editorial Espasa Calpe.

– (1995), «Hombres, hombres», *El Mundo*, 10 de junio, en www.elmundo.es, [3 de junio de 2012].

Felten, Hans (1995), «Juegos de la *intermedialidad* en la narrativa española», *AIH*. Actas XII, pp. 98-102.

Fernández, Álvaro (2003), «Corazón polaco: Literaturización de la memoria en Marías y Muñoz Molina», V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. En:<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12/ev.12.pdf> [26 de julio de 2010].

Fernández, Ricardo, (2006), «Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, Nº4, pp. 173-182.

Fernández Colmeiro, José (1988), «Desde el balneario», *Quimera*, Nº 73, 1988. Texto tomado de la página web de Vázquez Montalbán, <http://www.vespito.net/mvm/entr3.html>, [3 de junio de 2003].

Ferrari, Marta Beatriz (2000), «El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina», Hispanic Journal, Indiana, P. A., Vol. XXI, Nº2, pp. 435-446.

– (2001) «La arquitectura de una novela total: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina», Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre, Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades, UNMDP.

Freixas, Laura (1996), «Luis Landero y Javier Marías: Entrevista con Laura Freixas», *Vuelta*, Nº 240, noviembre, pp. 64-67.

Friedman, Norman (2001), «Tipos de Trama», en E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología del siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 74-75.

Galán Lorés, Carlos (1987), «Tiempo y ritmo entre el jazz y el cine», *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de julio. En: Cobo Navajas (1996), pág. 536.

Gallego, Vicente (1989), «*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina», *Ínsula*, Nº 514, octubre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 559.

García de León, Encarnación (2000), «El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las imitaciones sartrianas en los Misterios de Madrid», en: Ibáñez Ehrlich, M. T. (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana..

García-Posada, Miguel (1992), «La memoria restituida», *El País*, 15 de febrero. En: Cobo Navajas (1996), pág. 617-618.

– (1992), «El folletín como divertimento», *El País*, *Babelia*, 25 y 26 de diciembre. En: Cobo Navajas 1996), pág.640.

– (1994), «Defensa de la memoria. Los últimos años del franquismo, según Muñoz Molina», *El País*, *Babelia*, 7 de mayo. En: Cobo Navajas (1996), pág. 651-653.

García Montero, Luis (1993), *El realismo singular*, Los libros de Hermes.

– (2002) «Antonio Muñoz Molina», *En Literaturas.com*, Junio. <http://www.literaturas.com/antoniommolina.htm> [18 de febrero 2013].

García Ronda (1989), Á, «Reseña de *Beltenebros*, de A. Muñoz Molina», *El Urogallo*, Nº 36, pp. 58-59.

Garrido, Emilio (1994), «Entrevista a Antonio Muñoz Molina sobre *El dueño del secreto*», *Tribuna*, 17 de enero, pp. 92-93.

Garrido, Antonio (1993), «El nazareno robado», *SUR*, Málaga, 27 de febrero. En: Cobo Navajas (1996), pág.646.

Genette, Gerárd (1988), «Géneros, «tipos», y modos», en Miguel Ángel Gallardo (ed), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, ARCO/LIBROS, pp. 183-234.

– (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Guijarro Ojeda, Juan Ramón (2004), «Reflexión literaria e intertextualidad en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina» en *Lenguaje y textos*, Universidad da Coruña, pp.103-111.

Gómez-Cornejo Gilpérez, Ignacio (2012), «La vida está llena de deseo»: Entrevista a Antonio Muñoz Molina, en *Culturamas*. 8 de septiembre. <http://www.culturamas.es/blog/2012/09/08/entrevista-a-antonio-munoz-molina/> [2 de enero de 2014].

Gómez Pérez, R., «Libros. ¿Los más vendidos?», *Telva*. En: Cobo Navajas (1996), pág. 604.

Gómez Trueba, Teresa (2006), «El mundo hecho pedazos: «Multiplicidad» en la novela y el cine contemporáneos», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 31, Nº 1, pp. 93-118.

