



# MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía y  
Letras/13-14

Máster en Literaturas  
hispanicas: Arte,  
Historia y Sociedad



**La poética del  
desconcierto:  
Las novelas cortas  
de Antonio Muñoz  
Molina**

*Juan José Mosquera  
Ramallo*



# ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
1. Introducción	2
2. El mundo narrativo de Antonio Muñoz Molina	7
3. Poética de la narrativa de Antonio Muñoz Molina: temas recurrentes	21
3.1. La memoria	21
3.2. La identidad	26
3.3. El arte	33
4. La novela corta como género literario	38
5. Las novelas cortas de Antonio Muñoz Molina	49
5.1. <i>El dueño del secreto</i>	49
5.2. <i>Carlota Fainberg</i>	57
5.3. <i>En ausencia de Blanca</i>	68
6. La Poética del desconcierto	77
6.1. Desconcierto ante los acontecimientos	78
6.2. Desconcierto ante las mujeres	83
7. Conclusiones	90
8. Bibliografía	94
8.1. Bibliografía primaria	94
- Obras de Antonio Muñoz Molina	94
- Obras sobre Antonio Muñoz Molina	95
8.2. Bibliografía secundaria	98

## 1. INTRODUCCIÓN

Antonio Muñoz Molina ha demostrado ser uno de los escritores más relevantes en la historia de la literatura española de las últimas décadas. Desde principios de los años 80 del siglo pasado hasta la actualidad, este autor ha creado un universo particular a través de sus obras literarias que arroja luz no solo sobre los hechos que han conformado la España de hoy en día, sino también sobre asuntos de tan gran calado como la existencia del hombre, la ética universal o el propósito de la vida. Como mencionó el jurado que le concedió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año 2013, su obra se caracteriza «por su hondura y la brillantez con que ha narrado fragmentos relevantes de la historia de su país, episodios cruciales del mundo contemporáneo y aspectos significativos de su experiencia personal. Una obra que asume admirablemente la condición del intelectual comprometido con su tiempo»<sup>1</sup>

Esta caracterización de su obra literaria nos ayuda a comprender la importancia que tiene dentro del marco de la literatura en lengua española. Nos habla de experiencias personales como su servicio militar en *Ardor guerrero* pero las vincula con sentimientos, aspiraciones y deseos experimentados por todo ser humano, construyendo a partir de sus temores, sus angustias, sus dudas y vacilaciones un relato que trasciende el localismo que se podría esperar de las experiencias de un soldado jienense en el San Sebastián de finales de los años 70 del siglo XX.

Utiliza en este mismo sentido la historia del país como, por ejemplo, los meses previos al alzamiento militar de 1936 y los primeros meses de la guerra en Madrid en *La noche de los tiempos*, y episodios del mundo contemporáneo como la persecución de los judíos y de los comunistas en *Sefarad*. Estos relatos son el punto de partida a partir del cual Muñoz Molina reflexiona sobre la condición humana, la vida, el bien y el mal, la capacidad de odiar y de amar, de compasión y de venganza; lo que proporciona a sus escritos una profundidad, un significado más allá de la simple anécdota, una trascendencia que supera el relato puramente histórico.

Asimismo, y tal como menciona el jurado del Príncipe de Asturias, Muñoz Molina vive también ligado al tiempo que le ha tocado vivir y a través de sus escritos denuncia,

---

<sup>1</sup> <http://www.fpa.es/es/premios-principe-de-asturias/premiados/2013-antonio-munoz-molina.html?texto=acta&especifica=0> [consultado 16/09/14]

acusa, ensalza o condena las actitudes y hechos que ve a su alrededor. Como escritor de artículos periodísticos no ha dudado en denunciar y criticar lacras que él ha observado durante las tres últimas décadas en la sociedad española, sea el clientelismo político, el terrorismo, el deterioro en la educación, los particularismos regionales excluyentes o la hipocresía de los cargos públicos. Este espíritu de intelectual comprometido con su tiempo, que aprovecha su posición para dar un toque de atención a la sociedad española a fin de que esta se reforme y regenere el sistema, está presente también en ensayos como *Todo lo que era sólido*. En este libro, Muñoz Molina arremete contra la clase política de todo el espectro ideológico, sin hacer distinción entre derechas e izquierdas, para que la sociedad española sea consciente de cuáles son realmente sus problemas y estos sean abordados de una manera constructiva y resolutiva. Por lo tanto, el autor está estrechamente vinculado a la sociedad en la que vive y que intenta mejorar desde la atalaya conseguida por su papel de intelectual.

En relación con su obra, Antonio Muñoz Molina es principalmente conocido por su novelística y por sus artículos periodísticos, géneros en los que ha recibido la aprobación tanto del público lector como de la crítica literaria. Sin embargo, es interesante destacar que también ha escrito ensayos (*Todo lo que era sólido*, *La Córdoba de los Omeyas*, entre otros), cuentos (casi todos recogidos en una antología bajo el título de *Nada del otro mundo*), novelas cortas (*El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg*, *En ausencia de Blanca*), memorias (*Ardor guerrero*, *Ventanas de Manhattan*) y textos teóricos (*¿Por qué no es útil la literatura?*, *La realidad de la ficción*).

Las novelas cortas serán precisamente objeto de un estudio más particular en este trabajo, puesto que también podemos encontrar en ellas claves e indicios que arrojen luz sobre la obra de Muñoz Molina y que ayuden a una interpretación más completa de la misma. La gran calidad de su novelística y la brillantez y concisión de sus artículos periodísticos han contribuido de alguna forma a oscurecer otras facetas de su creación literaria. Por ello es necesario examinar y analizar otros géneros cultivados por el autor para poder tener una imagen más completa de su labor y comprender con mayor profundidad su universo literario. En este sentido, se examinarán con cierto detalle los tres textos que hasta el momento componen la obra del autor enmarcada dentro del género de la novela corta: *El dueño del secreto* (1994), *Carlota Fainberg* (1999) y *En ausencia de Blanca* (1999).

Antes de encuadrar la obra literaria de Muñoz Molina en el género de la novela corta, género que ha cultivado a lo largo de más de tres décadas, es necesario hacer un esbozo del contexto vital en el que el autor creció y que determinó su forma de ver la vida y la literatura. Por ello, se presentará una breve semblanza biográfica del autor en la que se incluirán, además de los hechos significativos de su vida que influyeron en su creación literaria, algunas de sus obras más relevantes. Asimismo, se expondrá el contenido y significado de estas obras, lo que permitirá ver también la evolución del autor, no solo en cuanto a su faceta de escritor sino también en cuanto a su papel como ciudadano comprometido con el mundo que le rodea. Un escritor no vive en una burbuja, sino que está inmerso en una sociedad que influye tanto en su punto de vista como en sus propósitos y deseos; Muñoz Molina no es una excepción a esta aseveración, es más, podría decirse que la creación literaria del autor refleja de una manera muy marcada las diferentes circunstancias vitales por las que ha pasado. Por ejemplo, un libro como *Ventanas sobre Manhattan* no habría podido ser escrito sin las experiencias de Muñoz Molina en Estados Unidos como profesor visitante.

Tras este repaso a su vida y a su obra, es pertinente observar cómo hay una serie de temas que conforman la Poética de Muñoz Molina y que se desarrollan a lo largo de su carrera. Estos temas a los que vuelve una y otra vez, y que analiza y reelabora en infinidad de ocasiones son los siguientes:

- **La memoria.**- La pérdida de la memoria es lo más devastador que le puede ocurrir a un personaje. Además, la memoria de los recuerdos personales puede ser modificada por las experiencias posteriores, que alteran los sentimientos que esas memorias despiertan. Asimismo, la memoria colectiva es necesario preservarla; la anulación de la memoria de una comunidad supone, en cierto modo, la aniquilación de dicha comunidad y subraya el sinsentido de la existencia: no merece la pena existir si no hay recuerdos, si no hay memoria.
- **La identidad.**- La desubicación de algunos personajes creados por Muñoz Molina introduce el tema de la identidad en su universo literario. La búsqueda de la propia identidad supone un acicate para estos personajes, que no se sienten identificados con las personas de su entorno y que buscan saber quiénes son. Al mismo tiempo, la sociedad puede despojar de su identidad a un individuo o comunidad; de la noche a la mañana una persona puede descubrir que ya no es quien era, que su identidad le ha sido arrancada y una nueva etiqueta identitaria lo define.
- **El arte.**- Supone una apertura a la libertad, a la capacidad de crear. En el artista, Muñoz Molina personifica a aquel que ve más allá de las apariencias, al que penetra en la realidad y muestra lo que está allí escondido, aquel que hace explícito lo que el público no es capaz de ver si no es a través de los ojos del

artista. El arte sirve también como metáfora de los sentimientos y sensaciones de los personajes de sus libros. Entre las diferentes artes, la pintura, la música, el cine y, sobre todo, la literatura son las que el autor señala con más frecuencia como puerta hacia otras realidades. El falso arte no está basado en la realidad, sino en artificios y pedantería.

Estos temas están presentes, en mayor o menor medida, en todas las novelas de Muñoz Molina. Además, se produce una interconexión entre los temas, de forma que se vinculan entre sí y crean una trama temática que confiere profundidad y complejidad a las novelas. En este trabajo se examinará cómo estos temas son abordados en las novelas en diversos momentos de su carrera; al mismo tiempo, las reflexiones que el autor hace en sus artículos periodísticos nos ayudarán a entender mejor su Poética.

Tras este primer acercamiento a la obra del autor, resulta relevante analizar con mayor detenimiento las novelas cortas, nuestro objetivo principal. Sin embargo, considero oportuno abordar primero, aunque sea de manera breve, el problema de los géneros literarios y ver cómo y por qué podríamos encuadrar estas tres obras como novelas cortas, y no como cuentos o como novelas. Para ello, se examinarán algunas de las teorías sobre géneros literarios que permitan establecer unas características definidoras de uno u otro género. En este sentido, me centraré en las teorías de Piglia sobre el cuento y la novela corta como base para la diferenciación genérica de las tres obras de Muñoz Molina.

A continuación, se hará un análisis detallado de cada una de las novelas cortas, en el que se intentará ofrecer una descripción exhaustiva de su contenido: estructura, personajes, argumento, etc. Asimismo, se situará cada novela corta dentro del conjunto de la obra de Muñoz Molina y se indicarán, en su caso, las circunstancias que llevaron a la creación de esa novela corta o que influyeron en su desarrollo. Además, se intentará ver hasta qué grado cumple las condiciones para ser considerada una novela corta o no, basándose sobre todo en las pautas indicadas por Piglia. Por último, y dentro de este análisis, se mostrará cómo estas novelas cortas comparten la misma visión del mundo de Muñoz Molina y la misma Poética que subyace en sus novelas. En este sentido, ver cómo las novelas cortas abordan los temas fundamentales de su novelística como son la identidad, la memoria y el arte nos ayudará a percibir hasta qué grado la novela corta también participa del mismo espíritu y la misma Poética que caracterizan su obra narrativa.

