ANTONIO MUÑOZ MOLINA: LA LITERATURA COMO REVELACIÓN[1]

José Manuel González Herrán
Universidad de Santiago de Compostela

En la primavera de 1995, Antonio Muñoz Molina alcanzaba el que acaso sea más alto honor a que un escritor español puede aspirar: su elección como miembro -el más joven, por ahora- de la Real Academia Española[2]. Elección muy discutida, no tanto por los méritos del autor, como por su todavía corta carrera: aún hay en nuestra sociedad literaria muchos partidarios de ese adagio cuartelero de que "la antigüedad es un grado". Pues bien, sin entrar ahora en tal polémica, parece una opinión bastante extendida entre lectores, profesores y críticos la de que Muñoz Molina es uno de los más valiosos -si no el más- entre los novelistas españoles aparecidos en estos últimos diez años; pruebas de su valía son, además de los varios y prestigiosos premios que ha obtenido, las abundantes tiradas y constantes reediciones de sus principales novelas, traducidas a varios idiomas; por otra parte, sus artículos y reportajes en la prensa han hecho de su firma una de las más atendidas y respetadas del nuevo periodismo español.

Antonio Muñoz Molina, nacido en Úbeda (Jaén) en 1956, inició estudios de periodismo en Madrid, se licenció en Historia del Arte por la Universidad de Granada y cumplió su servicio militar en Vitoria y San Sebastián: la experiencia biográfica del joven provinciano que abandona el pueblo natal (que en sus novelas aparece bajo el nombre literario de *Mágina*) para hacer sus estudios en el Madrid de los años finales de la dictadura y primeros de la transición (con el clima de efervescencia política -subterránea primero, vivísima después- de aquellos años), se repite con significativa insistencia en novelas como *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* o *El dueño del secreto*, y también en alguno de sus cuentos. Otro tanto sucede con su etapa de soldado en un País Vasco agitado por los convulsos meses postconstitucionales, experiencia que rememora en *Ardor guerrero*. De hecho, el peso del componente autobiográfico es una de las constantes de su narrativa: en su cuento "Carlota Fainberg"[3] recrea su experiencia de conferenciante y profesor en una universidad de los Estados Unidos; el citado *Ardor guerrero* no es exactamente una novela, sino el relato -casi unas memorias- de un capítulo de su propia biografía; en algunos

artículos y reportajes periodísticos utiliza como material básico las propias vivencias personales, sea la infancia en Úbeda ("Viaje al Sur: Mágina, la ciudad inventada") o el barrio madrileño en que reside ("Por el corazón de Madrid").

Su primer libro, *El Robinson urbano* (1984), es una selección de los artículos semanales de la sección que mantuvo en un diario granadino en 1982 y 1983; el carácter efímero y local que suelen tener en sus temas o asuntos esta clase de dietarios, se salva aquí por la inteligente sensibilidad del escritor, lo universal de sus referencias culturales y literarias, la espléndida calidad de su estilo. Así lo ha sabido apreciar Pere Gimferrer en el prólogo de su reedición:

> [es] no sólo una muestra admirable de madurez inicial de un escritor, sino, con tanto derecho como *Granada la bella* de Angel Ganivet, un libro esencial sobre una ciudad imprescindible en el legado cultural hispánico. Es algo más aún: una tarjeta de presentación que, como la carta robada del cuento de Poe, no fue advertida por todos al primer vistazo precisamente porque era mucho más valiosa de lo que resultaba entonces concebible imaginar. [Gimferrer, en *El Robinson urbano*, 1993, p. 8].

A esa recopilación de artículos periodísticos siguió en 1985 otra titulada *Diario del Nautilus*[4]; y, después de las novelas, cuentos y ensayos a que me referiré enseguida, en noviembre de 1995 reunió con el título *Las apariencias* una selección de sus artículos publicados en *ABC* y *El País* entre 1988 y 1991; en ellos, aparte de otras cualidades, podemos descubrir las raíces o las fuentes de sus novelas de esos años[5], como bien explica Elvira Lindo en un perspicaz prólogo (escrito -también es verdad- desde una clara proximidad con el propio autor).

Este del periodismo es un género que, a pesar de su consagración como novelista de éxito, nuestro autor no ha dejado de cultivar: como bien saben sus muchos y fieles seguidores, desde hace años mantiene una colaboración semanal en el diario *El País*, que suele consistir en una tan lúcida como brillante interpretación de diversos aspectos de la actualidad social, política, cultural o artística[6].

En el género ensayístico, Muñoz Molina es autor de *Córdoba de los Omeyas* (1991), libro aparecido en una colección dedicada a presentar la visión e interpretación que un escritor conocido tiene de una determinada ciudad. El propio autor ha explicado así sus intenciones y la importancia que concede a este ensayo:

> No quería hacer una novela histórica, de ninguna manera (...) yo quería hacer una narración histórica, un ensayo (...) mostrando el camino por el que la leyenda se convierte en historia. [en Arnáiz, 1991, p. 10].

> El encargo de escribir este libro me obligó a salir de mi mundo, a escribir sobre algo distinto, a escribir sobe la pasión del poder, sobre la que no había escrito antes (...) Rememoré la paradoja de una civilización, de una ciudad, que ha tenido medio millón de habitantes y que, de pronto, desaparece casi por completo. [en Escudero, 1994, p. 290].

Próxima a esa modalidad está la que mezcla la guía turística (historia, urbanismo, arte, geografía...) con la literatura de memoria personal, que nuestro autor ha cultivado, entre otros, en los dos artículos-reportajes antes citados, aparecidos en el suplemento dominical de *El País*, y que nos importan aquí por la relación que tienen con algunas de sus novelas. En el titulado "Viaje al Sur: Mágina, la ciudad inventada" se ocupa de su lugar natal, Úbeda, que él mismo ha transformado (y bautizado) en el escenario de algunos de sus cuentos y en sus novelas *Beatus Ille*, *El jinete polaco* o *Los misterios de Madrid*:

> Úbeda, la ciudad que hay en los mapas, se parece más que desde ninguna otra perspectiva a otra ciudad inventada por mí, a la que llamé Mágina, porque me gustaba mucho el nombre [que es el de una sierra próxima a Ubeda] y porque en él está contenido el único paisaje de lejanías que conocí durante la mayor parte de mi infancia y adolescencia.
>
> (...)
>
> Úbeda está en los mapas y en el tiempo presente: Mágina es un lugar de mis libros y de mi pasado. En Úbeda soy un transeúnte entre muchos (...) En Mágina soy único dueño y propietario (...) Yo me inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y la de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podía darme la ficción. ["Viaje al Sur...", pp. 52 y 55].

El otro, "Por el corazón de Madrid", es una descripción e interpretación de la vida, las calles y las gentes de los más viejos y característicos barrios de aquella capital, a la que ha dedicado también varios cuentos y dos novelas, *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*. Nacido, criado y educado en Andalucía (cuyo acento conserva, al tiempo que rechaza cualquier forma de *andalucismo* político o cultural), nuestro autor representa bien esa ciudadanía madrileña que fácilmente adquieren los españoles de cualquier lugar que allí se instalan; como él mismo dice en las palabras finales de su artículo:

> Al fin y al cabo, lo que más gusta de pasear por el centro de Madrid es el descubrimiento de esa capital de provincia que hay en el interior de casi todos nosotros, imaginada o recordada, casi perdida, pero todavía, en ocasiones, firme y habitable, esa clase de ciudad que añoramos aunque no hayamos vivido en ella porque tal vez es la única que se ajusta de verdad a la medida de nuestros pasos, a la amplitud

> cívica, equilibrada y no desoladora de la experiencia humana. ["Por el corazón de Madrid", p. 26].

Aunque el prestigio de Muñoz Molina como autor de ficciones se apoya fundamentalmente en las novelas, también ha escrito excelentes cuentos; algunos de ellos presentan temática, escenarios, asuntos o personajes comunes con aquellas, de modo que el conjunto configura un *mundo ficticio* fácilmente reconocible para los lectores que le siguen. Hasta ahora ha reunido algunos de los previamente publicados en diversas revistas en tres recopilaciones de materiales parcialmente coincidentes: *Las otras vidas* (1988), *Te golpearé sin cólera* (1991) y *Nada del otro mundo* (1993, reeditado en 1995). En la "Nota del autor" que precede a este último, explicando la génesis y características de su libro, señala:

> entre todos los libros que he ido escribiendo y publicando desde 1983, había uno que se escribía lentamente e invisiblemente, sin demasiada intervención de mi voluntad, según azares de ocurrencias y encargos, un libro disperso en revistas, o entre las páginas de otros libros, en las de los periódicos, un libro de relatos que comenzó sin que yo supiera que empezaba y que se ha concluido a sí mismo con igual sigilo, con esa intensidad de alivio y de anunciado principio que tiene siempre el punto final. [*Nada del otro mundo*, p. 9].