– (2007), «El nuevo género de las novelas anti-género», *Letras Hispanas*. Revista de literatura y cultura. Edición especial: "Manifestaciones narrativas en la España del siglo XXI", Vol. 4, Issue 1 (Spring), <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss1/GomezTrueba2.htm> [3 de diciembre de 2010].

– (2009), «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y «novela» contemporánea», *Insul*a: revista de letras y ciencias humanas, Nº 754, pp. 2-5.

Goytisolo, Luis (1995), «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea», Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 29 de enero <http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch00AF3BF921D3D7C9C125720300287AA0/%24FILE/DiscursosyActos.htm> [15 de abril de2011].

Gracia, Jordi (1977), «El precio del espanto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 564, junio, pp. 119-121.

– (2006) «Un adolescente en la Luna», En *El País*, *Babelia*, 2 de septiembre, <www.elpais.es> [5 de marzo de 2011].

– (2014) «Abrir otra verdad», en *El País*. 23 de marzo. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/22/actualidad/1395506895_512224.html > [11 de abril de 2014].

Grubbe, Vibeke (1998), «Trifurcación temática en la novela policíaca actual: *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina», Schmid, Beatrice, and Montserrat Ollé (eds.). *La Novela*

Policíaca En La Península Ibérica: Actas Del Coloquio Internacional De Basilea, 30-31 de enero de 1998. Basel: Universität Basel, Romanisches Seminar. <www.staff.hum.ku.dk>, [27 de mayo de 2002].

– (2002), «Posmodernismo y novela española», Universidad de Copenhague. En: <www.staff.hum.ku.dk/vigru/PosmodernismoFeminidad/> [4 de marzo de 2004].

Guelbenzu, José María (2001), «¿Otro camino para la novela?», *Claves de la razón práctica*, Nº115, pp. 61-65

Guillén, Claudio (2003), «La plurinovela», *Arbo*r CLXXVI, Nº 693 (septiembre), pp. 1-16.

(Guiral) Steen, María Sergia (2006), «Beltenebros: Anagnórisis y reivindicación de un error», *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, Edición Electrónica: <www.ucm.es/info/especulo/numero33/.html>[4 de marzo de 2008].

Hassan, Ihab (1980), «The Question of Postmodernism», Romanticism, Modernism, Postmodernism. Ed. Gavin, Harry R. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, pp. 117-126.

Holloway. Vance. R. (1999), *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela* española (*1967-1995)*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Homero, José (1994), «Tres novelas de Antonio Muñoz Molina», *Vuelta*, Nº 216, Noviembre, pp. 48-49.

Ibáñez Ehrlich, María Teresa (1995), «La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina», *AIH*. Actas XII, pp. 130-136.

– (2000), «Jinete en la tormenta: música y metáfora», *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 117-134.

Iturbe, Antonio G. (1997), «Antonio Muñoz Molina. Ardor académico», en *Qué leer*, (abril), pp. 37-40.

– (2006) «Muñoz Molina. Lunático y sensato», *Qué leer*, (septiembre).

Izquierdo, José María (2002), «El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual», Iberoamericana, América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, Nº7, pp.119-132. <www.enmitg.com/izquierdo/literatura/policiaca/textos/artpoli.pdf>, [20 de mayo de 2005]

Iwasaki, Fernando (2009), «Ya somos el pasado que seremos», Presentación de la novela "*La noche de los tiempos*" de Antonio Muñoz Molina en el Aula de Cultura de ABC. 25 de noviembre.
<http://www.trazegnies.arrakis.es/presentacionAMM.html> [20 de enero de 2014].

Juristo, Juan Ángel, (1995), «Vamos a contar la mili», *El Mundo*, 1 de abril, www.elmundo.es, [25 de Julio de 2012].

Kleinert, Susanne (1994), «Antonio Muñoz Molina. El encuentro de arte y crimen», en *Abriendo caminos. La literatura española desde 197*5, ed. a cargo de Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona, Editorial Lumen, pp. 219-229.