Asimismo, parece que el autor utiliza la novela corta como un medio que le permite abordar otros temas. En mi opinión, las tres obras adscritas al género de la novela corta comparten un tema común: el desconcierto. Las novelas cortas de Muñoz Molina muestran un yo narrador que se ve desconcertado por los acontecimientos que ocurren a su alrededor. Ese desconcierto, esa extrañeza o falta de comprensión ante lo que acaece se muestra en las actitudes del protagonista ante los acontecimientos que le suceden y ante la figura de la mujer.

Por último, se intentará dar respuesta al porqué de esta Poética personal desarrollada por el autor en las novelas cortas y ver cómo el desconcierto parece un tema apropiado para ser desarrollado dentro de las características propias de dicho género. De esta manera, se podrá observar cómo estas tres novelas cortas no son obras menores dentro de la producción literaria de Muñoz Molina sino que están plenamente insertas en las preocupaciones literarias del autor, y cómo utiliza un formato novelístico breve diferente al de la novela como instrumento para explorar nuevas temáticas, nuevas Poéticas y nuevas formas de construcciones narrativas.

## 2. EL MUNDO NARRATIVO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

La carrera literaria de Antonio Muñoz Molina abarca más de tres décadas durante las cuales su actividad creativa ha generado textos literarios de gran calidad y profundidad. Como ya se ha mencionado, su producción novelística ha sido quizás la faceta literaria en la que más ha destacado y por la que es más conocido. Por ello, es interesante hacer una breve semblanza de las diferentes obras narrativas escritas por él, lo cual nos permitirá comprender cuáles son los temas detrás de su impulso creador y cómo su personalidad, su estilo y su punto de vista han evolucionado con el transcurso de los años. Asimismo, se proporcionarán algunos datos biográficos que aporten información relevante para una mejor comprensión de su obra. En resumen, es necesario hacer una breve semblanza, a la vez biográfica y narrativa, que permita establecer el contexto de la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina.

Nació en 1956 en Úbeda, Jaén, en el seno de una familia humilde dedicada a las tareas agrícolas. Allí pasó sus primeros años y su adolescencia, lo cual marcará su posterior devenir literario. En su niñez solo había tres libros en su casa: *Orlando Furioso* de Ariosto, *Historia de un hombre contado por su esqueleto* de Manuel Fernández y González y *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. La lectura repetida de estos libros, así como de las novelas de aventuras de Julio Verne que podía conseguir en la biblioteca municipal, contribuyeron a la consolidación de un mundo interior que se reflejará en su propia creación literaria. De hecho, como no tenía acceso a muchos libros solo le quedaba la opción de releerlos o inventar historias que le gustaría leer y que contaba a sus amigos de la calle, lo cual le fue definiendo como escritor<sup>2</sup>.

Cursó el Bachillerato elemental y superior en Úbeda como alumno becado y tras concluir la educación secundaria viaja a Madrid en 1973 para comenzar la carrera de Periodismo. Tras un año de estancia en la capital, a la que no se adapta, se marcha a Granada en donde se matriculará en Historia del Arte, licenciatura en la que se graduará en 1978. En esta ciudad establecerá su residencia hasta principios de los noventa, con un breve intervalo en los años 1979 y 1980 en los que cumplirá su servicio militar en San Sebastián y Vitoria. En Granada conseguirá un puesto de administrativo en el área de

---

<sup>2</sup> Manuel María Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996, pp. 17-18; José Manuel Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla, Padilla, 2006, p. 6.

cultura del Ayuntamiento y formará una familia junto a su mujer y sus tres hijos. Sin embargo, sus inquietudes literarias y artísticas siguen vivas. Compaginará su trabajo con su colaboración como articulista en diversos periódicos locales como el *Diario de Granada* y *El Ideal* desde 1982<sup>3</sup>. Esta faceta de escritor de artículos periodísticos la seguirá desarrollando a lo largo de toda su carrera literaria<sup>4</sup>.

En 1986 publica su primera novela *Beatus ille*, que introduce ya muchas de las claves que caracterizarán su obra posterior. En esta novela, localizada a finales de los años 60, se narra la historia de Minaya, un joven que huye de la situación política que se vive en Madrid. Para ello viaja a Mágina, la ciudad donde vive su tío Manuel, para investigar la vida y obra de Jacinto Solana, vecino de Mágina y escritor de la Segunda República dado por muerto, y escribir una Tesis sobre él. Alojado en casa de su tío Manuel, el cual había sido amigo del escritor, se ve envuelto en el misterio que rodea no solo a la figura de Solana, sino también a las personas que habían mantenido una estrecha relación con él. Además, Minaya vive una apasionada historia de amor con Inés, una joven que trabaja en la casa y que posee información relevante sobre Solana y el misterio que lo envuelve.

En esta su ópera prima, con la que obtuvo el premio Ícaro, Muñoz Molina construye una novela de género, detectivesca, en la que el lector va adquiriendo la información necesaria para resolver el misterio al mismo tiempo que el protagonista. Además de conocer cómo era realmente Jacinto Solana, el lector ha de hacer un descubrimiento doble: en primer lugar ha de averiguar quién es el asesino de Mariana (esposa de Manuel que fue asesinada el día de su boda) y en segundo lugar quién es el narrador en primera persona, que solo será identificado al final de la novela<sup>5</sup>. En este sentido, Muñoz Molina sigue el esquema literario propio de una novela de misterio, lo cual muestra su admiración por los modelos literarios aprendidos como lector y que desea imitar.

---

<sup>3</sup> Epicteto Díaz Navarro, “Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), p. 353; Begines Hormigo, *ibíd.*

<sup>4</sup> Muñoz Molina ha colaborado con diversos periódicos a lo largo de su carrera literaria. Un breve esbozo que muestra la cronología de sus diferentes colaboraciones periodísticas se puede encontrar en Jean-Pierre Castellani, “Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas en *El País Semanal* (1998-2002)”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina. 5-6 junio de 1997*, Madrid: Arco Libros, 2009, pp. 150-152.

<sup>5</sup> Salvador A. Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 44.

Otra característica relevante de la novela es la introducción de Mágina, trasunto de la Úbeda natal del autor, y que es la representación de la típica ciudad provinciana. En ella los personajes se encuentran condenados, sin posibilidad de salir. Es interesante analizar cómo Mágina es a la vez refugio y trampa mortal de la que los personajes no pueden escapar. Además, de esta manera Muñoz Molina parece introducir rasgos biográficos al recrear los lugares donde vivió y en los que obliga a sus personajes a desenvolverse<sup>6</sup>. En obras posteriores, Mágina volverá a aparecer como un espacio físico, sentimental y moral que delimita y configura la actitud y conducta de sus personajes.

Su siguiente novela, *El invierno en Lisboa*, será su definitiva consagración entre la crítica y el público. Publicada en 1987 y ganadora del Premio Nacional de Literatura y el de Crítica en el año 1988, narra una historia de amor en un contexto de intriga que la adscribe al género de novela negra. El protagonista es Santiago Biralbo, un pianista de jazz, el cual se enamora de Lucrecia, esposa de un traficante de armas llamado Malcolm. Ambos amantes experimentan encuentros y desencuentros en su periplo por diversas ciudades como Lisboa, San Sebastián y Madrid, mientras son perseguidos por Malcolm. Esta persecución no está motivada exclusivamente por celos, sino que también entra en juego un cuadro de Cézanne, que Lucrecia tiene en su poder y que es ambicionado por Malcolm. Este argumento da pie a una serie de escenas de acción que recuerdan al cine negro. Asimismo, la obra hace uso de una gran cantidad de citas encubiertas y alusiones literarias que, aunque no sea necesario conocerlas previamente para seguir el argumento, muestra cómo Muñoz Molina busca enlazar su obra con las de otros creadores, tanto literarios como cinematográficos<sup>7</sup>.

Para comprender esta novela, es muy relevante el comentario que hace Begines Hormigo:

La segunda novela de Muñoz Molina es la obra donde menos atención se le presta a la realidad, a la vida cotidiana, y donde mayor presencia tienen los tópicos del cine y de la literatura. La historia que se narra solo puede ocurrir en la ficción, porque sus modelos son exclusivamente literarios y cinematográficos, y porque los sucesos de la vida real o bien quedan excluidos, o bien están determinados y tamizados por la visión de la literatura de género<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 55; Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 357.

<sup>8</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 12.

Esta ausencia de la realidad cotidiana fue motivo de algunas críticas adversas en el momento de su publicación, que la clasificaron como simple novela de entretenimiento que nada dice y poco aporta<sup>9</sup>. Sin embargo, la mayoría de la crítica reconoció el buen hacer de Muñoz Molina al usar los tópicos propios de una novela de género, el negro o policíaco, como urdimbre para crear una trama en la que el estilo del autor brilla por encima de la historia. La riqueza léxica y sintáctica, el lenguaje poético y evocador, el cuidado por el detalle y la capacidad de recreación literaria contribuyen al deleite del lector, que es el objetivo final de Muñoz Molina<sup>10</sup>. El escritor busca siempre la sorpresa del lector, el impacto de las palabras, algo que consigue sin duda en esta novela<sup>11</sup>.

En 1989 se publica su tercera novela, *Beltenebros*. Si en su obra anterior el género negro servía como marco de la historia, en esta es el género de espías el que sustenta toda la trama novelesca. Darman, exiliado en Inglaterra tras la guerra civil, pero que continúa realizando misiones para una organización comunista, actúa como narrador en primera persona. La acción se sitúa alrededor de los años sesenta, cuando el protagonista, casi decidido a abandonar la lucha, es requerido para una nueva misión clandestina en Madrid: acabar con un traidor de la organización. Él había ya cumplido una misión similar hace años y, al igual que en la anterior, vivirá una historia de amor con una mujer de nombre también similar, Rebeca Osorio. A lo largo de la novela, las traiciones, sospechas y enigmas le llevarán a replantearse su papel dentro de la organización<sup>12</sup>.

Con esta novela, el autor inaugura su novelística acerca de Madrid<sup>13</sup> y, a través del género de espías, traza un retrato de la España de postguerra, mostrando de esta forma que quiere explorar nuevos terrenos<sup>14</sup>. Consigue mantener la atención del lector gracias a su prosa sugestiva y a la poesía y misterio con los que rodea a sus personajes<sup>15</sup>. Sin embargo, a pesar del deseo del autor de buscar nuevas formas de expresión literaria, este sigue con su línea literaturizante de novelar<sup>16</sup>. La condición «no realista» de la novela, su situación como receptora de todos los estereotipos y códigos literarios propios del

---

<sup>9</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 56.

<sup>10</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>11</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>12</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 358.

<sup>13</sup> Aunque Madrid ya había aparecido en *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa*, en ninguna de estas dos novelas ocupaba un espacio de importancia; en el caso de *Beatus ille* era Mágina y en el de *El invierno en Lisboa* eran San Sebastián y Lisboa.