Pero esa advertencia prologal nos interesa especialmente porque en ella expone el autor su teoría y concepción del relato breve, en comparación con el género mayor:

> Es posible que al escribir novelas uno se ponga demasiado serio, o demasiado rígido: la novela es una maquinaria que abruma con facilidad a quien se enfrenta con ella, de modo que quizá el principal aprendizaje que requiere escribirla sea el de la naturalidad. El cuento, por lo común, impone menos, parece más propicio para la tentativa o la aventura, incluso para la ironía, o para lo fantástico. Mucho antes de que empezara a surgir algo de humor en mis novelas, ya lo había en alguno de los cuentos que iba escribiendo. [*Nada del otro mundo*, p. 10].

El relato que da título al volumen es por su extensión una *nouvelle* o novela corta: consiste en una evocación, lúcida, irónica y tierna de los ambientes, los personajes y las preocupaciones de la juventud universitaria a la que pertenece el autor (la de los setenta), que encontró su acomodo social (brillante, algunos; mediocre y frustrado, los más) en la España de los ochenta y noventa. De los restantes, recomiendo por diversas razones los titulados "La poseída" (impresionante pintura del sórdido mundo de la drogadicción adolescente), "Extraños en la noche" (brillante ejercicio literario, a medio camino entre el relato policial y el apólogo *borgiano*), "El cuarto del fantasma" (graciosa parodia de la narrativa fantástica sobre

fenómenos paranormales), "La colina de los sacrificios" (otra extraña historia, entre policíaca y fantástica[7]), "Si tú me dices ven" (título de bolero que remite otra vez a los maestros latinoamericanos que admira: Borges, Bioy, Onetti).

Una posterior aportación al género es "Carlota Fainberg", uno de los *Cuentos de la isla del tesoro* que el diario madrileño *El País* encargó a Juan Marsé, Juan José Millás, Julio Llamazares y Arturo Pérez-Reverte para publicar a lo largo del verano de 1994, y recogido luego en un volumen con el mismo título. Como ya adelanté, Muñoz Molina recrea en el narrador-protagonista una de sus experiencias recientes: la de su estancia como conferenciante invitado en una Universidad norteamericana, y presenta una visión caricaturesca del mundo académico: los departamentos y sus rencillas, la investigación y sus lacras. Tal vez por tratarse de una dimensión bastante cercana a la que uno mismo tiene (a fin de cuentas, todas las universidades y todos los hispanistas nos parecemos), veo en ese aspecto la principal limitación de este cuento; excelentes son, en cambio, la fantasía de su fábula bonaerense, sus personajes y su ambientación entre imaginada y soñada.

Su por ahora última entrega cuentística[8] lo ha sido también a través del mismo cauce: formando parte de una serie de cuentos de narradores actuales, entre el 30 de julio y el 4 de agosto de 1995, publicaba en *El País* su relato "Entre todas las mujeres", a mi juicio bastante inferior a lo habitual en él, y cuyo mejor hallazgo, el personaje principal, no es sino una recreación o autoimitación del espléndido tipo protagonista de su novela *Los misterios de Madrid*.

Como es frecuente en muchos creadores, nuestro escritor ha cultivado también la crítica y el ensayo sobre literatura; aparte de artículos sobre diversos escritores españoles y extranjeros (Faulkner, Onetti, Max Aub...), ha publicado algunas de sus conferencias. Recordaré aquí las dos recogidas en *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993): la titulada "Las hogueras sin fuego", brillante defensa de los libros y de la literatura, pronunciada con ocasión de una Fiesta del Libro en 1992; y "La disciplina de la imaginación", intervención inaugural en el Encuentro de nuestra Asociación de Profesores de Español, en Madrid en 1990, cuyas palabras iniciales son buena muestra del humor del escritor:

> Que un novelista pronuncie la primera conferencia de un congreso de profesores de literatura puede ser tan razonable, y al mismo tiempo tan extraño, como que un atracador inaugure un congreso de criminalistas o que una bacteria participe en las conversaciones de los microbiólogos. [*¿Por qué no es útil la literatura?*, p. 45].

Pero, aparte de esas bromas, la conferencia es un emotivo y grave alegato en defensa no sólo de la literatura sino de su enseñanza, esa tarea a la que algunos ingenuamente dedicamos nuestro entusiasmo:

> la literatura no está en esos grandilocuentes actos oficiales, en las conversaciones chismosas de los escritores, en las entrevistas de la televisión. Donde está y donde importa la literatura es en esa habitación cerrada donde un hombre escribe a altas horas de la noche, en el dormitorio de un niño que se desvela leyendo a Emilio Salgari, en el aula de un Instituto donde un profesor sin más ayuda que su entusiasmo y su coraje le transmite a uno solo de sus alumnos el amor por los libros. [*¿Por qué no es útil la literatura?*, p. 60].

Especialmente valiosas, no sólo por su valor intrínseco sino porque proporcionan claves muy útiles para interpretar las ficciones de nuestro autor, son las conferencias recogidas en *La realidad de la ficción* (1993). Cuatro lecciones que, de acuerdo con sus títulos, se ocupan respectivamente de "El argumento y la historia", "El personaje y su modelo", "La voz y el estilo", y "La sombra del lector". No puedo ahora detenerme en su comentario detenido, aunque -como yo mismo he hecho al analizar dos de sus novelas- resultan imprescindibles para la comprensión y valoración de su arte narrativo[9].

Tras este rápido repaso al periodismo, el ensayo[10], la narrativa breve y la crítica de Antonio Muñoz Molina, pasemos a ocuparnos de sus novelas. Según él mismo suele contar, la publicación de la primera, *Beatus Ille* (1986), se debió a la intervención de Pere Gimferrer: el poeta y crítico catalán, director de ediciones en Seix Barral, quedó muy favorablemente impresionado por *El Robinson urbano*, el primer libro de artículos del entonces desconocido escritor; y, suponiendo -acertadamente- que aquel había de tener una novela escrita e inédita, se la pidió para su colección. De momento, el libro pasó bastante desapercibido, según ha recordado el propio autor:

> La novela, en un principio, no tuvo ningún éxito. A posteriori, sí (...) Hubo un par de personas que se fijaron en un principio en la novela, pero éxito, no tuvo ninguno (...) Tengo un cuaderno en el que apunto cosas y recuerdo que hace poco releí lo que había escrito poco después de publicarse el libro, en enero de 1986, donde decía que mi libro era invisible, que no lo veía nadie (...) en su primer año vendió 1700 ejemplares (...) Yo he observado que el libro empezó a ser ampliamente leído, aunque lentamente, después de conocerse mis otros libros. Recuerdo que, antes de publicar *El jinete polaco*, a principios de 1992, apareció la quinta edición de *Beatus ille* y la gente, en la Feria del Libro de Madrid, pensaba que era mi última novela. [en Escudero, 1994, p. 278].

Añadamos el dato, también significativo, de que esa quinta edición, anuncia en su portada como frase promocional: "Por el autor de *El invierno en Lisboa*" (novela menos valiosa, pero que había obtenido en 1988 los premios de la Crítica y Nacional de Literatura, además de haber alcanzado cierta difusión a través de su adaptación cinematográfica). Como tantas veces sucede, la valía de aquella primera novela, inicialmente poco atendida, se ha impuesto sobre las demás del autor [11] y ha alcanzado ya ese síntoma de prestigio que supone su inclusión en la lista de obras de lectura o estudio recomendado en los programas académicos [12].

Es asunto de *Beatus Ille* -una compleja y rigurosa trama que tiene mucho de rompecabezas (o, más exactamente, de juego de cajas chinas o muñecas rusas)- es la historia de una indagación literaria: Minaya, un joven comprometido en las luchas universitarias de 1968/1969, se propone dedicar su tesis doctoral a la reivindicación de un olvidado autor de la generación del 27, Jacinto Solana, encarcelado tras la guerra civil, muerto -al parecer- en un enfrentamiento con la Guardia Civil en 1947, y de quien se sospecha quedó inédita una novela titulada precisamente *Beatus ille*. "A lo largo de sus investigaciones se van entrelazando con la propia vida del estudiante y la del escritor (...) los avatares ocurridos en la casa de su tío Manuel [quien fue amigo de Solana]. A su vez, se plantea un caso oscuro de índole criminal: quién mató en realidad a la esposa de Manuel la misma noche de bodas" [Alarcos, 1992, p. 417]. A través de sus indagaciones y de los testimonios -recordados o fantaseados- de los personajes que vivieron aquellos sucesos, se recrean los años de la República, la guerra y la inmediata posguerra. Pero la pesquisa de Minaya le llevará a descubrir mucho más de lo que se proponía, y termina por convertirle en personaje de una novela que, por otra parte, no es tan suya como parece:

> Ese libro que usted buscó y ha creído encontrar, no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted desde que vino a Mágina [le dicen al protagonista en las páginas finales] (...) Usted, que 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 (...) Usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir. [*Beatus ille*, pp. 273-278].