Kundera, Milan (2005), *El telón: ensayo en siete partes*, Barcelona, Tusquets Editores.

– (2007), *El arte de la novela*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores.

Lara, Antonio (2009), «Ardor guerrero». En: *Antonio Muñoz Molina*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp.217-232.

Larequi García, Eduardo Martín (2004), «En el centro del gran bazar del mundo: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*», en *Lengua en Secundaria*, <http://www.lenguasecundaria.com> [13 de enero de 2011].

– (2005), «*Sefarad*. Una novela de novelas, de Antonio Muñoz Molina». En *Lengua en Secundaria*, 6 de marzo.
<http://docentes.educacion.navarra.es/elarequi/pdf/sefarad.pdf>[3 de diciembre 2011].

Larrañeta, Pablo (1991), «El miedo a la memoria», *Tiempo*, 9 de diciembre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 594.

Lindo, Elvira (1995). «Leyendo el futuro». Prólogo. Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*. Madrid: Alfaguara, pp. 9-20.

López, Ángeles (2010), «Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*», en Revista *Qué leer*. 15 de febrero. <http://www.que-leer.com/6567/antonio-munoz-molina-%E2%80%9Cla-noche-de-los-tiempos%E2%80%9D.html>, [27 de febrero 2013].

López Algora, Pedro (1991). «Trayectoria de un novelista triunfador», *Aceprensa* 8/91, 18 de diciembre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 625.

López de Abiada, José Manuel (2000), «Percepciones del 27en *Beatus Ille*», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp.135-150.

López Valero, Olga (2000), «Historia y cultura popular en *Beltenebros*», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 151-174.

Luengo, Ana (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlin: edition tranvía-Verlag Walter Frey, pág. 128.

Lukács, Georg (1966), *La novela histórica*, México, Ediciones Era.

Llovet J., Caner R. Catelli N., Martí Monterde A., Viñas Piquer D. (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ed. Ariel.

Macciuci, Raquel (2010), «La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario», en R. Macciuci y M.T. Pochat (dirs.), 2010. *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, pp. 17-49.

Mainer, José-Carlos (2009), «Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria», Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp.67-82.

– (2002), «Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela *a noticia*», Cuadernos de Mangana, Nº16.

– (2013), «La novela como acto moral», En *El País*, 5 de mayo, <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/05/actualidad/1370458970_323689.html>, [26 de octubre de 2013].

Manrique Sabogal, Winston (2008), «El Yo asalta la literatura», *El País*, *Babelia*, 877, 13 de septiembre.

– (2009), "Muñoz Molina contra los fanatismos", en *El País*. 16 de noviembre. <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/11/16/actualidad/1258326004_850215.html> [14 del marzo 2011].

Marco, Joaquim (1989), «*Beltenebros*», *ABC*, Madrid. En Cobo Navajas (1996), pp. 549-550.

– (1989b), «*Beltenebros*, desde Borges con amor», *El periódico de Cataluña*, Barcelona, 22 de abril. En: Cobo Navajas (1996), pág. 551-553.

– (1992), "*El jinete polaco* en el espejo de la crítica", *Quimera*, Nº 109, pp. 62-63.

Marías, Julián (1964), «Ensayo y novela» (1953), en *Ensayos de convivencia*, en Obras, Madrid, *Revista de Occidente*, vol. III, , pp. 242-247.

Marías, Javier (1993), *Literatura y fantasma*, Madrid, Ediciones Siruela.

– (2000), *Mientras ellas duermen*, Madrid, Grupo Santillana de Editores.

– (2000b) *Todas las almas*, Madrid, Suma de letras.

– (2002), *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara.

– (2011), *Los enamoramientos*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, pág 331.

Marra, Nelson (1987), «Consagración de un escritor de talento», *El País*, Barcelona, 18 de junio. En: Cobo Navajas (1996), pág. 534.

Martí, Xavier (1991), *El Independiente*, Madrid, 17 de octubre. En: Cobo Navajas, (1996), pág. 60.