<sup>14</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 61.

<sup>16</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 12.

género al que se adscribe, es enfatizada por Payá Beltrán en la introducción a la edición de Cátedra de la obra:

*Beltenebros supone una huida del mundo real, la creación de una existencia totalmente distinta y, sobre todo, muy “novelesca”, con unos trazos argumentales y unos personajes arquetípicos: la mujer fatal y al mismo tiempo mujer-madre-refugio (las dos Rebecas, madre e hija) y culminación del deseo; los jóvenes activistas, que ansían imitar a su modelo e ídolo (Valdivia y Luque); los personajes, algunos de ellos deformes, que pueblan la vida nocturna de Madrid y que pululan por la boîte Tabú (el hombre de la espalda torcida); los jefes duros y sin remordimientos que ordenan las ejecuciones ocultas en despachos clandestinos (Bernal); los traidores, los perseguidos (Walter y Andrade); el espía convenientemente adiestrado, frío y calculador, letal en su tarea de asesino (Darman); el hombre-enigma, el topo buscado y nunca hallado, un personaje que únicamente puede aparecer – según nos lo describe Muñoz Molina– en la literatura y en el cine (Ugarte/Beltenebros).*

Y junto a ellos: consignas entre espías; aeropuertos solitarios y ciudades vistas a través del cristal de los taxis, de la niebla, el frío y la sensación de destierro; [...] salas de fiesta clandestinas y prohibidas que muestran su falsedad de decorados extraídos del cine en tinte color; triángulos amorosos; amores ocultos; violaciones; asesinatos; persecuciones..., en fin *toda una serie de elementos estereotipados que provienen, indudablemente, de la novela y el cine*<sup>17</sup>. (Cursivas añadidas)

Hay que esperar hasta el año 1991 para la publicación de su siguiente novela, *El jinete polaco*, que ganará el Premio Planeta en la edición de ese año. Esta obra marcará un jalón en la carrera literaria del autor, ya que supondrá un cambio en su manera de narrar. A cambios en su vida personal, como su divorcio o su dedicación exclusiva a la literatura tras solicitar la excedencia de su puesto de administrativo, le acompañan otros que le impulsan a adoptar un nuevo punto de vista a la hora de escribir. Es posible encontrar un indicio de alguno de estos cambios en la entrevista que el autor concede a Jochen Haymann en septiembre de 1990, donde dice: «yo es que a las novelas las prefiero según épocas [...] Ahora mismo con la que tengo más relación es con *Beatus ille*; de las otras estoy un poco hasta las narices»<sup>18</sup> Es interesante señalar que esta es la novela en la que la carga de imitación literaria es más liviana. En este mismo año, Muñoz Molina publicará un artículo en *El País* titulado *La manera de mirar* que ilustra cómo está cambiando su percepción de las cosas:

---

<sup>17</sup> José Payá Beltrán, “Introducción”, en Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 48.

<sup>18</sup> Jochen Herman y Montserrat Muller-Heymann, “Simulacros de realidad”, en *Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt, Vervuert, 1991, p. 112.

Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella, y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto que exige al opio la felicidad y le agradece los sueños de sus ojos cerrados. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros y recluirse en pleno día en la quietud narcótica de una sala de cine y mirar la sombra de uno mismo que proyecta la lámpara en su habitación y descubrir, cuando caía la noche, sombras iguales en las ventanas de la vecindad.[...] Solo 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. Procurará mirar desde ahora las cosas con los ojos tan apasionadamente abiertos como un pintor de la verdad, [...] con la inocencia de un recién llegado, con la temeridad de un espía que se juega la vida en su indagación. Intentará vivir para contarlo<sup>19</sup>.

Esta nueva manera de mirar las cosas se reflejará en *El jinete polaco*. En esta obra, con gran carga autobiográfica, el autor vuelve a Mágina, la ciudad que había sido escenario de su primera novela. El argumento principal es bastante sencillo: Manuel, un joven de Mágina, vive en el extranjero desarrollando su oficio de traductor. En Nueva York conoce a Nadia, hija de un militar de Mágina que se exilió tras la Guerra Civil y que vivió durante un corto espacio de tiempo en Mágina junto a su hija. Como consecuencia de su encuentro y de su relación amorosa, comienzan a contarse su pasado y el de la ciudad. Esto da pie para la creación de un entramado de historias con diferentes personajes que configuran un universo particular que eleva a Mágina a la categoría de un lugar simbólico en el cual se concretan los sueños, deseos y anhelos de dichos personajes. Estas historias nos llevan hasta la Guerra Civil y momentos anteriores, aportando una dimensión colectiva al texto. Todos esos episodios de la vida urbana de Mágina cobran sentido al estar trabados en torno al narrador, que rememora y reinterpreta esos hechos, haciendo de la vida de provincia un marco para ser escenario de valores universales<sup>20</sup>.

Morales Cuesta dice de esta novela: «una novela intimista en la que el autor se explica a sí mismo y a los lectores su presente y su pasado»<sup>21</sup>. Eso no significa que Manuel sea el contrapunto exacto de Muñoz Molina, sino que el protagonista es el resultado de un exhaustivo ejercicio de autoanálisis para contar lo que el propio autor no sabía de sí

---

<sup>19</sup> El artículo ha sido incluido en la antología de artículos periodísticos *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 23-26.

<sup>20</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 13; Díaz Navarro, op. cit., p. 359; Santos Sanz Villanueva, “Primera impresión (de *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*)”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casa (eds.), op. cit., p. 26.

<sup>21</sup> Morales Cuesta, op. cit., p. 87.

mismo y, a partir de ahí, reflejar la vida, los sentimientos y las dudas de un hombre de cualquier parte del mundo<sup>22</sup>. Manuel, hijo de agricultor y criado en una pequeña ciudad de provincias (al igual que Muñoz Molina), se siente prisionero del ambiente familiar en el que crece. Su característica principal es que, a diferencia del resto de los personajes, que se someten a lo que la sociedad espera de ellos y no cuestionan cómo viven sus vidas, él «no se resigna a cumplir con los designios de su destino, aunque efectivamente tenga que vivir según lo que otros le han impuesto»<sup>23</sup>. Luchará para dejar Mágina y lograr la vida idealizada con la que siempre había soñado; sin embargo, el despojarse de todo lastre de su vida en la provincia llevará consigo un «vacío de un vagabundo errante en busca de un lugar y un estado con el que identificarse»<sup>24</sup>. A lo largo de la novela, gracias a Nadia y al proceso de rememoración que lleva a cabo con ella, reconocerá que todos los acontecimientos de la vida forman el sentido vital y que si dejamos morir nuestros recuerdos desaparece una parte de nosotros. Su sentido de identidad se fortalecerá cuando acepte su pasado y su vida en Mágina: Manuel aprenderá a no renegar de lo que él es<sup>25</sup>.

Begines Hormigo señala *El jinete polaco* como la novela que marca el inicio de una nueva etapa en la creación literaria de Muñoz Molina. En su primera etapa, que incluye sus tres primeras novelas (*Beatus ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*), hace literatura apoyándose en la propia tradición literaria. Es el triunfo de la literatura y la cultura sobre la vida y la realidad; la vida sirve solo como pretexto para lo que el autor considera verdaderamente importante: la literatura, el cine, el arte, la música. En su segunda etapa, que comienza con *El jinete polaco*, ya ha ganado una voz propia y fija su atención en la realidad y en la vida. Su capacidad de observación es más aguda y se concentra en escribir sobre la realidad tal y como él la ve, sin el filtro de sus conocimientos literarios. Ahora, la literatura es para él esencialmente la visión de la realidad<sup>26</sup>. Este cambio de actitud nos ayuda a entender el comentario que Muñoz

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>23</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>25</sup> María Teresa Ibáñez-Ehrlich, “Jinete en la tormenta: música y metáfora”, en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Vervuert, 2000, p. 129.

<sup>26</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, pp. 28-30. Es interesante señalar cómo Begines Hormigo, en un artículo del año 2009, rectifica y coloca *El jinete polaco* como una obra que forma parte de la primera etapa y no de la segunda. Sin embargo, en nuestra opinión, al no aportar una razón de peso para este cambio de adscripción, preferimos seguir incluyéndola en la segunda etapa (Cfr. José Manuel Begines Hormigo, “La última novelística de Muñoz Molina: De *Penilunio* a *El viento de la luna*”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, p. 84).

Molina hará a José Manuel Fajardo, en una carta del año 1998 en la que reflexiona sobre los personajes femeninos de sus novelas y que termina con estas palabras: «De más joven yo creía que era necesario dedicar la vida a aprender a escribir novelas. Ahora comprendo que hay que aprender a distinguir las novelas de la vida»<sup>27</sup>.

En noviembre de 1992 se publica su siguiente novela *Los misterios de Madrid*, la cual ya había sido publicada por entregas en *El País* entre el 12 de agosto y el 8 de septiembre del mismo año<sup>28</sup>. Esta novela, llena de humor e ironía, recupera uno de los personajes secundarios de *El jinete polaco*, Lorencito Quesada. La acción, aunque empieza en Mágina, se desarrolla, como su título indica, en Madrid, un Madrid en el que la parodia, la burla y el absurdo impregnan todas las peripecias que Lorencito vive en su búsqueda de la imagen del Santo Cristo de la Greña. El tono humorístico y los aspectos esperpénticos permiten a Muñoz Molina burlarse de los usos y costumbres que tienen lugar tanto en Madrid como en Mágina. Se trata de una novela ligera que incluso podría ser considerada como un *divertimento* del escritor, que descansa de obras de mayor profundidad con obras menores como esta que le permiten la relajación y la diversión propia y de los lectores. A pesar de que haya sido asumida como obra menor por algunos críticos, el personaje de Lorencito Quesada es uno de los grandes personajes literarios creados por el autor y es considerado como el alma de la novela<sup>29</sup>.

Durante estos años, Muñoz Molina sigue compaginando su creación novelística con su labor como articulista en periódicos de tirada nacional. Su obra ya es conocida internacionalmente, motivo por el que es invitado por la universidad de Virginia en Estados Unidos a dictar algunos cursos durante un semestre de 1993. Además, su prestigio le lleva a ser elegido como el miembro más joven de la Real Academia Española en el año 1995, donde leerá su discurso de ingreso en 1996. Es precisamente en 1995 cuando se publicará su siguiente novela, *Ardor guerrero*<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Antonio Muñoz Molina, *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, ed. de José Manuel Fajardo, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 270.