Como ha explicado Emilio Alarcos [1992, p. 418], "el autor ha urdido una nueva versión compleja de la relación autor-personaje, tan pirandeliana o unamunesca (...) en la novela se despliega un doble juego: Solana es personaje de Minaya y este es el objeto de la narración de Solana." Por mi parte [González Herrán, 1996] he tratado de demostrar cómo a lo largo de esa búsqueda (que termina siendo una *reescritura*), el joven investigador Minaya evoca, recrea e interpreta (esto es, *reescribe*) los años inmedia-

tamente anteriores y siguientes a la guerra de 1936-1939. En consecuencia, la clave interpretativa de la primera novela de Muñoz Molina está, precisamente, en la confluencia de ambas *reescrituras*: al reescribir -más o menos voluntariamente- el '*Beatus Ille*' de Solana, Minaya está reescribiendo también uno de los capítulos cruciales de la reciente historia española.

Por su siguiente novela, *El invierno en Lisboa*, aparecida en 1987, Muñoz Molina obtuvo en 1988 dos prestigiosísimos premios: el de la Crítica y el Nacional de Literatura. Acaso lo que más llamó la atención a la crítica fue la notable diferencia (especialmente en el tratamiento del tiempo, de la historia y de los personajes) entre esta su segunda novela y la primera; el propio autor lo ha justificado así:

> En *Beatus Ille* me había librado de casi todos mis fantasmas y mis genealogías, de mi memoria civil, de los libros y de los lugares de mi infancia, de todo ese pasado que yo sólo sé conjurar transfigurándolo en un libro (...) En *Beatus Ille* había querido contarlo todo: antes de comenzar *El invierno en Lisboa* me di cuenta de que era preferible decir lo menos posible, rodear las palabras escritas de grandes espacios en blanco para que la historia sugerida se estableciese con más plenitud en la imaginación del lector. ["El secreto de Santiago Biralbo", 1987]

Su argumento mezcla una compleja intriga en el mundo de la falsificación y exportación ilegal de obras de arte y en los ambientes de los clubs de *jazz* (en Lisboa o San Sebastián). Pero más que la historia, su trama y personajes, interesan en esta novela el desarrollo de motivos y procedimientos que, apuntados en *Beatus Ille*, se harán característicos en la narrativa del autor: el desdoblamiento y la imitación, las intrigas paralelas, la intromisión de diversos planos temporales, la complejidad de la perspectiva narradora... Rasgos todos ellos que podrían hacernos pensar en los relatos de Borges o en los de Julio Cortázar; a este propósito, es interesante señalar que, en respuesta a una observación crítica según la cual el cuento "El perseguidor" sería un precedente de esta novela, Muñoz Molina ha dicho:

> Cortázar me gustó más antes pero ahora ya no me gusta tanto. Cuando hice *El invierno en Lisboa* quería, muy intensamente, no hacer "El perseguidor" (...) por eso elegí un narrador que no sabe casi nada de jazz. Cortázar escribe para aficionados al jazz; a mí el jazz sólo me interesa como un material con el que trabajo. [en Escudero, 1994, p. 281].

En cambio, sí reconoce otra influencia en esta novela:

> En la construcción de *El invierno en Lisboa* es muy importante Scott Fitzgerald: en la construcción de la historia, en el personaje narrador, en el modo en que ese narrador mira la vida de los demás convir-

> tiéndoles en seres míticos; un narrador que no ve su propia vida porque está completamente fascinado por la vida de otros... Está todo copiado de *El gran Gatsby*. [en Escudero, 1994, p. 282].

La novela desarrolla un rasgo muy característico de su narrativa: la presencia de temas, motivos y recursos de índole cinematográfica (más específicamente, del *cine negro* americano, género por el que Muñoz Molina ha confesado reiteradamente su preferencia). Así lo supo ver Ricardo Gullón en una elogiosa reseña (recogida luego en su libro póstumo *La novela española contemporánea*), en la que notó cómo el argumento y la trama de esta novela se articulan al modo de las escenas de un *film*: "La fábula se organiza en un sistema de primeros planos, grandes planos, *flash-back* y divagaciones espaciales a las que acompañan (...) los sones del piano y la trompeta" [Gullón, 1994]; pero no es sólo que la novela tenga planteamientos técnicos o motivos temáticos próximos al cine, sino que su texto hace frecuentes y explícitas referencias cinematográficas. Citaré sólo algunos ejemplos:

> Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. "Pues por las películas", le dije; "cuando llueve tanto es porque alguien se va a ir para siempre." [*El invierno en Lisboa*, p. 38].
>
> Lucrecia se acodó en la barra, probó el whisky y dijo, burlándose de sí misma y de Biralbo y de lo que estaba a punto de decir:
>
> - Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.
>
> - Sam- dijo él, calculando la risa y la complicidad.- Samtiago Biralbo [p. 80].
>
> - Dispara, Malcom. Me harías un favor.
>
> - ¿Dónde he oido yo eso antes, -dijo Toussaints Morton (...)
>
> - En Casablanca- dijo Daphne (...) Bogart se lo dice a Ingrid Bergman [p. 141].

Lamentablemente, la presencia de tales elementos cinematográficos (tanto en el plano temático y argumental como en el de los procedimientos narrativos, la ambientación o los diálogos) no garantizan por sí mismos el acierto al llevar esta novela en la pantalla; al menos, sus inequívocas posibilidades no han sido suficientemente aprovechadas en la película realizada por J. A. Zorrilla, de la que el propio novelista opina que "salió muy mal (...) no tiene ninguna [calidad] pero tiene la maravilla de la música de Dizzy Gillespie (...) Que yo haya servido para que ese hombre componga un par de canciones es estupendo." [en Escudero, 1994, p. 285].

En 1989 publica *Beltenebros*, título de que nos trae resonancias de la literatura caballeresca ("Beltenebros" es el nombre que adopta el esforzado caballero Amadís de Gaula, cuando se esconde en la Peña Pobre), y enca-

bezado por una inquietante cita del *Quijote*: "Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién". Como había hecho en su primera novela, el autor experimenta en esta con la evocación del reciente pasado histórico; si en *Beatus Ille* eran los años de la Segunda República, de la guerra civil y de la inmediata postguerra, en *Beltenebros* se eligen los años cuarenta y sesenta como marco para esa historia de heroísmos y traiciones ("Yo quería hacer una fábula tipo 'Tema del traidor y del heroe', de Borges, o algo así", ha declarado el autor [en Escidero, 1994, p. 279]), en los ambientes de la lucha clandestina contra el franquismo; tema este que ya había tenido cierta importancia en *Beatus Ille*.

El asunto y el desarrollo argumental adoptan un esquema bastante común en el género "novela de espías": Darman, un miembro de una organización clandestina en el exilio (aunque no se menciona, es claro que se trata del Partido Comunista de España), es enviado al Madrid de los años 60 para acabar con un supuesto traidor a la organización, Andrade. La búsqueda se convierte en una repetición, veinte años más tarde, de una experiencia paralela: recién acabada la guerra mundial, Darman había cumplido otra misión semejante, eliminando a Walter, otro traidor que, tras reconstruir la organización, se había hecho confidente de la policía.

Como en un juego de espejos, los elementos se reiteran: dos mujeres con el mismo nombre, Rebeca Osorio, los mismos lugares, el regreso al Universal Cinema donde había ocurrido todo... La anécdota, salpicada de confusiones y casualidades, se reduce a la búsqueda del traidor durante algo más de un día y a los continuos recuerdos del narrador, el propio Darman, que regresa una y otra vez al pasado. Con una deliberada voluntad de ir forjando un mundo y un estilo personal, Muñoz Molina vuelve a jugar ahora -como había hecho en *Beatus Ille*- con la semejanza y la confusión, las correlaciones y simetrías entre personajes y asuntos que corresponden a tiempos diferentes, pero que coinciden parcialmente en motivos o en escenarios. Ricardo Gullón lo explicaba así:

> Una estructura basada en paralelismos y simetrías [que] sugiere la constante repetición de una Historia escrita por obsesos y maníacos de la deslealtad que, apenas sancionada, reaparecerá en actantes de análoga estirpe, genuina o atribuida.
>
> Simetría en la -en las- figura central femenina: Lucrecia Osorio, la madre y la hija, destinadas a desempeñar análoga función estructural (...) Simetría en la persecución de Walter y Andrade y en la reaparición del portero del Universal en la Boite Tabú. Correlación de personajes, situaciones y ámbitos... [Gullón, 1994, pp. 324-325].