Martín, Sabas (1989), «Reseña de Beltenebros», de A. Muñoz Molina, *Quimera*, Nº 99, pág. 63.

– (1992) «Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo», *Cuadernos Hispánicos*, Nº 504, pp. 155-158.

Martín-Estudillo, Luis, Bagué Quílez, Luis (2008), «Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea», Bolaño Salvaje. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Barcelona, Candaya, pp. 447-471.

Martín Gil, Juan Fco. (1998), «El que habita en la oscuridad: entrevista con Antonio Muñoz Molina», *Quimera: Revista de Literatura*, Barcelona, Nº 83, Nov., pp. 24 -29.

Martín Municio. Ángel (2001), prólogo al, *El invierno en Lisboa*, Madrid, BIBLIOTEX, pág.7.

Martín, Salustiano (1996), «*Beltenebros*. Sombras del cine», *Diario 16*, Andalucía. En: Cobo Navajas (1996), pág. 556.

Memba, Javier (2000), «Panorámica de la segunda industria editorial más grande del mundo (I)», *El Mundo*, 27 de agosto. <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/08/27/anticuario/967219412.html>, 19 de junio de2008].

Mendoza, Eduardo (1993), «Mayo del 68 posmoderno», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto,«http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/articulo3.htm> [25 de marzo de 2000].

– (1998) «La novela se queda sin épica», en *El País*, 16 de agosto. <elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401_850215.html> [27 de febrero de 2009]

– (1999), «La muerte de la novela o el arte de no saber callar a tiempo», en el catálogo de Seix Barral, enero-marzo. http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/texto5.htm, [19 de junio 2012].

Molero de la Iglesia, Alicia (2000), *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berlín: Peter Lang, Perspectivas hispánicas.

Montero González, Roberto (2010), «Antonio Muñoz Molina: del río Hudson a la guerra civil» (entrevista con Antonio Muñoz Molina), en Revista Qué leer. 13 de enero <http://www.que-leer.com/5864/antonio-munoz-molina-del-rio-hudson-a-la-guerra-civil.html> [5 de enero de 2013].

Mora, Rosa (2001), «Antonio Muñoz Molina. Todos somos posibles condenados», entrevista al escritor y académico Antonio Muñoz molina, en Babelia, en *El País*, 18 de marzo. <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/03/18/hoy/mundo/69232.html> [19 de octubre de 2010].

– (2013), «Luis Goytisolo y el R.I.P. de la novela», en *El País*, 3 de abril. <cultura.elpais.com/cultura/2013/04/03/.../1364976522_926392.html>, [13 de julio de 2013].

Morales Cuesta, Manuel María (1996), *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Ediciones Octaedro, pág. 111.

Morales Villena, Gregorio (1986), «*Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología», *Ínsula*, Nº 474, pp.14-15.

Muro, Miguel Ángel (1997), «¿Sentimiento exacerbado?», *La Rioja*, 24 de mayo, <www.larioja.com>, [26 de julio de 2009].

Navajas, Gonzalo (1998), «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular», en: *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, (ed), Irene Andrés-Suárez, Madrid, Editorial Verbum, pp. 15-34.

– (2004), «La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI», *Siglo XXI*, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes, Nº. 2, pp.65-82.

Navarro, María José (1993), «Los misterios de Madrid. Una realidad no tan descabellada», *Reseña*, Nº 236, pág. 31.

– «El jinete polaco. Cuando el amor alcanza a un solitario», En: Cobo Navajas(1996), pág. 605-607.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1994), «Abriendo caminos», en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, ed. a cargo de Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Bercelona, Editorial Lumen.

– (2007), «1979: la Transición como crisis de orientación (en la perspectiva de Rosa Montero y Antonio Muñoz Molina». En *Memoria literaria de la transición española*. Coord. Javier Gómez-Montero. Madrid: Iberoamericana, pp.110-118.

Oleza, Joan (1993), «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras,* Nº3, pp. 113-126.

– (1997), «*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela», *Bulletin Hispanique*, Nº 98, pp. 363-383.