<sup>28</sup> En este apartado solo se hace un repaso de la obra narrativa adscrita al género de la novela y del cuento; se dejarán las novelas cortas para ser examinadas con mayor profundidad en otros apartados. Aunque *Los misterios de Madrid*, por su longitud, podría ser considerada una novela corta, su publicación por entregas en el periódico la acerca al género de la novela folletín, lo cual determina algunas de sus características, que la apartan de la novela corta, como el uso de los *cliffhangers*, situaciones con las que finaliza cada capítulo y en las que los protagonistas se enfrentan a un nuevo enigma o peligro, todo ello con el objetivo de mantener el interés del lector y que este lea la siguiente entrega. Por consiguiente, no se tendrá en cuenta esta obra como perteneciente al género de la novela corta.

<sup>29</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 103; Begines Hormigo, *op. cit.*, p. 14.

<sup>30</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 7.

*Ardor guerrero* es una novela declaradamente autobiográfica, en la que Muñoz Molina nos cuenta su servicio militar en los cuarteles de Vitoria y San Sebastián. Este momento (años 1979 y 1980) fue uno de los más duros de la Transición y precedió en algunos meses al intento de golpe de estado de 1981<sup>31</sup>. La incertidumbre de aquellos tiempos se traslada a la incertidumbre del protagonista, el propio autor, que vive su experiencia como militar de forma traumática al ser despojado de todos sus referentes cotidianos y verse inmerso en un nuevo mundo regido por la disciplina militar, los abusos de autoridad y las humillaciones. El título del libro está tomado del primer verso del himno de la Infantería española y su utilización está teñida de ironía: se desmitifica ese supuesto «ardor guerrero» del soldado y se construye un alegato contra la crueldad irracional, la injusticia y la barbarie de la vida militar<sup>32</sup>. Es interesante cómo el autor elabora un discurso alrededor del miedo, no como una simple categoría abstracta, sino como un sentimiento casi físico, corpóreo. En cierta forma, el autor se erige como portavoz de todos aquellos que han compartido su experiencia, trascendiendo lo meramente personal<sup>33</sup>.

Muñoz Molina concibe parte de esta obra durante su estancia en Estados Unidos. Quizás la pérdida de referentes personales que experimenta en el extranjero es lo que le lleva a recordar este período del servicio militar en el que también sufrió una pérdida semejante y a plasmarlo en un libro<sup>34</sup>. ¿Podríamos asegurar que esta obra es una autobiografía? De serlo, es interesante observar cómo el relato estaría inserto en un subgénero, el de *contar la mili*, que parte de una tradición oral de las clases medias y bajas españolas que narraban a otros sus peripecias durante el servicio militar<sup>35</sup>. Además, es complicado decidir exactamente a qué género adscribirlo, probablemente al memorialístico, ya que el autor añade un subtítulo a la obra, el de *una memoria militar*. La dificultad estriba siempre en la incapacidad de verificar si los datos contenidos en la obra son falsos o veraces. Aunque Muñoz Molina declare su compromiso de ser veraz y declare no haber escrito una novela, sino un libro que no es ficción, la literatura y la estructura textual siempre aportan una dosis de ficción<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 361.

<sup>32</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>33</sup> Sanz Villanueva, art. cit., p. 35.; Gonzalo Navajas, “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>34</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>35</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 177.

<sup>36</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, pp. 40, 81-82.

En 1997 se publica *Plenilunio*, novela con la que Muñoz Molina vuelve a Mágina<sup>37</sup> y con la que ganará el premio Fémica a la mejor novela extranjera en el año 1998<sup>38</sup>. En una ciudad de provincias tiene lugar el asesinato de una niña de nueve años. Un inspector de policía, recién llegado a la ciudad, ha de descubrir quién es el asesino. A esta historia principal se suman otras: la historia personal del inspector, huérfano procedente de una familia de “rojos” que ha desempeñado su trabajo en el País Vasco bajo las amenazas de ETA; la historia de la maestra de la niña, a la que el inspector se acerca y con la que vive un romance; la vida cotidiana del asesino, que pasa desapercibido ante los ojos de todos.

La novela surge a partir de la crítica hacia una situación contemporánea que inquieta profundamente a Muñoz Molina: la fascinación de la sociedad hacia los asesinos y el desinterés por sus víctimas<sup>39</sup>. El autor expresa su inquietud moral hacia este fenómeno y presenta una firme voluntad didáctica<sup>40</sup>: la de exponer claramente la brutalidad y maldad del asesino y, al mismo tiempo, mostrar compasión por sus víctimas y por su entorno<sup>41</sup>. En cierto forma se podría decir que es una novela maniquea, en el sentido de que no se puede negar que existe el mal y que la sociedad debe enfrentarse a él. Existe el mal objetivo y, aunque la sociedad cambie y las circunstancias varíen, eso no exime a los ciudadanos de la responsabilidad cívica de enfrentarse a lo que está mal<sup>42</sup>. En *Plenilunio* se equiparan la violencia sexual y la política: sus ejecutores no tienen ninguna justificación<sup>43</sup>

En 2001 se publica *Sefarad*, con el subtítulo *una novela de novelas*, donde de nuevo Muñoz Molina despliega su maestría al jugar con las barreras intergenéricas y con la construcción de un discurso complejo, no solo en la forma sino también en el contenido.

---

<sup>37</sup> Aunque en ningún momento se identifica en *Plenilunio* como Mágina la ciudad donde se desarrolla la acción, existen numerosas referencias a lugares, plazas, comercios, que también aparecen en *Beatus ille* o *El jinete polaco* como emplazamientos pertenecientes a dicha ciudad (por ejemplo, los jardines de la Cava de *El jinete polaco* es el lugar donde tienen lugar las fechorías del asesino de *Plenilunio*) (Cfr. M<sup>a</sup> Lourdes Cobo Navajas, “Mágina desde Úbeda”, en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.), *op. cit.*, pp. 52-55).

<sup>38</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>39</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 362.

<sup>40</sup> Esta voluntad crítica y didáctica es lo que motiva a Andres-Suárez a fijar *Plenilunio* como el inicio de una nueva etapa, la tercera de la producción literaria de Muñoz Molina. Sin embargo, Begines Hormigo la sigue incluyendo en la segunda etapa, que se prolonga hasta la actualidad, puesto que para él “*Plenilunio* no fue más que una de las manifestaciones de esa concepción general que centra su atención en la vida circundante” (Cfr. Irene Andres-Suárez, “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, p. 16; Begines Hormigo, *op. cit.*, pp. 29-30).

<sup>41</sup> Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 36.

<sup>42</sup> Oropesa, *op. cit.*, pp. 197-199.

<sup>43</sup> Navajas, *op. cit.*, p. 62.

En ella se narran diecisiete episodios diferentes con distintos personajes unidos por una característica común: la marginalidad<sup>44</sup>. Esta obra es de especial importancia dentro del panorama literario español, ya que es la primera obra relevante de la literatura española que no solo aborda el Holocausto y sus consecuencias, sino que también conecta este hecho con la historia y la realidad españolas del siglo XX. Tiene una inmediata repercusión internacional en Europa y en los Estados Unidos, donde recibe críticas entusiastas del *New York Times*<sup>45</sup>

En *Sefarad*, se entrecruzan la vida y la literatura con el uso de personajes reales e imaginarios; todo ello genera diversos puntos de vista y una multiplicidad de voces que giran en torno al desarraigo, las persecuciones y el exilio<sup>46</sup>. Como recoge Valdivia:

El subtítulo de *Sefarad. Una novela de novelas*, nos deja entrever que esta obra de Antonio Muñoz Molina subvirtió el mismo marco tradicional de la ficción narrativa al construir un texto que se levantaba literalmente en el diálogo con los otros: no solo con sus lectores sino además con los testimonios ofrecidos en otros libros de memorias o, incluso, en otras memorias transmitidas a través de la oralidad y textos literarios en los que el destierro es el protagonista de una u otra manera<sup>47</sup>.

La polémica que ha generado su adscripción al género novelesco, cuando la profusión de historias y personajes podría dar la apariencia de una obra carente de estructura, es resuelta por la presencia de factores que unifican la obra y nos permiten considerarla como una novela. La conexión de las historias se consigue a través del *leitmotiv del tren* y los viajes, de las referencias continuas de unos capítulos a otros y de la resonancia, la presencia de una palabra o una frase que obliga a recuperar la información procedente de otro capítulo que el lector tenía en suspenso y que se completa en ese momento<sup>48</sup>.

*Sefarad* constituye un alegato a favor de los oprimidos por cualquier causa totalitaria. Al igual que en *Plenilunio*, Muñoz Molina se pone totalmente de parte de las víctimas, haciendo de la escritura no solo una experiencia artística, sino también moral. Es necesaria la memoria histórica, como homenaje a las víctimas, a los exiliados, a los

---

<sup>44</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 16.

<sup>45</sup> Valdivia, "Introducción", op. cit., pp. 14-15.

<sup>46</sup> Díaz Navarro, op. cit., pp. 362-363.

<sup>47</sup> Valdivia, "Introducción", op. cit., pp. 21-22.

<sup>48</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 253, 255.

diferentes marginados por ideologías o sociedades totalitarias, además de como recordatorio para evitar que experiencias similares vuelvan a ocurrir<sup>49</sup>.

En 2001 y 2002 Muñoz Molina es invitado como profesor en la Universidad de Nueva York. En el año 2004 es nombrado director del Instituto Cervantes de Nueva York, cargo que ocupará durante dos años<sup>50</sup>. En el mismo año de su nombramiento publica *Ventanas de Manhattan*, un libro que de nuevo resulta difícil de clasificar y en el que recoge algunas de las experiencias vividas durante sus estancias en la ciudad. Se podría describir como un texto híbrido en el que se mezcla el subgénero de la memoria con el del libro de viajes<sup>51</sup>. En él se une la ficción con lo autobiográfico en un homenaje a la ciudad en la que había vivido esos últimos años. En sus recorridos por Nueva York describe lo sublime y lo horrible, la riqueza y la miseria, los mayores contrastes sin transición<sup>52</sup>. Es un análisis de una ciudad en el que el autor ejerce un mayor esfuerzo de memoria que de imaginación, lo que acerca al libro más al género memorialístico que al de la ficción. Sin embargo, es también «un recorrido poético y detenido por la ciudad, pero contemplada desde los ojos atentos y curiosos de un artista»<sup>53</sup>. Esta reelaboración que el artista hace de la gran urbe a partir de escenas reales que él mismo observa aporta la carga de ficción que ubica al libro a caballo entre lo real y lo imaginado.

*El viento de la luna* se publicará en el año 2006 y será el regreso de Muñoz Molina al universo de Mágina. En la novela se intercalan dos grandes líneas narrativas: por un lado, se rememora la llegada del hombre a la Luna en el año 1969 a través de la mirada de un joven habitante de este mundo rural; por otro lado, describe el fin de la infancia de este joven, asustado ante los cambios de la adolescencia. Esta estructura narrativa da pie al establecimiento de un marcado contraste entre el mundo campesino de mediados del siglo XX y los avances tecnológicos que se estaban produciendo lejos de ese mundo y que el muchacho conoce a través de sus lecturas, que le permiten evadirse del ambiente que le rodea<sup>54</sup>. De nuevo se podría afirmar que Muñoz Molina utiliza parte de sus recuerdos como base para escribir la novela, haciendo de ella una ficción autobiográfica,

---

<sup>49</sup> Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 41.