Además del citado motivo "del traidor y del héroe", Javier Escudero [1994, p. 279] ha señalado en esta novela otros ecos borgianos: "el labe-

rinto, el desdoblamiento de la personalidad, la ceguera". Es lugar común en la crítica el señalar en la narrativa de Muñoz Molina las huellas de los grandes maestros del relato hispanoamericano; a los citados Borges, Onetti o Cortázar, hay que añadir otra influencia reconocida:

> Para mí es muy importante Rulfo. Hay un eco evidente del principio de *Pedro Páramo* en el principio de *Beltenebros*" [recordemos las palabras iniciales de cada novela: "Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca", dice la del andaluz; "vine a Comala para buscar a mi padre Pedro Páramo", comienza la del mejicano]. Me di cuenta de esto después, pero esas influencias son muy poderosas. Estoy seguro de que eso procede de ahí. La sequedad de Rulfo, la manera que tiene de tratar el horror. Esa lección de contención y sequedad que yo he intentado conseguir en *Beltenebros*. [en Escudero, 1994, p. 281].

También es esta una novela *de cine*; y no sólo porque buena parte de su asunto y desenlace transcurran en una vieja sala de proyecciones -el "Universal Cinema"-, sino por la índole de su historia, el desarrollo de su trama y el tratamiento de personajes y situaciones. Hay una poderosa razón, según creo: en quienes no han vivido o conocido una determinada época (por ejemplo, los años cuarenta) la visión que de ella tienen -sus gentes, sus modas, sus calles- tiende a ser cinematográfica; por eso, en ciertas páginas de esta novela Muñoz Molina recrea la realidad a través de las imágenes -en blanco y negro- del cine de aquellos años. Particularmente, del llamado "cine negro", deliberadamente homenajeado en secuencias como esta:

> El mismo automóvil que me trajo del aeropuerto estaba parado en la esquina de una calle lateral, sin luces, con el motor en marcha, con los cristales empañados. Decidí fingir que no lo había visto. Caminé en diagonal hacia la parte más oscura de la plaza, donde me ocultaría la sombra de la catedral. Ni el coche se movió ni sus puertas se abrieron (...) Subí la escalinata, blanca de nieve no pisada, me detuve ante las figuras esculpidas en las puertas de bronce, inclinándome como para distinguir más de cerca un detalle. Entonces sí escuché algo, a mi izquierda, un crujido de pasos. Fui alejándome despacio en dirección contraria, hacia el campanario y el ábside. Al fondo, justo al pie de la cúpula, apareció una figura solitaria. El tamaño de la catedral y las dimensiones de la plaza la hacían parecer muy pequeña y lejana (...) Hice un rápido ademán de volverme: como si frente a mí no hubiera un hombre, sino un espejo, la figura se movió en un sobresalto simultáneo, y luego adoptó una quietud simétrica a la mía, porque en lugar de retroceder yo me incliné para mirar el pie de una columna. Con las manos en los bolsillos de su anorak, Luque venía hacia mí, como quien se acerca a un animal y tiene miedo de espantarlo. [*Beltenebros*, pp. 38-39].

En una entrevista con nuestro autor, el crítico Martín Gil sugería que "*El invierno en Lisboa* (...) está construida a base de planos o, como mínimo, es una novela con un gran componente visual", a lo que respondía Muñoz Molina:

> Creo que eso también forma parte de la manera que tiene uno de ver las cosas. Hay escritores más verbales y escritores más visuales (...) Concretamente, mi manera de escribir las novelas es "viendo" lo que tengo que contar, partiendo de imágenes que me parece que tengo ante los ojos. [en Martín Gil, 1988, p. 27].

Volviendo a la secuencia que antes cité extensamente, además de su configuración visual, también la perspectiva desde la que se cuenta puede recordar la cinematográfica. Ello tiene que ver con la modalización narrativa de esta novela narrada en primera persona; en un trabajo inédito, Fernando Tomé Rodríguez [1993, p. 25], tras constatar que "el lector verá lo que Darman vea y dirigirá la mirada hacia los puntos que enfoque el personaje narrador", menciona algunos ejemplos en los que esa focalización de la mirada (o del oído) produce efectos que podemos denominar "cinematográficos":

> cuando busqué mi cara entre las que se reflejaban en las cristaleras de la cafetería no pude encontrarla, y cuando la vi, muy pequeña y lejana, extraviada y banal, me pareció la de otro. [*Beltenebros*, p. 59].
>
> En uno de ellos hacia mi derecha, se celebraba el baile, tras unos cortinajes entornados por los que fluía hasta nosotros la música como una raya de luz. Fui perdiendo las voces y la vibración caliente de la música mientas subía con Luque. [*Beltenebros*, p. 43]

O ciertas situaciones del relato, que están mostradas o referidas con procedimientos que deben mucho a los fílmicos; así la escena final, deliberadamente desarrollada con esa irrealidad visual de la "cámara lenta", y que las últimas palabras de la novela relatan así:

> yo había permanecido inmóvil mientras la oscuridad se abría a sus espaldas, y él caía como desmoronándose con una lentitud irreal, mirándome por última vez desde los precipicios del Universal Cinema, desde la orilla de un gran foso de sombra que ni siquiera la fosforescencia de sus ojos nocturnos podría ya traspasar. (*Beltenebros*, pp. 238-239).

Debo advertir que, en esta ocasión, las posibilidades cinematográficas de la novela sí han sido bien aprovechadas por el talento de la directora Pilar Miró, quien ha realizado en *Beltenebros* la que considero una de sus mejores películas. Así lo demuestra, creo que de manera convincente, el citado trabajo de Tomé Rodríguez y el propio novelista ha manifestado repetidamente su acuerdo con esta adaptación.

En 1991 Muñoz Molina obtenía para *El jinete polaco* el premio Planeta de novela; el mejor dotado económicamente de cuantos se dilucidan en España, pero también bastante discutido por sus a veces polémicas decisiones y con su crédito algo decaído (pese a excepcionales aciertos, como en el concedido a nuestro autor). Como confirmación de su valía, la novela recibía en ese mismo año un premio más prestigioso e independiente (que ya había merecido antes por *El invierno en Lisboa)*: el de la Crítica. *El jinete polaco* es indudablemente la obra más ambiciosa de su autor: y no sólo por sus dimensiones (casi 600 páginas, lo que es excepcional para un autor que hasta entonces no solía sobrepasar las 200), sino por la amplitud, variedad y complejidad de sus escenarios y tiempos: desde mediados del siglo XIX hasta los días de la Guerra del Golfo, pasando -una vez más- por la guerra civil y la postguerra; entre la Andalucía natal (el conocido espacio de Mágina) y los Estados Unidos o las salas de sesiones de la Unesco.

Como casi todas las suyas, también esta novela tiene un importante componente autobiográfico:

> Es una forma de autobiografía o viceversa, una autobiografía en forma de ficción (...) Una parte de la novela consiste en lo que podemos llamar la retórica de la confesión personal, del tipo que en un momento dado tiene que hacer una recapitulación de su vida con una finalidad práctica, obviamente, que es la de explicarse quién es y qué quiere hacer y explicárselo a otra persona. El personaje siente una necesidad parecida a la mía. En un momento dado, después de haber viajado mucho en las novelas sentí la necesidad de volver a mi propio centro, de aprender a hablar sobre mí mismo o sobre mi mundo. [en Escudero, p. 284].

Efectivamente, en la infancia y adolescencia del protagonista de *El jinete polaco* ha puesto el autor muchas de sus vivencias personales; incluso el asunto que da origen a la trama novelesca (el misterio de la mujer cuya momia incorrupta aparece en el sótano de la Casa de las Torres) se basa en un recuerdo infantil: "Una de las imágenes más vívidas de mi niñez [es] la voz profunda de mi abuelo materno contándome la historia de una mujer a la que enterraron viva en el cementerio de mi ciudad" [*La realidad de la ficción*, p. 47]. Además, ciertas situaciones que reencontramos en esta novela, referidas ya en *Beatus Ille* (el muchacho que simultanea la escuela ayudando a su padre en el cultivo de la huerta familiar, cuyos frutos llevarán luego al mercado; el vano intento del campesino por mantenerse al margen de la guerra civil), parecen formar parte de la *mitología* personal y familiar del novelista[13].