Parra, Marco Antonio de la (1993), «Para una introducción a la nueva narrativa española». Diálogo con Rafael Conte, Centro de Estudios Públicos de Chile, Nº 49, pp. 261-278.

Pfeiffer, Michael (1999), *El destino de la literatura*, Barcelona, El acantilado.

Penalva, Joaquín Juan (2004), «De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una fórmula narrativa», *Anales de Literatura Española*, Nº 17, pp. 89-106

Penas Varela, Ermitas (2009), «La vigencia de la novela de aprendizaje: un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez Pisón y *El viento de la Luna*, de Muñoz Molina», *Anales de Literatura Española*, Nº 21, pp.117-141.

Peña, Luis de la (1988), «La obra de Antonio Muñoz Molina». *Diario YA*, Madrid, 17 de septiembre. En: Cobo Navajas (1996) pág. 535.

Piglia, Ricardo (2001), «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», *Revista de la Casa de las Américas*, Nº 222, pp. 11-21. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>, [16 de marzo de 2012].

Pope D. Randolph (1992), «El postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina», *España contemporánea*, Tomo V, Nº 2, pp.111-119.

Popeanga, Eugenia (2009), «Modelos urbanos de serie: *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina», *Cuadernos de Filología Alemana*, anejo I, pp. 287-297.

Pozuelo Yvancos, José María (2010), *100 narradores de hoy*, MENOSCUARTO, pp. 331-336.

Platas Tasende, Ana María (1998). «Conversación con Antonio Muñoz Molina», *Revista Galega do Ensino*, nº 19, pp. 37-48.

Prados, Luis (1989), «Muñoz Molina: Leer es el único acto soberano que nos queda», *El País*, 7 de marzo, <elpais.com/diario/1989/03/07/cultura/605228404_850215.html>, [26 de junio de 2013].

Reboiras, Ramón F. (1991), «Una historia intimista de Muñoz Molina obtiene el Premio Planeta de este año», *El Independiente*, Madrid, 16 de octubre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 583.

Rey del, Santiago (1992), «La memoria a dos voces», *Quimera*, Nº 109, pág. 67.

– (1993), «Lorencito Quesada c´est moi», *El Observador*, Barcelona, 21 de enero. En: Cobo Navajas (1996), pág.646.

Rico Manrique, Francisco (2003), «De hoy para mañana: la literatura de la libertad», en *Historia y Crítica de la Literatura Española* / coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 9, Tomo 1, Barcelona, 1992 (Los nuevos nombres: 1975-1990), pp. 86-93.

– (2008), «Los discursos del gusto: notas sobre clásicos y contemporáneos». Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 258-305.

Rivas, Manuel (1995), «*Conejo* recuerda. Antonio Muñoz Molina publica sus memorias del servicio militar», en *El País: Babelia*, Nº 178, 18 marzo, pp. 4-5.

Rey del, Santiago (1993), «Lorencito Quesada c´est moi», *El Observador*, Barcelona, 21 de enero. En: Cobo Navajas (1996), pág.646.

Rodríguez Fisher, Ana (2006), «El viento de la Luna, de Antonio Muñoz Molina», en *Letras Libres*, diciembre. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-viento-de-la-luna-de-antonio-munoz-molina> [15 de mayo de 2010].

Rodríguez Marcos, Javier (2012), «El Mar de la Tranquilidad es un maravilloso latifundio». En *El País*, 6 de julio <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/06/actualidad/1341527853_863746.html > [3 de octubre de 2012].

Romeo, Félix (2006), «Entre el cielo y el suelo», *Revista de libros*, Nº 119, noviembre. <http://www.revistadelibros.com/articulos/entre-el-cielo-y-el-suelo> [25 de febrero de 2011].

Ruiz Mantilla, Jesús (2009), «Contra los fanatismos», en *El País*. *Babelia*, 21 de noviembre, <http://elpais.com/diario/2009/11/21/babelia/1258765935_850215.html>, [15 de junio de 2013].