<sup>50</sup> Castellani, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>51</sup> Begines Hormigo, “La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”, art. cit., p. 101.

<sup>52</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, pp. 363-364.

<sup>53</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, pp. 19-20, 268.

<sup>54</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, pp. 364-365.

pero estos recuerdos están intercalados con historias ficticias que hacen del texto una novela de ficción. Aunque toda la familia ocupa un lugar en la narración, es la figura del padre la que destaca por encima de todas, un homenaje que Muñoz Molina rinde a su propio padre<sup>55</sup>.

La última novela escrita hasta el momento por Antonio Muñoz Molina es *La noche de los tiempos*, que fue publicada en el año 2009. Ambientada en Madrid y en Estados Unidos en los meses inmediatamente anteriores y posteriores al estallido de la Guerra Civil española, se narra la historia de amor entre Ignacio Abel, joven arquitecto que encarna el ideal de modernidad de la España de los años veinte y treinta, y Judith Biely, joven norteamericana a la que conoce en Madrid. Sin embargo, el autor no pretende contar simplemente una historia de amor, sino algo más profundo: la historia del exilio. A través del personaje ficticio de Ignacio y de otros personajes reales con los que se cruza en el Madrid del año 1936 se ilustra el drama del exilio, ya que se muestra lo que estos personajes poseían y todo lo que tuvieron que abandonar al dejar el país. Ignacio Abel llega a su exilio en Estados Unidos «desposeído de todo lo que había sido»<sup>56</sup>.

El autor dijo lo siguiente en la presentación pública de la obra: «Yo 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»<sup>57</sup>. La situación profesional y familiar excelente y aparentemente sólida de Abel se tambalea, primero por su relación extraconyugal con Judith y posteriormente por el estallido de la violencia política en el país. El desenlace no supone un regreso a la situación inicial sino que, aunque se reúne con Judith en Estados Unidos, la vida del personaje, al igual que su país, ha quedado en ruinas<sup>58</sup>. El personaje surge como símbolo del exilio, de la pérdida de su origen, de la imposibilidad de reparar lo que ya es irreparable: la pertenencia al propio país.

Tras este repaso por la obra novelística de Antonio Muñoz Molina es importante no olvidar otro género de ficción en el que el autor también se ha involucrado. Este género es el cuento, la mayoría de los cuales se han recogido en un volumen titulado *Nada del*

---

<sup>55</sup> Begines Hormigo, “La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”, art. cit., pp. 103-105.

<sup>56</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 365.

<sup>57</sup> Enrique Arroyas, “La voz narrativa como compromiso con la verdad. Análisis del narrador en la novela *La noche de los tiempos*, de Muñoz Molina”, *Ogigia*, 12 (2012), p. 20.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 21.

*otro mundo*. Esta colección de relatos se publicó en 1993 e incluye doce cuentos escritos entre 1983 y 1993, algunos de ellos ya publicados anteriormente en 1988 en un volumen titulado *Las otras vidas*. En la reedición de *Nada del otro mundo* del año 2011 se añadieron dos cuentos más. Aunque no recoge toda la obra cuentística de Muñoz Molina, sí que incluye la mayor parte de la misma. Es interesante ver la variedad de temas de los relatos, que hablan del mundo cotidiano o hacen crítica social, pero con un predominio de la temática fantástica<sup>59</sup>. Sin embargo, no se puede afirmar que esta variedad implique una producción cuentística sin ningún tipo de nexo o unión; todos los cuentos, a pesar de las diferencias temáticas, están unidos por el análisis que Muñoz Molina hace de la relación engañosa entre la apariencia y la realidad<sup>60</sup>. Además destaca la forma que el autor utiliza para describir escenas o situaciones cotidianas con una precisión y minuciosidad sorprendentes<sup>61</sup>.

Cruzar las barreras genéricas literarias o crear novelas que sigan los cánones estrictos de un género; observar la vida a través del prisma literario o directamente, sin filtro ninguno, observar la realidad desnuda; utilizar elementos autobiográficos como base para construir ficción; tomar hechos concretos como símbolos que trascienden la particularidad de unos personajes determinados y que son universalizables; contrastar el mundo rural y el cosmopolita; adoptar una postura ética comprometida con las víctimas de injusticia social; todos estos son algunos de los aspectos que pueden extraerse de las lecturas de las novelas de Antonio Muñoz Molina y son el resultado de sus vivencias y su evolución personal como artista y creador. Tras esta semblanza de su trayectoria creadora, es posible analizar con más detalle cuáles son los temas principales que impregnan la Poética de Antonio Muñoz Molina.

---

<sup>59</sup> Díaz Navarro, *op. cit.*, p. 361.

<sup>60</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>61</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 60.

### 3. POÉTICA DE LA NARRATIVA DE MUÑOZ MOLINA: TEMAS RECURRENTES

En toda la obra literaria de Muñoz Molina ha habido una serie de preocupaciones e intereses que han conformado su Poética<sup>62</sup>. Para él la ficción narrativa es de vital importancia puesto que nos ayuda a entender el mundo y nuestro lugar en él. Esta ficción, aunque pueda parecer contradictorio, ayuda también a comprender la realidad y a que los lectores lleguen a entender plenamente lo que ocurre a su alrededor. Por ello es vital la complicidad con el lector: la literatura no leída no es literatura, el escritor siempre crea los libros incompletos, los libros son terminados por los lectores en el acto de leer, un acto que implica esfuerzo. También por este motivo ensalza la figura del profesor que es capaz de transmitir el amor por la literatura aunque sea a uno solo:

Donde está y donde importa la literatura es en esa habitación cerrada donde un hombre escribe a solas 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<sup>63</sup>.

Aunque han sido muchos los temas que ha tratado en su extensa producción literaria, hay tres temas que aparecen con mucha frecuencia en su narrativa: la memoria, la identidad y el arte. A continuación vamos a analizar de qué forma estos temas son abordados a lo largo de toda su carrera.

#### 3.1. La memoria

Desde el principio de su carrera novelística, la memoria ha sido un factor importante en la creación de las fábulas a partir de las cuales Muñoz Molina construye sus obras. Ya en su primera novela, *Beatus ille*, los personajes encuentran en el pasado, en sus recuerdos, la fuerza para poder enfrentarse al presente, el asidero del que poder agarrarse, el tiempo feliz que da luz a sus existencias y les permite seguir la vida en un presente oscuro y tenebroso<sup>64</sup>. Incluso esos recuerdos pueden ser cambiados, embellecidos, para que contrasten de forma más aguda con la cruda realidad del ahora:

---

<sup>62</sup> Andres-Suárez, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>63</sup> Antonio Muñoz Molina, "La disciplina de la imaginación", en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiparión, 1993, p. 60.

<sup>64</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 92.

*Qué extraña lógica de la memoria y del dolor conspira silenciosamente para volver paraíso la cárcel de otro tiempo: temblaba de gratitud y ternura cuando dobló la esquina de la plaza y vio los álamos y los portales reconocidos, leales al recuerdo, y el aire iluminado que empezaba a ser azul sobre la espadaña de San Lorenzo, alta y trepada por la hiedra. Por un momento, mientras caminaba hacia la casa reconociendo hasta las irregularidades del suelo, pensó que toda su vida había sido una larga equivocación, y que no debiera haber abandonado nunca el espacio de esa serena luz que ahora lo recibía como a un extranjero*<sup>65</sup>. (Cursivas añadidas)

De esta obra se ha dicho que uno de sus elementos más importantes es «el hecho de mitificar la guerra civil, el transformarla en recuerdo remoto en la memoria y no presentarla como un dolor punzante, el hacer de ella un simple telón de fondo sobre el cual actúan pasiones eternas»<sup>66</sup>. El recuerdo es remoto pero ya no duele, incluso reconforta porque trae junto con él sensaciones, emociones que reviven a los personajes en contraste con la situación emocionalmente muerta en la que se encuentran en el presente de la novela.

Sin embargo, será en su segunda etapa creativa, a partir de la publicación de *El jinete polaco*, cuando la realidad cotidiana y la memoria individual se conviertan en los principales objetivos de su prosa<sup>67</sup>. La visión de la realidad se alcanza no simplemente a partir de la memoria, sino también con la ayuda de la imaginación. Es interesante la reflexión que Muñoz Molina hace sobre este punto en su conferencia *Memoria y ficción*:

Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre. Incluso puede decirse que ninguna de las dos, miradas más de cerca, son instrumentos muy útiles o de una razonable precisión en las tareas que oficialmente les corresponden. No es sólo que la mayor parte de las cosas se nos olviden. [...] Es que tampoco las imágenes que mejor conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar, si las examinamos con un poco de perspicacia o recelo. Creyendo recordar, honradamente decididos a ello, con mucha frecuencia estamos inventando, o recordando recuerdos, y no hechos reales, copias de otras copias mediocres o ya parcialmente falsificadas. [...] Para ser más veraz la memoria en ocasiones se convierte en ficción, pero también se da el caso de que la imaginación recuerde, y ése es sin duda el otro camino de la literatura, o mejor otra de las direcciones de la encrucijada en la que la literatura sucede: *mixing memory and desire*<sup>68</sup>

Aquí Muñoz Molina aboga por el uso de la imaginación, de la ficción, como herramienta para recuperar la memoria, que no es pura, sino que está contaminada, no se puede

---

<sup>65</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 68.

<sup>66</sup> Maryse Bertrand de Muñoz, “Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.), *op. cit.*, p. 10.

<sup>67</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>68</sup> Antonio Muñoz Molina, “Memoria y ficción”, en Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pp. 196, 205.

asegurar su veracidad. La ficción ayuda a recordar, la imaginación colabora con la memoria para llegar a percibir la realidad de las cosas.

El autor menciona en otra ocasión: «Lo peor de la dictadura, el maleficio que todavía nos ata, es que al privarnos de la libertad y de los libros nos convirtieron en un país sin memoria»<sup>69</sup>. El franquismo ha intentado «distorsionar la tradición cultural de la República y procurar que nos olvidemos de su existencia»<sup>70</sup>. La ficción descubre los datos del pasado, los recompone y los reordena; de esa forma, el escritor presenta una versión diferente de la presentada como oficial, pero que al mismo tiempo es real, puesto que en esa versión podemos reconocer la identidad que nos ha sido negada<sup>71</sup>. El escritor tiene una obligación ética que es la de salvar e inventar la memoria<sup>72</sup>.