Ello tiene que ver, además, con una dimensión de la novela -la *oralidad*-, que Muñoz Molina ha explicado así:

> Lo que yo trataba de contar en este libro es el tránsito de un mundo oral a un mundo cultural (...) Da la casualidad que cuando yo era pequeño había una cultura popular, en parte oral, que coexistía con el cine, con la radio, pero que curiosamente fue destruida por la televisión (...) El mundo de los cuentos, de las canciones de las niñas que jugaban en la calle o de los ciegos que iban cantando romances, desapareció. [en Escudero, 1994, p. 283].

Por otra parte, reafirmándose en ese evidente propósito de configurar un mundo novelesco personal, la novela reitera motivos que ya hemos comentado: el intento de resolver un enigma (cuyos efectos perduran o afectan al presente) a través de la reconstrucción de un pasado confuso, en el que no siempre están claros los límites entre la verdad y la ficción, entre lo recordado y lo imaginado, de manera que la reconstrucción termina por ser -o parecer- una fabulación. Así lo declara el propio texto:

> Manuel y Nadia (...) se remontan en el curso de las voces hasta alcanzar el relato de esa noche y se preguntan qué parte de verdad ha podido sobrevivir al cabo de tantos años y de al menos tres narraciones separadas entre sí por espacios larguísimos de secreto y de silencio. Lo que ocurrió una sola vez, lo que permaneció inexplicado durante setenta años y siguió actuando sin que lo supiera nadie sobre el orden oculto de los hechos, se degrada primero en la memoria del primer testigo y luego (...) en un futuro en el que ya no vive nadie a cuyo testimonio sea posible recurrir. [*El jinete polaco*, pp. 32-33].

Ese especial tratamiento de la Historia (con mayúscula) es algo característico de las ficciones de Muñoz Molina, ya desde *Beltenebros*, y William Sherzer lo ha señalado de manera muy precisa (en un artículo, por cierto, anterior a *El jinete polaco*, lo que hace más valiosa su apreciación):

> La historia no existe, sino que se crea y recrea a través de ciertas narraciones. Esto es clave en las novelas de Muñoz Molina, un autor que no ha experimentado en su propia persona el punto de referencia temático, y que, al contrario, lo ha aprendido a través de las varias memorias que están a su alcance y luego las ha filtrado por una textualidad ajena. [Sherzer, 1991, p. 54].

En su Memoria de Licenciatura "La invención de la memoria en *El jinete polaco*", María Luisa Fernández Martínez (1995) se apoya en la constatación de que "en este relato la invención de la memoria constituye el punto de partida de la creación literaria", lo que le induce a indagar "en qué medida el tratamiento del tiempo propicia en la novela la existencia de una determinada estructura narrativa" [Fernández Martínez, 1995, p. 1). No puedo resumir aquí un extenso trabajo de más de cien páginas, aunque sí será pertinente recoger alguna de sus conclusiones:

> La memoria permite integrar en el presente del discurso una gran diversidad de acontecimientos pertenecientes incluso a un pasado remotísimo al que se accede a través de testimonios muchas veces contradictorios; y también a un futuro más o menos inmediato desde la perspectiva que se establece en el presente de la narración.
>
> (...)
>
> El cuadro de Rembrandt que da título a la novela (...) esconde un secreto: el de la identidad desconocida de su referente. Esto despierta la conjetura en aquellos personajes que detienen en él su mirada en los distintos momentos y las diferentes localizaciones espaciales en que [el cuadro] aparece a lo largo de la novela (...) En el trasfondo de esta historia permanecen ciertos interrogantes que suponen una puerta abierta a la imaginación y a la interpretación personal de un lector activo. [Fernández Martínez, 1995, pp. 102-105].

En el verano de 1992, el diario *El País* publicó como folletín *Los misterios de Madrid*, reeditada en volumen en ese mismo año. Las críticas no fueron muy favorables a esta novela, tal vez a causa de una lectura precipitada o una interpretación errónea de lo que el relato pretendía ser, de acuerdo con los presupuestos estéticos y las convenciones editoriales a las que deliberadamente quiso someterse en su primera publicación: los presupuestos y convenciones propios del *folletín* decimonónico, que acaso no sean tan notorios ahora como lo eran en la primera aparición; pues no es lo mismo leer día a día los capítulos sucesivos de una novela, sin saber qué nos deparará la entrega siguiente, que hacerlo en un libro de 180 páginas, que podemos despachar en algunas horas.

Sin duda, la convención que más escrupulosamente respeta la novela de Muñoz Molina es la que exige de cada capítulo del *folletín* un final sorprendente o en tensión no resuelta; también la excesiva acumulación, no siempre verosímil, de peripecias y acontecimientos, que además se enredan de manera confusa y a veces contradictoria (aunque quien va leyendo las sucesivas entregas diarias rara vez volverá atrás para comprobar la coherencia argumental de tales vicisitudes). Ahora bien, todo ello está hecho con el necesario distanciamiento irónico, sin el cual su obra no sería sino un ingenioso *pastiche*, un juego o un alarde; y precisamente ese tratamiento es el que dota de trascendencia moral a este ejercicio. Muñoz Molina utiliza aquí el módulo del *folletín* para retratar la creciente degradación social de una España que en 1992 se creía postmoderna. Él mismo ha explicado así sus intenciones al escribir esta novela:

> Me propuse hacer un retrato exacto, dentro de lo que cabe, y por primera vez en mi vida, de una ciudad en un momento dado, un retrato callejero y urbano de Madrid (...) Y, por otra parte, lo que quería hacer era una parodia feroz del lenguaje periodístico, del periodismo

> de provincias [algo que luego tendremos ocasión de comentar] (...) Quería hacer un ejercicio de ironía en plan Eça de Queiroz, de ironía ilustrada, pero no creo haber tenido éxito porque la sátira que yo creía feroz fue entendida como un elogio y porque casi nadie se ha dado cuenta de que era un libro de risa. [en Escudero, 1994, pp. 285-286].

En efecto, para sorpresa de sus habituales lectores, acostumbrados a unas historias generalmente sombrías, tristes y dramáticas, esta es una novela de humor: un humor sarcástico que impregna la mayor parte de los episodios del disparatado asunto (un ingenuo jovenzuelo provinciano, periodista vocacional, busca por los bajos fondos de Madrid una milagrosa reliquia robada a una iglesia de Mágina), el tratamiento de ciertos personajes (algunos, transparentes caricaturas de personajes conocidos), el tono de los diálogos, las vivísimas descripciones... Y, sobre todo, el ingenio verbal que se manifiesta a través de la peculiar manera de expresarse el protagonista: "como suele decir, habría puesto toda su garra en el asador" [p. 20]; "Era, pensó, el clásico *don vivant*" [p. 54]; "*una mujer de rompe y rasca*, exclamaría con vehemencia mucho después" [p. 89]; "labores de locutor (él, partidario siempre de las más modernas terminologías, dice *explíquer*)" [pp. 20-21]; "él era un *autoridacta*, palabra que le gusta mucho, por sonarle a latín" [pp. 141-142]; "una... absurda mentira -dijo, dándose cuenta con retraso de que el adjetivo que buscaba era *burda*. [p. 158].

Pero donde la ironía revela todas sus espléndidas posibilidades es en el habilísimo manejo de la instancia narrativa, verdadera clave del sentido de la novela, cuyo principal *misterio* (que no debo desvelar ahora, pero que he explicado con detalle en un artículo que estoy resumiendo aquí [González Herrán, 1993]) es precisamente quién ha contado -y quién ha escrito- esta historia. Un misterio no muy distinto al que de vez en cuando sorprende o desconcierta al lector de *Beatus Ille* y que también se desvela en sus últimas páginas.

Si, como he intentado mostrar, *Los misterios de Madrid* no es la novela *menor* -entendiendo por tal adjetivo una cierta reducción en las intenciones o en el resultado- que algunos críticos entendieron, tampoco creo que lo sea la siguiente, *El dueño del secreto* (1994), aparente *broma* acerca de uno de los momentos más grotescamente trágicos de la reciente historia española: el de aquellas conspiraciones políticas que ingenuamente creían ser capaces de derribar a Franco. Como todos sabemos, el régimen murió, con el dictador, en un hospital madrileño el 20 de noviembre de 1975; pero lo que no sabíamos es que esa caída pudo haberse adelantado casi un año. Al menos, eso es lo que, a través de su relato en primera per-

sona, nos desvela el narrador de esta ficción, fugaz testigo y casi protagonista en una de aquellas conjuras, que fracasará precisamente por su culpa: por no haber sido capaz de preservar ese *secreto* del que era *guardián*.