– (2009b), "Muñoz Molina narra el drama del exilio en 1.000 páginas", en *El País*, 30 de julio, electrónica <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/07/30/actualidad/1248904803_850215.html> [2 de febrero de 2012].

Sánchez Romero, Rosario (2010), «Ficciones del clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina». En *Ojosdepapel.com*, 1 de diciembre. < http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811>, [2 de marzo de 2011].

– (2011), «Aquellos era tiempos. El pasado y la identidad en la obra de Antonio Muñoz Molina». En *Ojosdepapel.com*, 1 de marzo, <www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3935>,[3 de febrero 2013].

– (2012), «Ficción y memoria en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina», en *Ojos de papel*. 3 de enero, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4232> [4 de diciembre de 2013].

Sánchez, Yvette (2009), «Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina». En: *Antonio Muñoz Molina*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pág. 107-122.

Santos, Care (1993), «Antonio Muñoz Molina», *Quimera*, Nº 116, pág. 70.

Sanz, Marta (2007), «La novela española hacia el nuevo milenio: algunas impresiones», de su intervención en el curso *Novela española de nuestro tiempo (VIII)* abril de 2006, *Cuadernos de Mangana*, 40, Centros de Profesores de Cuenca.

Sanz Villanueva, Santos (1985), «El realismo de la nueva novela española», *Ínsula*, Nº 464-465, julio-agosto, pp. 7-8.

– (1991), «Valores de fondo», *Diario 16*, 14 de noviembre. En: Cobo Navajas (1996), pág. 595.

– (1993), «Un observador contemporáneo», *Diario 16*, 23 de enero. En: Cobo Navajas (1996), pág.644.

– (1996), «El archipiélago de la ficción», en: *Narrativa española al filo del milenio*, *Ínsula*, Nº589-590, enero-febrero, pp. 3-4, <http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20589-590.htm> [29 de mayo de 2001].

– (1999), «Carlota Fainberg». En *El Cultural*, 5 de diciembre, <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=15511>, [6 de marzo de2010].

– (2001), «En ausencia de Blanca», En *El Cultural*, 12 de diciembre, <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=3709>, [4 de julio de 2011].

– (2003), «La novela», en *Historia y Crítica de la Literatura Española* / coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 9, Tomo 1, Barcelona, 1992 (Los nuevos nombres: 1975-1990), 2003, pp. 249-284.

– (2004), «Anatomía patológica de la derrota», *Revista de libros* (RDL), Nº 88, En *Revista de libros*, abril. <www.revistadelibros.com.> [4 de marzo de 2013].

– (2009), «Primera impresión (De *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*)», Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp.23-48.

– (2009a), «La noche de los tiempos», en *El cultural*. 20 de noviembre <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26180/La_noche_de_los_tiempos>[29 de diciembre de 2013].

Sargatal, Alfred (2001), «Diario de 360º o el mestizaje de los géneros», *Insula*: revista de letras y ciencias humanas, Nº652, pp. 7-8. En la página web de Juan Goytisolo, <http://www.luisgoytisolo.es/24190/40527.html> [23 de abril de2010].

Savater, Fernando (2005), *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza Editorial.

Schlickers, Sabine (2000), «Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus Ille* (1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina», Cuadernos de investigación filológica (C.I.F), Nº 26, pp. 273-290.

Serna, Justo (2004), *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (2009), «Antonio Muñoz Molina: *La noche de los tiempos*», en *Ojos de Papel*. 1 de diciembre, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3381>, [26 de enero de 2013].

– (2010), «Antonio Muñoz Molina. El tiempo en sus manos», en *Ojos de Papel*. 4 de octubre. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3749> [15 de diciembre de 2013].

– (2010a), «Las huellas de un pasado», *Panorama de libros Mercurio*, Nº 118, Febrero, pp. 8-10.

Smith, Alan (1995), «Entrevista con Antonio Muñoz Molina», *Anales de la literatura española contemporánea* (ALEC), Vol. 20, No. 1/2, pp. 233-239.