Esta responsabilidad subyace tras muchas de sus obras, en las que no solo se intenta recuperar la memoria colectiva, sino también la individual, la de los personajes y, a través de ellos, la propia memoria del autor. En este sentido, *El jinete polaco* es una de sus novelas en la que la memoria juega un papel más importante. Es una obra en la que la memoria individual del protagonista, Manuel, está inserta en el fluir de las diferentes memorias de sus familiares y antepasados, incluso de aquellos a los que no conoció, pero cuyas voces han contribuido a modelar Mágina, ciudad que sirve como contenedor de esta memoria colectiva, y a él mismo:

Desconocidos, cruzándose en las calles de Mágina y tan extraños como si hubieran vivido a una distancia de siglos, habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado<sup>73</sup>.

Esa memoria, esa recuperación de los recuerdos, no implica el caer en la nostalgia, el pensar en el deseo de volver a esos tiempos, sino que es un medio para, como ya se ha mencionado, construir una verdad narrativa, uno de los objetivos esenciales para Muñoz Molina<sup>74</sup>. Al mismo tiempo, ese recordar sin nostalgia sirve como puente entre Manuel y

---

<sup>69</sup> Antonio Muñoz Molina, “Las hogueras sin fuego”, en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 67.

<sup>70</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 46.

<sup>71</sup> Navajas, *op. cit.*, p. 52.

<sup>72</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 81.

<sup>73</sup> Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 12.

<sup>74</sup> Oropesa, *op. cit.*, pp. 118-119.

Nadia; los recuerdos son los elementos que ambos utilizan para consolidar la relación amorosa que han empezado:

Una emoción inaccesible en el fondo del tiempo y estremeciendo a la vez el instante mismo que ahora vive con ella: eso quiere contarle, no recuerdos ni palabras sino unas pocas imágenes que ahora vuelven a él con un delicado poderío, sin mediación de su voluntad, sin que las traiga la nostalgia, a la que se ha vuelto inmune, emanadas de su ternura hacia Nadia<sup>75</sup>.

Por otra parte, Manuel tiene una obligación moral: la de recordar la historia familiar y colectiva de su pueblo, mantener viva la memoria de la familia y ello le trae sentimientos de culpabilidad, la de haber roto la cadena que ha mantenido esa memoria por haber abandonado el pueblo y haber hecho su vida fuera de él<sup>76</sup>:

Oigo detrás de esas voces y de la mía propia otras voces que vuelven y que parecen hablarme al oído [...] monótonas, escondidas, tan fieles como los latidos de mi sangre, diciéndome que vuelva, anunciándome que no han dejado de existir en el instante en que yo cuelgo con alivio un teléfono, que han seguido sonando en la casa y en la plaza sin álamos y en las calles de donde yo me marché con el propósito enconado de no volver nunca, hace exactamente la mitad de mi vida<sup>77</sup>.

Su obstinación en no recordar, en apartarse de todo aquello que le recordara su pasado le causa infelicidad; su encuentro con Nadia le proporcionará no solo el amor que buscaba, sino también la posibilidad de despertar todos sus recuerdos, lo que supondrá su salvación y la conversión del protagonista en un eslabón más de la cadena familiar poseedora de los recuerdos y de las tradiciones familiares<sup>78</sup>. La memoria salva a Manuel. Cuando dejamos morir un recuerdo, muere una parte de nosotros: esa es la lección que Manuel ha aprendido<sup>79</sup>. Solo cuando el protagonista es capaz de enfrentarse a sus recuerdos y aceptarlos como parte de sí mismo es cuando llega a ser feliz. El baúl de Nadia, en el que se encuentran, entre otros objetos, las fotografías del retratista de Mágina es el punto de partida a partir del cual la memoria y los recuerdos se despertarán en su mente:

Con incredulidad volvió a verse sentado sobre un caballo de cartón, cuando tenía tres años en la feria de Mágina [...] y le pareció mentira que fuese aquí, en otro mundo, tan lejos, donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo. Vio a sus padres el día en que se casaron, vio a su

---

<sup>75</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, op. cit., p. 152.

<sup>76</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 138-139.

<sup>77</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, p. 80.

<sup>78</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 150.

<sup>79</sup> Ibáñez-Ehrlich, op. cit., p. 129.

bisabuelo Pedro sentado en el escalón de su casa [...] Recordó el sonido del llamador en la casa de sus padres y solo entonces tuvo conciencia del gran abismo de lejanía que lo separaba de la ciudad donde había nacido [...] Pero no sentía angustia, ni premura, ni miedo, como tantas veces, como casi siempre en su vida, ni el remordimiento sin motivo que lo había trastornado desde que tuvo uso de razón y que le hacía vivir pendiente de un posible castigo llegado a él bajo una forma casual de desgracia<sup>80</sup>.

La memoria forma parte del proceso individual de reconciliación con uno mismo, algo que podría ser trasladable a la memoria histórica. En su discurso de ingreso a la Real Academia, Muñoz Molina afirmaba: «Olvido es ingratitud, conformidad fácilmente maquillada de irreverencia. Agradecimiento es memoria y diálogo, y, por lo tanto, también disputa y refutación»<sup>81</sup>. Sería una muestra de desprecio e ingratitud enterrar y olvidar recuerdos; es por esto por lo que en algunas de sus novelas el escritor insiste en la necesidad de no olvidar, de recordar, sobre todo aquellos hechos en los que ha habido verdugos y víctimas. Lo peor que le puede ocurrir a una víctima es ser olvidada, es necesario recordarlas siempre.

Medios de comunicación como la televisión son descritos por Muñoz Molina como instrumentos de desmemoria colectiva, ya que su papel es dar noticias que enseguida son antiguas y pierden interés<sup>82</sup>; la memoria es solo a corto plazo y eso supone un ultraje para las víctimas. En *Plenilunio* encontramos:

El pasado, el verano eterno de la sequía, los días aún tórridos de finales de septiembre, estaban tan lejos como el tiempo anterior a la desaparición y al asesinato de la niña, a la llegada de las cámaras de televisión y las riadas de periodistas que se instalaron en la plaza del general Orduña, frente a la comisaria, como una colonia tumultuosa de aves migratorias, y se marcharon luego tan rápidamente como habían venido, dejando tan sólo en recuerdo de su presencia vasos de papel y recipientes de comida rápida tirados en los jardines que rodean la estatua, y también una vaga conciencia de mentira y ultraje<sup>83</sup>.

Por otro lado, Muñoz Molina intenta dar voz en sus novelas a estas víctimas, a estos olvidados de la Historia que es necesario recordar para llegar a conocer realmente la realidad cotidiana. En este sentido, *Sefarad* supone un intento consciente del autor por traer al presente los recuerdos de aquellos más marginados, los perdedores de la Historia que es necesario recordar para no perder nuestra humanidad:

---

<sup>80</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, pp. 16-17.

<sup>81</sup> Antonio Muñoz Molina, “Destierro y destiempo de Max Aub”, en Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>82</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 206.

<sup>83</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 42-43.

Desaparece un día, se pierden y quedan borrados para siempre, como si hubieran muerto, como si hubieran muerto hace tantos años que ya no perduran en el recuerdo de nadie, que no hay signos tangibles de que hayan estado en el mundo [...] Lo más firme se esfuma, lo peor y lo mejor, lo más trivial y lo que era necesario y decisivo, los años que alguien pasa trabajando tristemente en una oficina o remordido de indiferencia y lejanía en un matrimonio, el recuerdo del viaje a una ciudad donde se vivió o a la que se prometió volver al final de una visita única y memorable, el amor y el sufrimiento, *hasta algunos de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones*, y llega un día en que no queda un solo testigo vivo que pueda recordar<sup>84</sup>. (Cursivas añadidas).

En resumen, la memoria es un tema que constituye una parte importante de la Poética de Antonio Muñoz Molina. Junto con la imaginación, construye una realidad que permite ser consciente, no solo del presente, sino también del pasado. Para llegar a construir una personalidad madura y feliz es necesario asumir los propios recuerdos y los de nuestro entorno; solo así podremos ser parte de una sociedad sana y sólida. El cambiar el pasado, el olvidar, supone una pérdida individual y colectiva. Una sociedad que no acepta su pasado es una sociedad enferma, endeble. El escritor se siente con la obligación moral de contribuir a la memoria colectiva para así hacer conscientes a sus lectores de esa necesidad, enseñarles a enfrentarse a los recuerdos que han configurado nuestra sociedad actual. El uso de la memoria en la obra de Muñoz Molina es tanto ético como didáctico.

### 3.2. La identidad

La identidad es un tema que recorre toda la obra literaria de Antonio Muñoz Molina. En un artículo llamado *El personaje y su modelo*, el autor hace una interesante reflexión sobre qué es lo que él entiende por identidad:

La verdadera identidad no ya de los desconocidos, sino de las personas que tenemos más cerca, es siempre un misterio insoluble. Usando datos de la percepción –que pueden estar distorsionados– construimos para los demás una vida como el novelista construye un personaje, y cuando más íntimamente creemos conocer es justo cuando más acabado es el trabajo de nuestra imaginación [...] De modo que lo que tomamos por fotografías objetivas son en realidad retratos arbitrarios, y que no sólo las personas que viven a nuestro alrededor, sino también nosotros mismos, somos una mezcla inquietante de realidad y de ficción, de verdad y mentira, un precipitado de signos cuya fisonomía y carácter dependen no de su propia identidad, sino del modo en que los elaboran nuestra mirada y nuestra imaginación<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 310-312.

<sup>85</sup> Antonio Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, en Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, op. cit., p. 39, 40-41.

Para Muñoz Molina la identidad es un constructo hecho a partir de datos recogidos por nuestra mirada y elaborados por nuestra imaginación, que no solo nos llevan a construir una imagen de las personas a nuestro alrededor, sino también a hacernos una imagen de nosotros mismos, una imagen que aplicamos en nuestro entorno sin poder ser objetivos, lo que imposibilita el conocimiento pleno de los demás y de uno mismo.

La identidad propia debe ser construida por uno mismo, por eso Muñoz Molina se opone a las identidades impuestas por otros, que ven a cada persona dentro de un esquema encorsetado e inalterable, o las identidades alcanzadas solo por ser (español, aristócrata, ciudadano) y no por hacer. En un artículo publicado en la edición andaluza de *El País* y recogido en la antología *La huerta del Edén*, el escritor declara:

Lo bueno del Ser es que permite disfrutar de toda clase de privilegios y orgullos sin el menor esfuerzo. Hacerse uno mismo, llegar a ser algo, son tareas difíciles que con frecuencia pueden terminar en decepción y fracaso. Ser algo, en cambio, serlo por nacimiento, por genealogía, por la gracia de Dios, por la cara, es un regalo magnífico, una condición indiscutible que no exige más empeño que el de la pura afirmación. Así que ahora todo el mundo quiere ser algo, a diferencia de otro tiempos en que prevalecía la idea progresista del hacerse [...] Hacerse una persona bien educada e instruida, atenta a disfrutar de la vida y de los saberes que nos permitan conocerla y juzgarla mejor, es un ejercicio de paciencia que dura todos los años que a cada uno le sean concedidos<sup>86</sup>.