Desde un presente narrativo que expresamente se fecha con la redacción de la novela, en 1993, un fracasado, ahora simple administrativo de una gestoría y entonces ilusionado estudiante universitario, evoca unas semanas cruciales de la primavera de 1974, cuando estuvo a punto de asistir desde un lugar privilegiado -e incluso contribuir- al derrumbe de la dictadura; aunque, por culpa de su imprudencia y de su miedo, todo se vendrá abajo en el último momento. Su fracaso (político, profesional y vital) es también el de toda una generación aparentemente triunfadora y, en el fondo, bien puede representar el desencanto de la transición española. Pero en el fondo es también la proclamación de un privilegio que no todos reivindican hoy: el derecho a no olvidar.

> Un solo secreto poseí en mi vida, y lo malbaraté insensatamente, como quien logra un tesoro y lo desperdicia y lo tira y se encuentra luego con las manos vacías. Pero me doy cuenta de que ahora poseo otro, y como no era consciente de que lo tenía no he podido traicionarlo (...) Nadie sabe que aún continúo añorando lo que no sucedió nunca, la revolución franca y gozosa que no llegó a triunfar, el vértigo de rodear en medio de una multitud con puños alzados y banderas rojas a los carros de combate que no dispararon contra los balcones de la Dirección General de Seguridad (...) Ahora, algunas veces, yo agradezco (...) el derecho a acordarme sin que lo sepa nadie. [*El dueño del secreto*, pp. 146-147].

En marzo de 1995 Muñoz Molina publicó el libro -luego discutiremos si es o no una novela- *Ardor guerrero* (título que procede de los versos iniciales del Himno de la Infantería Española: *Ardor guerrero vibra en nuestras voces / y de amor patrio henchido el corazón / entonemos el himno sacrosanto / del deber, de la patria y del honor*), que lleva como subtítulo *Una memoria militar*. Como su autor ha explicado reiteradamente, no es en realidad una novela sino un testimonio personal, el de su experiencia en *la mili*. Significativamente, la portada del libro reproduce una vieja fotografía de cuatro soldados, en uno de los cuales reconocemos fácilmente al autor; todavía en el interior, inmediatamente antes de que comience el relato, otra fotografía nos presenta al joven soldado Antonio Muñoz Molina al lado de un vehículo militar.

Si me detengo en anotar estas observaciones aparentemente menores es por lo que tienen que ver con una de las cuestiones cruciales que este libro plantea: la de su género. Parece evidente que con aquellos signos el autor ha querido llamar la atención sobre el carácter no ficticio de su rela-

to: el Yo que narra su paso por el ejército no es un personaje novelesco, sino el mismo Antonio Muñoz Molina cuyo nombre completo y fotografías -como en un carnet- avalan su identidad. Nada de ello impide que el libro pueda leerse y disfrutarse como una excelente novela (de hecho, se ha publicado en una colección de novelas), puesto que la materia argumental vivida ha sido sometida al necesario tratamiento ficcional, mezclando con los sucesos y nombres reales otros imaginados o levemente disfrazados.

El problema tiene especial interés por tratarse de un escritor que -como ya he explicado- suele conceder un notable peso al componente autobiográfico en su narrativa. Pero también plantea, en una dimensión nueva, esa conflictiva dialéctica entre Historia y Ficción que hemos advertido en algunas novelas suyas (*Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *El dueño del secreto*). Cada una de ellas mostraba ciertos momentos de nuestra historia próxima a través de un personaje protagonista -muy semejante al autor-, cuya experiencia ponía en duda la interpretación más comúnmente admitida de aquellos episodios (la guerra civil, la larga postguerra, el final del franquismo...) En *Ardor guerrero* ya no hay pantallas ni máscaras: es el autor quien asume en primera persona y sin escamoteos su versión de un momento y de un escenario especialmente críticos (1979, en el País Vasco); si en sus novelas anteriores había -como notó Emilio Alarcos- "invención de la memoria", en este último libro es la memoria misma la que reclama su autoridad por encima de cualquier otra invención:

> Quería contar esa incertidumbre (...) esa arqueología de lo que acaba de ocurrir me resulta muy útil como escritor y como ciudadano. Y sirve para crear un espacio narrativo apasionante, el de inventar las cosas como fueron. [en Férnández Rubio, 1994].

Como saben y lamentan muchas mujeres, en todo encuentro de varones adultos de parecida edad la conversación deriva siempre en el monótono intercambio del anecdotario militar: todos quieren contar esa experiencia única e irrepetible de su obligado paso por el ejército; *Ardor guerrero* es mucho más que eso, aunque no falte en sus páginas un impulso parecido al de aquellas conversaciones de hombres solos. Pero también es sabido que, en estos tiempos que corren, el servicio de armas obligatorio está siendo puesto en cuestión y una ola de antimilitarismo militante (valga la paradoja) parece imponerse en la sociedad civil. El último libro de Muñoz Molina participa de esa tendencia y así lo han señalado los críticos con notable unanimidad [cfr., por caso, Soldevila, 1995].

No es esa una lectura errónea, por supuesto aunque sí limitada; efectivamente, hay una espléndida recreación del ambiente cuartelero: la glorificación de la violencia al abrigo de un autoritarismo abusivo, la exaltación

de las mal llamadas virtudes castrenses (valor, disciplina, obediencia), la absurda burocracia de la intendencia militar, el ridículo ceremonial de gestos y ritos tan codificados como insensatos; pero, sobre todo, la infame degradación moral a que puede verse abocado un ser humano indefenso:

> Tal vez sin darme cuenta me administraba yo mismo la dosis justa de encanallamiento que me era precisa para sobrevivir: veía caer a otros que no eran mucho más débiles que yo, los veía derrumbarse de pronto y romper a llorar o cometer audacias insensatas, no dictadas por la temeridad sino por la pura desesperación, por el salvaje desamparo al que nos sometían y en favor del cual la mayor parte de nosotros conspiraba, y yo me decía a mí mismo que no iba a ser como ellos, y procuraba despreciarlos y no mirarlos a los ojos, no fuera a ser que descubriesen que yo era uno de sus semejantes. [*Ardor guerrero*, p. 100].

Pero por encima o más al fondo de la aparente crítica a los ejércitos o a la institución militar, el libro pretende una reflexión moral sobre el sentido y el papel que en la condición humana tienen conceptos como violencia, delación, humillación, cobardía, adulación... Y todo ello enmarcado en unas circunstancias espacio-temporales cuyo dramatismo no es necesario ponderar para quien haya conocido cómo transcurrieron los primeros años constitucionales en lo que algunos periódicos llamaban "el polvorín vasco". Un buen conocedor de ese tiempo y de ese ámbito, Jon Juaristi [1995], lo ha explicado así:

> Cabe (...) considerar esta obra como crónica novelesca de una generación: la que cruzó su línea de sombra en la convulsa transición entre la década de los setenta y la de los ochenta. Una generación que asistió al desvanecimiento de lo que durante siglos fue la única identidad colectiva consentida y la emergencia de los patriotismos tribales.

Mas, sin dejar de tener esa dimensión moral o civil que nunca falta en la novelas de Muñoz Molina, el texto de *Ardor guerrero* ofrece abundantes muestras del mejor estilo de su autor. Veámoslo en esta sugestiva evocación de esas estaciones de ferrocarril olvidadas; una página en la que creo oír ecos de Juan Carlos Onetti, uno de los maestros más admirados por nuestro autor [14]:

> La estación de Espeluy es una de esas estaciones en las que ya paran muy pocos trenes y en las que hay antiguos almacenes de ladrillo desmantelados, o largos bardales de cal y greda rojiza que tienen algo de tapias de cortijo y de cementerio. En esas estaciones los empleados del ferrocarril acaban adquiriendo un aire de desolación irreparable, unos ojos desengañados y ausentes que son los ojos con que miran pasar como fogonazos los trenes que nunca paran cerca de ellos. En esas estaciones ruinosas, donde de noche se encienden luces amarillentas contra la oscuridad, los camareros de la cantina alimentan una furiosa desesperación de marcharse y sirven cafés con leche veneno-

> sos en vasos de cristal, y sólo muy de tarde [en tarde] pasan un paño infecto por la barra o recogen la basura y el serrín mojado del suelo. [*Ardor guerrero*, p. 50].