Soldevila, Ignacio (1995), «Guerreros sin reposo: Historias verdaderas de la puta mili», *Quimera, Revista de Literatura*, Barcelona, Nº 134, pp. 56 – 58.

Soria Olmedo, Andrés (1991), *Cambio 16*, 28 de octubre. En: Cobo Navajas, (1996), pág. 609-610.

– (1995) «El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina». En Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe.

– (1995b) «*Nada del otro mundo* (1993), *El dueño del secreto* (1994)», en H. Felten y U. Prill, eds., *La dulce mentira de la ficción*, Bonn, Romanistischer Verlag, pp. 175-178.

Spires, Robert C. (1988), «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13. 1-2, pp. 25-35.

Tyras, Georges (2009), «El dueño del secreto: la dualidad como secreto», Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina, 5-6 de junio de 1997, ARCO/LIBROS, S. L., pp.195-216.

Urrutia, Jorge (2010), «Antonio Muñoz Molina: *La noche de los tiempos*». 23 de enero <http://www.elimparcial.es/libros/antonio-munoz-molina-la-noche-de-los-tiempos-56016.html> [25 de enero de 2013].

Valls, Fernando (1992), «El jinete polaco», El espejo de la crítica, *Quimera*, Nº 109, pp. 62-63.

– (1998), "*Lo que dijo el mayordomo*, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos", en: Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea, (ed.) Irene Andrés-Suárez Madrid, Editorial Verbum.

Vargas Llosa, Mario (1999), «La muerte de la novela», *Letras libres*, marzo, pp. 14-16.

Vázquez Naveira, Marta María (2004), «*Beltenebros* y la intertextualidad», *Arte y nuevas tecnologías*: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica /coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, pp. 1015-1023.

Verdú, Vicente (2001), «¿Vivir o leer novelas?», en *El País*. 5 de julio, <elpais.com/diario/2001/07/05/sociedad/994284010_850215.html>[26 de diciembre de 2002].

Vila-Matas, Enrique (2001), «El canon literario español está dictado por las mafias», por Armando G. Tejeda *Babab*, Nº 6 enero. <http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm> [7 de febrero de 2010].

– (2002), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

– (2008), *El viento ligero en Parma*, Madrid, Editorial Sexto Piso.

– (2008b), «Intertextualidad y metaliteratura». Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey, México, 1 de agosto. En la página web del autor <http://www.enriquevilamatas.com/> [12 de julio de 2010].

– (2008c), «La vida instrucciones de uso» (texto leído en la Cátedra Znagrama de la Universidad de Monterrey, México, 1 de agosto. En la página web del autor <http://www.enriquevilamatas.com/> [12 de julio de 2010].

– (2010) *Perder Teorías*, Barcelona, Seix Barral.

– (2010b) «Pensar de otro modo», en *El País*, 14 de septimbre, <http://elpais.com/diario/2010/09/14/cultura/1284415204_850215.html>, [25 de julio de 2012].

– (2013), «Esas voces agoreras», en *El País*, 21 de enero. <cultura.elpais.com/cultura/2013/01/21/.../1358800672_960232.html<, [4 de julio de 2013].

Villagrasa, Enrique (1992), «El jinete polaco», *Anthropos*, Nº 134-135, Barcelona, pp. 149-150.

Villanueva, Darío (1995), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.

– (1999), «Crisis y destino de la novela», en: *Muertes y porvenir de la novela*, *Ínsula*, nº 634, octubre. <http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20634.htm>, [7 de julio de2008].

– (2010), «La hora del autor», *Revista de libros*, Nº 158, pág. 45.

Winter, Ulrich (2000), «El cine, la máquina de escribir y el Teatro de la Memoria. Sobre un lógica de la referencia a los medios en *Beltenebros*», en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* / coord. por María Teresa Ibáñez Ehrlich, Madrid, Iberoamericana, pp. 197-215.

Ying Yang, Chung (2005), «Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las femmes fatales en El invierno en Lisboa y Beltenebros de Antonio Muñoz Molina», *Hispania*, Nº88, septiembre, pp.476-482.