En opinión del autor, la identidad es algo que debemos hacer y construir por nosotros mismos con esfuerzo. Muñoz Molina, «a la ideología fundamentalista que se basa en el orgullo por unos supuestos privilegios gratuitos que uno adquiere al nacer, y que por tanto no suponen esfuerzo alguno, opone la menos cómoda y más fatigosa cultura del hacerse, empeño que dura toda una vida»<sup>87</sup>.

En ese sentido, las novelas de Muñoz Molina están pobladas de personajes que intentan crear su propia identidad, que la buscan, que huyen de las identidades que vienen impuestas por la sociedad en la que viven. Lucrecia, la protagonista de *El invierno en Lisboa*, ejerce su identidad de mujer fatal en su relación con Santiago Biralbo. Lleva una doble vida: la real con su esposo Malcolm, llena de amenazas, y la escondida con

---

<sup>86</sup> Antonio Muñoz Molina, “Los misterios del ser”, en Antonio Muñoz Molina, *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, pp. 140, 141.

<sup>87</sup> Fernando Valls, “Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, pp. 142, 143.

Biralbo, llena de pasión<sup>88</sup>. Sin embargo, ella manifiesta que hay algo que le falta; por eso no está conforme con su personalidad, con su identidad:

Ahora la llamaba Lisboa: siempre, mucho antes de marcharse a Berlín, desde que Biralbo la conoció, Lucrecia había vivido en el desasosiego y la sospecha de que su verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas y eso la hacía renegar sordamente de los lugares donde estaba y pronunciar con desesperación y deseo nombres de ciudades en las que sin duda se cumpliría su destino si alguna vez las visitaba. Durante años lo habría dado todo por vivir en Praga, en Nueva York, en Berlín, en Viena. Ahora el nombre era Lisboa<sup>89</sup>.

La verdadera vida no es la que está viviendo, solo estará completa cuando llegue a ese lugar que ella identifica como Lisboa aunque antes tuvo otros nombres. Su búsqueda de identidad no es simplemente una búsqueda interior sino también una búsqueda espacial, a lo largo del mundo.

También Darman, el protagonista de *Beltenebros*, en su doble papel de librero en Inglaterra y asesino a las órdenes de una organización clandestina, ignora cuál es su identidad<sup>90</sup>, está confuso en cuánto a quién es realmente,

Yo bebía y escuchaba risas contenidas y murmullos a mi alrededor y me iba envolviendo una lenta sensación de absurdo [...] Pensé: “ahora mismo no hay nadie en el mundo que sepa dónde estoy”, y eso era más verdad aún porque ni yo mismo lo sabía, y hasta la identidad se me desdibujaba como uno cualquiera de aquellos rostros acogidos a la sombra, desconocidos y pálidos sobre las lámparas azules<sup>91</sup>.

Darman, en su doble vida, ha perdido su identidad propia, no sabe quién es, su personalidad se desdobra en el verdugo sin escrúpulos y el hombre que siente compasión por sus víctimas. Busca objetos, pruebas materiales que le permitan aferrarse a una identidad concreta<sup>92</sup>:

Recorría las habitaciones sin saber qué estaba buscando, no la pistola ni los documentos de Andrade, pero sí al menos mi cartera, mi pasaporte, cualquier cosa que afirmara que yo seguía siendo alguien, el hombre que había llegado la tarde antes a Madrid, el que podría cruzar sin riesgo las aduanas y volver a su casa de Inglaterra y olvidarlo todo, Darman, ese

---

<sup>88</sup> Chung-Ying Yang, “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las *femmes fatales* en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Hispania*, 88.3 (2005), p. 478.

<sup>89</sup> Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 77.

<sup>90</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 125.

<sup>91</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 182.

<sup>92</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 126.

nombre estaba escrito en tarjetas de cartulina blanca, en el letrero de mi tienda de libros, sobre la puerta que hacía sonar una campanilla al abrirse<sup>93</sup>.

El personaje de Manuel en *El jinete polaco* es uno de los mejores ejemplos para comprender el papel que el tema identitario juega en la novelística de Muñoz Molina. Manuel, nacido en el ambiente rural de Mágina, en el seno de una familia de agricultores, se siente en un entorno hostil a su personalidad, agobiado por un modo de vida que piensa que no es el suyo. Por eso desea ser otra persona, anhela otra identidad que no sea la que le viene impuesta por el lugar y la sociedad en la que ha nacido<sup>94</sup>:

Pues no podían entender que nos importara tan poco todo lo que nos habían ofrecido, *que nada de lo que fue su mundo tuviera que ver con nosotros, ni la tierra, ni los animales, ni siquiera las canciones que a ellos les gustaban ni su manera de vestir ni de cortarse el pelo*. Mientras nos reprendían, en el comedor, a la hora de la cena, mirábamos con indiferencia la televisión. No ponen fe, decían, mirándonos a los más jóvenes trabajar en el campo con desgana, con torpeza, con irritación, viéndonos terminar de cualquier modo una tarea que hubiera requerido lentitud y paciencia para volvernos cuanto antes a Mágina, *para despojarnos de las ropas viejas que olían a sudor y estaban manchadas de barro o de polvo y lavarnos con agua fría y vestirnos de domingo, o peor aún, con vaqueros*<sup>95</sup>. (Cursivas añadidas)

En su etapa de adolescente, Manuel busca formar su propia identidad; para ello, la música *rock* supone un camino hacia esta nueva identidad. La música y la letra de esas canciones le proporcionan una voz que él aún no posee:

Pasaba una parte considerable de mi vida en el Martos, escuchando discos extranjeros en cuyas letras trabajosamente descifradas intuía las palabras de una revelación sobre algo que estaba muy lejos de mí, que nunca alcanzaría y que sin embargo había nacido conmigo, bebiendo cañas de cerveza [...], fumando cigarrillos [...], entornando los ojos para hacer más intenso el efecto narcótico de la cerveza, del humo y la música<sup>96</sup>.

Queríamos dejarnos el pelo tan largo que nos llegara a los hombros y fumar marihuana y hachís y LSD –suponíamos vagamente que el LSD también se fumaba–, queríamos viajar en autostop al otro extremo del mundo y hacia el fin de la noche oyendo con los ojos cerrados a Jim Morrison [...] Y nos sentíamos atrapados en la víspera interminable de la libertad y de la nueva vida<sup>97</sup>.

La música supone no solo un medio para afirmar la nueva identidad que él quiere crear, sino también una manera de escapar de una realidad que él detesta:

---

<sup>93</sup> Muñoz Molina, *Beltenebros*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>94</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 90.

<sup>95</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 203.

Por la tarde, hacia las tres y cuarto, cuando mis amigos ya estarían oyendo discos en el Martos, yo terminaba de comer, me ponía la ropa del campo, aparejaba la yegua y me iba a la huerta, y por el camino abajo, montado en ella, murmuraba letras de canciones, *Riders on the storm*, *Hotel Hell*, *The house of the raising sun*, *Brown sugar*, pero no viajaba a cien kilómetros por hora y a través del desierto en dirección a San Francisco, sino que cabalgaba por una vereda entre las huertas y los sembrados de Mágina [...] y hasta que caía la noche era preciso trabajar sin sosiego para que a la mañana siguiente pudiera abrirse otra vez el puesto en el mercado y continuara mi suplicio secreto, el sentimiento de que un azar sin misericordia me negaba la vida que deseaba y merecía, la que otros gozaban con una naturalidad que a mí me hacía verlos muy lejanos, más felices que yo, dotados de un privilegio inalcanzable<sup>98</sup>.

Cuando años después Manuel logre su objetivo de dejar Mágina y vivir en el extranjero, la vida nómada y cosmopolita que ansiaba, descubrirá que eso tampoco le llena, que hay un vacío en su identidad, que es simplemente «un vagabundo errante en busca de un lugar y un estado con el que identificarse»<sup>99</sup>:

He conocido a mucha gente así, son como una estirpe, una raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida, nunca saben del todo dónde están, no terminan de acostumbrarse jamás al país donde se instalaron hace años [...]. Pero yo he querido ser así, te lo juro, he estado envenenado de palabras, he seguido estándolo mucho después de que terminara mi adolescencia, he creído que amaba el nomadismo y la soledad porque eran palabras prestigiosas, adornadas por las mayúsculas de la literatura<sup>100</sup>.

Manuel encontrará su identidad cuando acepte su pasado, cuando escuche las voces de su mente, un proceso que tendrá lugar tras su encuentro con Nadia. Juntos explorarán todo ese mundo interior que comparten el uno con el otro. «El desarraigo de la gente aparece cuando se siente la herencia no como un bien de la comunidad, sino como una condena para el individuo»<sup>101</sup>. Manuel, durante la mayor parte de su vida, ha considerado su pasado en Mágina como una condena; cuando comprenda que todos sus recuerdos forman parte de un patrimonio comunitario, el de Mágina, y que él es el depositario de parte de ese patrimonio, será el momento en el que asuma su propia identidad.

En el caso de Manuel, él tendrá la libertad de forjar su propia identidad, incluso aunque eso suponga años de pérdida o de rechazo a su procedencia; al final, hará los paces con

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, pp. 307-308.

<sup>99</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 141.

<sup>100</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, op. cit., p. 394.

<sup>101</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 143.

su pasado y construirá su propia identidad. Sin embargo, Muñoz Molina alerta sobre las identidades impuestas, aquellas que los individuos no escogen, no construyen por sí mismos, sino que la sociedad de su tiempo decide atribuirles en función de su lugar de origen, clase social, raza, etc. En este sentido, *Ardor guerrero* aborda el asunto de las identidades nacionales: nadie quiere ser español y todos son clasificados en función de la nacionalidad de la que forman parte. La mayor desgracia es no poder ser incluido en una nacionalidad determinada y no tener más remedio que ser español:

En el umbral de los ochenta y en el azaroso ecumenismo de aquellos cuarteles se comprobaba que con tal de no ser español casi todo el mundo decidía ser lo que se presentara, poniendo incluso más furia en la negación que en la afirmación, como si que a uno lo llamaran español fuera una calumnia. La izquierda, que por aquellos años se había quedado sin banderas, sin banderas republicanas ni banderas rojas, culminaba su ineptitud rescatando banderas regionales, inventándolas, inventándose, [...] tradiciones e identidades ancestrales, sagradas fiestas vernáculas, diatribas de víctimas seculares del centralismo español.[...] Españoles eran, aparte de nuestros mandos y del Chusqui, aquellos que no podían ser otra cosa. [...] Españoles, en la segunda compañía del Regimiento de Cazadores de Montaña Sicilia 67, en los primeros meses de la década de los ochenta, sólo había unos cuantos, gente rara y esquiva, de Murcia, por ejemplo, de Guadalajara, de Madrid, gente sin glorias épicas con las que enaltecerse y sin nostalgias definidas de ningún lugar ni de ningún guiso o baile o equipo de fútbol verdadero. Ser de la provincia de Jaén, o de la de Murcia, era en aquella proliferación de nacionalidades como ser de una carretera o de un aparcamiento<sup>102</sup>.