Debo concluir. Varias veces he repetido aquí la idea de que hay en las novelas de Antonio Muñoz Molina no sólo unidad de estilo, coherencia de pensamiento o similitud de procedimientos, sino que de una a otra se reiteran temas, motivos, personajes, paisajes o historias. Él mismo lo ha explicado y justificado en términos muy sugestivos, que quiero citar aquí para que sean sus palabras las últimas de mi conferencia:

> ... esa novela única que uno quisiera estar escribiendo siempre; pero no hablo de esa odiosa idea de escribir siempre el mismo libro, sino de que cada libro que uno escriba, incluso cada relato y artículo, sean fragmentos de un libro mucho mayor, nunca concluido ni petrificado, siempre haciéndose a sí mismo, igual que se va haciendo la vida, piezas y avatares sueltos entre los que la inteligencia y la casualidad van estableciendo vínculos que iluminan su sentido. ["Viaje al Sur: Mágina, la ciudad inventada", 1994, pp.][15]

---

1 En el Simposio cuyas conferencias y comunicaciones recogen estas Actas leí un texto titulado "Emilia Pardo Bazán ante el 98", entonces inédito, que meses más tarde aparecía recogido en el libro *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo* (Madrid: Fundación Duques de Soria-Editorial Visor, 1998, pp. 139-153). Al interés de los editores de estas Actas para que no falte en ellas la colaboración de quien había presidido el Comité Organizador del Congreso, respondo con el texto de otra conferencia, dictada en unos Seminarios de Actualización Pedagógica para Profesores de Lengua y Literatura Española de Bachillerato (en Vigo y A Coruña) y en el ciclo *Narratura española actual* (en Ourense), todos ellos organizados por nuestra Asociación "Alvaro Cunqueiro" en febrero de 1996. La premura con que respondo a su demanda me impide actualizar esta lección incorporando datos posteriores a aquella fecha y refiriéndome a los escritos más recientes del autor; respeto, pues, su tono original (oral e informativo), pero añado las pertinentes referencias bibliográficas y, en nota, algunas correcciones o precisiones imprescindibles.

2 Como es sabido, su ingreso tuvo lugar -algo después de leída esta conferencia- el 16 de junio de 1996, con una lección sobre Max Aub, editada entonces y recogida luego en *Pura alegría*, pp. 87-118.

3 Vid. la referencia de este y de los demás escritos de Muñoz Molina que se citen, en la bibliografía final.

4 Aunque ha conocido al menos una segunda edición en 1989, es un libro que no he alcanzado a ver.

5 Así por ejemplo, el texto titulado "Soldados" (1990), en *Las apariencias*, pp. 91-95 es un claro precedente de *Ardor guerrero*.

6 Después de leída esta conferencia han aparecído otras recopilaciones de textos periodísticos: *La Huerta del Edén* (1996), artículos procedentes de la edición andaluza de *El País*, y *Escrito en un instante* (1997), breves notas –casi poemas en prosa- publicadas en *Diario 16*.

7 Reeditada en 1998 en una colección de "Textos tímidos", con un sugestivo prólogo de su editor Julio Ollero (quien no se explica que este texto "no figure reconocido entre las creaciones más significativas" del autor).

8 Con posterioridad a esta conferencia, en agosto de 1996, publicó en *El País* otro cuento por entregas titulado "En ausencia de Blanca".

9 A finales de 1998 aparecía el libro *Pura alegría*, en el que Muñoz Molina recoge -además del artículo que da título al volumen, publicado en *ABC*- varios ensayos literarios: las cuatro conferencias de *La realidad de la ficción*, su discurso de ingreso en la Academia., una conferencia de 1987 sobre el mismo autor ("Max Aub, una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa"), dos conferencias de 1993 ("La invención de un pasado") y de 1995 ("Memoria y ficción"), su prólogo a una edición de *¡Absalón, Absalón!* ("El hombre habitado por las voces") y otro a los *Cuentos completos* de Onetti ("Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti").

10 Modalidad a la que pertenece también el texto que escribió para un álbum de fotografías de La Alpujarra, *Sostener la Mirada*; publicado en 1993, es una rara edición que no he conocido hasta fecha reciente, razón por la cual no se menciona en esta conferencia.

11 Hasta 1996; como es sabido, posteriormente ha publicado la espléndida *Plenilunio*, a mi juicio, una de sus mejores novelas (si no la mejor).

12 Precisamente en el curso 1995-1996 figuraba en el programa de oposiciones para profesores de español en liceos, en Francia.

13 Mª Luisa Fernández ha estudiado las correspondencias entre ambas novelas en su artículo de 1997.

14 Cfr. el citado prólogo a la edición de *Cuentos completos* de Onetti, recogido en *Pura alegría*, pp. 153-174.

15 Cuando preparo la revisión de este texto (abril de 1999), aparece otro libro con textos de nuestro autor: *La huella de unas palabras*, que reúne una selección de fragmentos de varios libros suyos (*Diario del Nautilus*, *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Córdoba de los Omeyas*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto*, *Ardor guerrero*), así como una conversación y correspondencia epistolar con el antólogo; en sus primeras páginas se transcribe esa propuesta que tomo para el título para mi artículo: "la literatura como revelación. Cada vez me doy más cuenta de que en la literatura hay cosas nobles y cosas irritantes, pero sobre todo lo que me importa es ese momento de revelación en que la literatura te muestra el mundo o te muestra su propio mecanismo... Te hace descubrir una cosa muy importante que está dentro de ti y fuera de ti." (en Fajardo, 1999, p. 16).

Referencias bibliográficas

Obras de A. Muñoz Molina

Novelas

Beatus Ille, Barcelona: Seix Barral, 1986.

El invierno en Lisboa, Barcelona: Seix Barral, 1987.

Beltenebros, Barcelona: Seix Barral, 1989.

El jinete polaco, Barcelona: Planeta, 1991.

Los misterios de Madrid, 1ª ed., *El País*, agosto- septiembre de 1992; 2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1992.

El dueño del secreto: Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1994; hay una edición escolar, con introducción, bibliografía, notas, etc. de E. Díaz Navarro, Madrid: Castalia, 1997.

Ardor guerrero. (Una memoria militar), Madrid: Alfaguara, 1995.

Plenilunio, Madrid: Alfaguara, 1997.

Cuentos

Las otras vidas, Madrid: Mondadori, 1988.

Te golpearé sin cólera, Madrid: Biblioteca de *El Sol*, Cecisa, 1991.

Nada del otro mundo, Madrid: Espasa-Calpe, 1993; 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1995.

"Carlota Fainberg" [*El País*, agosto de 1994], recogido en Varios autores, *Cuentos de la Isla del Tesoro*, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 163-210

"Entre todas las mujeres" [*El País*, julio-agosto de 1995]

"En ausencia de Blanca" [*El País*, agosto de 1996]

La colina de los sacrificios, Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

Ensayos

Córdoba de los Omeyas, Barcelona: Planeta, 1991.

La disciplina de la imaginación, Madrid: Asociación de Profesores de Español, 1991.

La realidad de la ficción, Sevilla: Renacimiento, 1992.

"La disciplina de la imaginación" y "Las hogueras sin fuego", en L. García Montero y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid: Hiperión, 1993, pp. 43-60 y 63-76.

Sostener la Mirada. Imágenes de la Alpujarra [textos de A. M. M., fotografías de Ricardo Martín], Granada: Centro Andaluz de la Fotografía, 1993.

Real Academia Española/ *Destierro y destiempo de Max Aub*/ Discurso leído el 16 de junio de 1996, en su recepción pública, por el/ Excmo. Sr. Don Antonio Muñoz Molina/ y contestación del/ Excmo. Sr. Don Francisco Ayala/ Madrid/ [Artes Gráficas Pifemi] 1996.

Pura alegría, Madrid: Alfaguara, 1998.

Recopilaciones de artículos

El Robinson urbano, Granada: Colección Silene Fábula, 1984; 2ª ed.: Pamplona, 1988; 3ª ed.: Barcelona: Seix Barral, 1993.

Diario del Nautilus, Granada: Diputación Provincial, 1986; 2ª ed.: Madrid. Mondadori, 1989.

Las apariencias, Madrid: Alfaguara, 1995.

La Huerta del Edén (Escritos y diatribas sobre Andalucía), Madrid: Ollero & Ramos, 1996.

Escrito en un instante, Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 1997.

Artículos [selección]

"Un santuario para Bill Faulkner", *Quimera*, nº 72, pp. 50-53.

"El secreto de Santiago Biralbo", *El Urogallo*, nums. 15-16-17 (1987), p. 109.

"Una cuestión de sabores" [sobre la versión cinematográfica de *El invierno en Lisboa*], *Fotogramas*, nº 1759 (enero de 1990), p. 35.

"La cara de Darman" [sobre la versión cinematográfica de *Beltenebros*], *Fotogramas*, nº 1780 (diciembre de 1991), pp. 96-97.

"Por el corazón de Madrid", *El País Semanal*, (1995), pp. 15-26.

"Viaje al Sur. Mágina, la ciudad inventada", *El País*. Suplemento dominical nº 182 (14-agosto-1994), pp. 51-58.

"El árbol de la abundancia", *El País Semanal*, nº 1081 (13-junio-1997), pp. 46-54.

ESTUDIOS SOBRE A. M. M. (citados)

Alarcos Llorach, Emilio: "Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria" [conferencia en la Universidad de Cantabria, Laredo, agosto de 1990]; recogida parcialmente en F. Rico (ed.), *HCLE*, IX: D. Villanueva y otros, *Los nuevos nombres*, Barcelona: Crítica, 1992, pp. 416-422.

Arnáiz, Joaquín: "Antonio Muñoz Molina: 'Las intolerancias, el fanatismo y la ceguera son iguales en todas partes'" [entrevista], *El Urogallo*, nº 58 (marzo 1991), pp. 8-14.

Escudero, Javier: "Antonio Muñoz Molina: de *Beatus Ille* a *Los misterios de Madrid*" [entrevista], *Letras Peninsulares*, VII.4 (1994), pp. 277-291.

Fernández Martínez, María Luisa: *La invención de la memoria en "El jinete polaco", de Antonio Muñoz Molina*". [Memoria de Licenciatura inédita, dirigida por el Dr. J. M. González Herrán, presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, 1995].

Fernández Martínez, María Luisa: "La proximidad de los fantasmas: *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina", *Versants*, nº 31 (1997), pp. 77-106.

Fajardo, José Manuel (ed.): *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina* (edición, selección, prólgo y epílogo de J. M. F.), Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

Fernandez Rubio, Andrés: "Antonio Muñoz Molina revela la violencia de la transición al relatar su mili en el Pais Vasco", *El Pais*, 22-marzo-1994, p. 33.

Gimferrer, Pere: "Prólogo" a la 3ª ed. de *El Robinson urbano*, Barcelona: Seix Barral, 1993, pp. 5-8.

González Herrán, José Manuel: "El estilo es el personaje (Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, 1992)", *Style et Image au XX*ème *siècle. Culture Hispanique, Hispanística XX* (Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne), nº 11 (1993), pp. 143-155.

González Herrán, José Manuel: "*Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina: Reescribir la historia, reescribir la ficción", *Notre fin de siècle (Culture Hispanique), Hispanística XX* (Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne), nº 13 (1995), pp. 259-267.

Gullón, Ricardo: "Nuevos narradores. [*El invierno en Lisboa. Beltenebros*]", en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid: Alianza, 1994, pp. 323-325.

Juaristi, Jon: "Adiós a todo aquello. Recuerdos de la mili de Antonio Muñoz Molina, el recluta J-54" [reseña de *Ardor guerrero*], *Babelia* [suplemento literario de *El Pais*], 1-abril-1995, p. 11.

Lindo, Elvira: "Leyendo el futuro", prólogo a *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara, 1995, pp. 9-20.

Martín Gil, Juan Francisco: "El que habla en la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Quimera*, nº 83 (1988), pp. 124-129.

Sherzer, William: "Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, IV, 2 (otoño 1991), pp. 51-57.

Soldevila, Ignacio: "Guerreros sin reposo", *Quimera*, nº 134 (marzo 1995), pp. 56-57.

Tomé Rodríguez, Fernando: "*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina y Pilar Miró", [trabajo de investigación inédito dirigido por el Dr. J. M. González Herrán en el Programa de Tercer Ciclo de "Literatura española e Hispanoamericana", Universidad de Santiago de Compostela, 1993].

OTROS ESTUDIOS RECOMENDADOS

Alsina, Jean: "*Beatus Ille*. L'écriture en question: entre échec et triomphe", *Sociocriticism*, X, 1-2, nums. 19/20 (1994), pp. 41-51.

Bertrand de Muñoz, Maryse: "Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina", en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: P.P.U., 1992, II, pp. 1691-1698.

Bourret, Michel: "*Speculum temporis*: la salle obscure dans *Beltenebros*, d'Antonio Muñoz Molina", *Sociocriticism*, X, 1-2, nums. 19/20 (1994), pp. 95-121.

Bussière-Perrin, Annie: "*Beatus Ille*: 'Une population de miroirs'", *Sociocriticism*, X, 1-2, nums. 19/20 (1994), pp. 53-93.

Chaput, Marie-Claude: "Mémoire individuelle et mémoire collective dans *El jinete polaco* d'Antonio Muñoz Molina", *Notre fin de siècle (Culture Hispanique), Hispanística XX* (Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne), nº 13 (1995), pp. 245-258.

Cobo Navajas, María Lourdes: *Antonio Muñoz Molina: de "Beatus Ille" a "El jinete polaco"*, Jaén: Centro Asociado a la U.N.E.D., 1996.

Conte, Rafael: "Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo", *Ínsula*, nº 490 (septiembre 1987), p. 15.

Felten, Hans y Raija Fleisher: "*Beltenebros* y el *Quijote*. Sobre la recepción de Cervantes en *Beltenebros* (1989), de Antonio Muñoz Molina", en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, 1994, pp. 537-547.

Fleisher, Raija: "Antonio Muñoz Molina: *Beltenebros* (1989", en H. Felten / U. Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1995, pp. 153-166.

Gallego, Vicente: "*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina", *Ínsula*, nº 514 (octubre 1989), pag. 46.

Kleinert, Susanne: "Antonio Muñoz Molina. Die Begegnung von Kunst und Verbrechen", en D. Ingenschay / H.-J. Neuschäfer (eds.), *Aufbruche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin, 1991, pp. 153-159. [Trad. esp.: "A. M. M.: El encuentro de arte y crimen", en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona: Lumen, 1994, pp. 219-229].

López de Abiada, José Manuel: "*Beatus Ille* y los recovecos de la memoria. La escritura como salvación e invención de una memoria proscrita"; "Para una cronología de *Beatus Ille*. Marcas temporales significativas y breves acotaciones", en I. Beisel (ed.), *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*, ASK (Arbeiten zur Semiotik und Kunst), 9/97, Manheim, 1997, pp. 27-48 y 167-188.

Mainer, José-Carlos: "1986-1990: cinco años más", en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica, 1994, pp. 143-181.

Mainer, José-Carlos: "Antonio Muñoz Molina ou la prise de possesion de la mémoire", *Études*, 380, 2 (1994), pp. 235-246.

Morales Cuesta, Manuel María: *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona: Octaedro, 1996.

Morales Villena, Gregorio: "*Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología", *Ínsula*, nº 474 (mayo 1986), pp. 14-15.

Navajas, Gonzalo: "El *Übermensch* caído en Antonio Muñoz Molina: La paradoja de la verdad reconstituida", *Revista de Estudios Hispánicos*, 28 (1994), pp. 213-233.

Platas Tasende, Ana María: "Conversación con Antonio Muñoz Molina", *Revista Galega do Ensino*, nº 19 (maio 1998), pp. 37-48.

Pope, Randolph: "Postmodernismo en España. El caso de Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, V, 2 (otoño 1992), pp. 111-119.

Romano, Marcela: "Sujetos y voces en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 20 (1995), pp. 399-403

Rodríguez, Juan: "Memoria y metaficción en *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina", *Memoria/Memorias en el siglo XX. Hispanística XX* (Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XX^{ème} siècle, Université de Bourgogne), nº 10 (1993), pp. 133-150.

Schefler, B.: "Antonio Muñoz Molina: *El invierno en Lisboa* (1987)", en H. Felten / U. Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1995, pp. 141-151.

Smith, Alan: "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20 (1995), pp. 233-239.

Soria Olmedo, Andrés: "Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 458 (agosto 1988), pp. 107-111.

Soria Olmedo, Andrés: "Antonio Muñoz Molina: *Nada del otro mundo* (1993). *El dueño del secreto* (1994)", en *La dulce mentira de la ficción*, pp. 167-179.

Soria Olmedo, Andrés: "El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina". Introducción a A. M. M.: *Nada del otro mundo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 9-24.

Tyras, Georges: "Le roman contemporain et le dénie de l'histoire: de *Muertes de perro* à *Beatus Ille*", *Sociocriticism*, X, 1-2, nums. 19/20 (1994), pp. 23-40.

Winter, Doerthe: "Antonio Muñoz Molina: *Beatus Ille* (1986)", en *La dulce mentira de la ficción*, pp. 131-140.

Zamora Aguila, V. Fernando: "Memoria, anticipación y tiempo en *El jinete polaco*: Algunas implicaciones filosóficas", en *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*, pp. 49-76.