Muñoz Molina, en este fragmento, formula una diatriba contra las identidades nacionalistas excluyentes, contra el deseo de buscar elementos diferenciales, de marcar la diferencia con el otro, de encorsetar a las personas que están a nuestro alrededor en determinadas identidades basadas exclusivamente en su lugar de nacimiento, en definitiva, contra la preeminencia de las identidades fundadas en el ser y no en el hacer.

Al mismo tiempo, *Ardor guerrero* habla del embrutecimiento, de la amoralidad, de la presión que la vida militar conlleva y cómo esto afecta a los individuos: las referencias identitarias de los reclutas se diluyen al formar parte de la masa militar. Pierden su individualidad, su identidad y pasan a ser simplemente un soldado, un número<sup>103</sup>. En este entorno solo queda adaptarse a la situación, por injusta que parezca, y obedecer ciegamente:

---

<sup>102</sup> Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 218-219.

<sup>103</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 83-85.

Durante el período de instrucción a los reclutas nos quitaban el nombre y lo sustituían por un sistema de matrículas parecido al de los coches primitivos. Yo me llamaba J-54 [...] Me habían despojado de mi nombre, de mi ropa y de mi cara de siempre, y cada mañana, al emprender la travesía sórdida y disciplinaria de las horas del día, cuando me miraba en el espejo del lavabo, tenía que acostumbrarme a la mirada y a los rasgos de otro, un recluta asustado al que ya le costaba trabajo reconocerse en la memoria de su vida anterior<sup>104</sup>.

Había que olvidar los frágiles derechos civiles recién adquiridos y aprender a resignarse de nuevo a la obediencia absoluta, y a vestirse y a caminar de otro modo y hasta a llamarse de otro modo: yo tenía que olvidar mi nombre y mis apellidos y aprender que cuando el instructor llamaba a Jaén-54 en la última formación de la noche, la de la lista de retreta, era a mí a quien se refería, y era preciso que me pusiera firme, que juntara los talones con un taconazo y gritara bien alto y levantando el pecho: “¡Presente!”<sup>105</sup>.

Por otro lado, el autor busca confundirse con los demás, diluir su identidad entre la masa de reclutas que lo rodea: sabe que el destacar entre los demás, el no pasar desapercibido puede ser perjudicial para él en un ambiente en donde la brutalidad irracional lo impregna todo. Al hablar de las dificultades que tenía para marcar el paso en formación, lo que le incluía en el grupo de los torpes, de los *empanaos*, menciona:

Lo último que yo quería era ser como ellos [los torpes] o unirme a ellos para defender en común nuestras dignidades humilladas: *lo que yo quería era ser exactamente igual que los otros, unirme a su normalidad y confundirme y fortalecerme en ella.* [...] Como casi todas las víctimas, lo que yo quería no era acabar con los verdugos, sino merecer su benevolencia, y cuando por fin logré aprender a marcar el paso sin equivocarme y a sincronizar el movimiento de los brazos y me vi libre de la amenaza del pelotón de los torpes empecé a mirar con cierto desdén a los que habían tenido la misma habilidad o la misma suerte que yo<sup>106</sup>. (Cursivas añadidas)

Aun así, la atrocidad más grande en relación con la identidad es la que Muñoz Molina recoge en *Sefarad*: «la decisión colectiva de convertir a alguien en algo que no es y, además, declararlo culpable de serlo»<sup>107</sup>. Para el autor este hecho es el más cruel, el despojar a alguien de su identidad y atribuirle otra sin posibilidad de cambio, y después condenarlo por haber adoptado esa nueva identidad. En *Sefarad* se plantea este asunto al abordar la marginación y la persecución a la que son sometidos individuos que, tras la decisión de gobiernos u organizaciones totalitarias, son investidos de una nueva identidad, la cual les hace merecedores de castigo. Al escribir sobre las purgas

---

<sup>104</sup> Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>107</sup> Begines Hormigo, La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”, art. cit., p. 86.

stalinianas de los años 30 y, en concreto la de Evgenia Ginzburg, Muñoz Molina resalta el horror de este cambio de identidad:

Crees saber quién eres y resulta de pronto que te has convertido en lo que otros quieren ver de ti, y poco a poco vas siendo más extraño a ti mismo, y tu propia sombra es el espía que te sigue los pasos, y en tus ojos ves la mirada de quienes te acusan, quienes se cambian de acera para no saludarte y te miran de soslayo y con la cabeza baja al cruzarse contigo. Pero la vida tarda en cambiar, y al principio uno se niega a advertir las señales de alarma, a poner en duda el orden y la solidez del mundo que sin embargo ya ha empezado a disolverse, la realidad diaria en la que empiezan a abrirse grandes oquedades y zanjas de oscuridad, en la plena luz del día, en los espacios usuales de la vida, la puerta en la que en cualquier momento pueden retumbar unos golpes, el comedor en que los niños toman la merienda o hacen los deberes de la escuela y en el que el teléfono va cobrando una presencia enconada y ominosa, porque cada timbrado atravesará el aire como una hoja helada de acero, con la instantaneidad letal de un disparo<sup>108</sup>.

En resumen, la identidad es un tema recurrente en la obra de Muñoz Molina. Aunque sea un constructo que aplicamos para identificar a las personas a nuestro alrededor, no es algo objetivo, sino el resultado de aplicar nuestra imaginación a los datos que recabamos. Sin embargo, es algo que debemos construir, especialmente para nosotros mismos. Es una tarea ardua, difícil, pero capital en el desarrollo de nuestra personalidad. La mayor inhumanidad es la de imponer una identidad a los demás o despojarlos de ella; el respeto a los demás implica el respeto a la identidad construida por las personas de nuestro entorno.

### 3.3. El arte

Otro tema recurrente en la obra de Muñoz Molina es el arte. En muchas de sus obras es frecuente encontrar reflexiones sobre el arte o la mención a obras de arte que juegan un papel importante en la comprensión de sus novelas. El concepto de arte para el autor abarca no solo la pintura, la escultura, la arquitectura, es decir, las consideradas artes clásicas, sino que incluye las artes más modernas como el cine y la fotografía. Por supuesto las reflexiones sobre literatura, el arte en el que Muñoz Molina es un maestro, ocupan también un lugar importante en su creación literaria.

Ya en sus primeras obras, Muñoz Molina habla del arte como una huida de lo cotidiano, una puerta hacia lo extraordinario<sup>109</sup>. En uno de sus primeros cuentos, *Te golpearé sin*

---

<sup>108</sup> Muñoz Molina, *Sefarad*, op. cit., pp. 256-257.

<sup>109</sup> Morales Cuesta, op. cit., p. 25.

*cólera*, se plantea una historia en la que un detective ha de hallar a un pintor que, a través de sus obras, logra que los espectadores se vuelvan locos, escapen de lo cotidiano y se refugien en el mundo de fantasía plasmado en la pintura:

Aparecen de pronto, sin previo aviso. Una playa del Caribe pintada en las tapias de un convento. Metros y metros de tapias blancas aparecen convertidos en una provocación. Siempre la misma firma: Jota Uve. O los ascensores [...] Usted vuelve cansado de su trabajo, llama al ascensor para subir a la casa y cuando entra en él se halla rodeado por una selva verde oscuro, con pájaros y serpientes y mulatas que lo llaman. Hace falta retirarlos con la mayor premura, porque la gente enloquece en ellos<sup>110</sup>.

El arte sirve como refugio ante los problemas, como válvula de escape ante la realidad cotidiana, como instrumento que permite preservar la personalidad propia en un entorno dañino. En *Ardor guerrero*, el autor hace uso del arte, en este caso de la literatura, para poder subsistir y fortalecerse ante el entorno duro y cruel de la vida militar:

A primera hora del día, entre la formación de diana y la del desayuno, apenas treinta minutos en los que había que lavarse y hacer la litera, yo me las arreglaba para terminarlo todo muy rápido y así me quedaba tiempo para leer, sentado en mi camareta, sin enterarme de nada de lo que ocurría a mi alrededor, un capítulo de la segunda parte del Quijote. Cada mañana ese capítulo era un desayuno vigorizador de ironía y de literatura<sup>111</sup>.

El arte es huida de lo cotidiano, el arte es refugio; sin embargo, y aunque parezca paradójico, el arte verdadero también es una manera de aprender a mirar, de captar la realidad profunda de las cosas, de conocer el mundo a través de una pintura, una novela o una sinfonía<sup>112</sup>:

El arte enseña a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento [...] Lo que le pide uno al arte es la revelación de una máxima intensidad de la experiencia, reducida a sus elementos más puros, condensada en el espacio y en el tiempo, material y simbólica, tangible como una moneda, ilimitada como ella en sus posibilidades<sup>113</sup>.

El artista ha de trabajar duro para crear sus obras, es ilusorio pensar que la inspiración viene inesperadamente, sin esfuerzo, y de esa forma surgen las obras maestras. El trabajo

---

<sup>110</sup> Antonio Muñoz Molina, *Te golpearé sin cólera y otros relatos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991, p. 8.

<sup>111</sup> Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, pp. 311-312.

<sup>112</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 60.

<sup>113</sup> Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 194.

del artista es continuado, constante, para que parezca fácil y natural lo que es el resultado de mucha disciplina y esfuerzo. Escribe Muñoz Molina en su artículo *La disciplina de la imaginación*:

El genio, pues, según esa película [Amadeus, de Milos Forman], y según la creencia que se impone en la actualidad, no requiere trabajo ni disciplina, sino nada más que espontaneidad y juventud, y algo de suerte. Pero todos sabemos, aunque de vez en cuando se nos olvida, que las cosas que más instintivamente llevamos a cabo, las que nos parece que nos salen sin esfuerzo, han requerido un aprendizaje muy lento y muy difícil, y que la lentitud y la dificultad nos han templado mientras aprendíamos. [...] Los mayores logros del arte, de la música, de la literatura, incluso del deporte, tienen en común una apariencia singular de facilidad. Pero a ese atleta que en menos de diez segundos corre cien metros ese instante único le ha costado años de entrenamiento, y ese músico que toca delante de nosotros sin mirar la partitura y ese aficionado que se la sabe de memoria y goza cada instante de música han pasado horas innumerables estudiando aquello que más amaban, negándose al desaliento y a la facilidad. [...] Lo que se llama la inspiración, la fluidez en la escritura, la sensación de que uno no arranca las palabras al papel, sino de que ellas van por delante, señalando el camino, sólo llega, cuando llega, después de mucho tiempo de disciplina diaria<sup>114</sup>.

Cuando el artista llega a ser maestro en su arte, su obra aparenta sencillez pero realmente esconde los entresijos y dificultades de su composición<sup>115</sup>. Al hablar de los músicos de jazz que encuentra en un local de Nueva York, Muñoz Molina dice:

El pianista las cantaba con su voz ligera, civilizada, sedosa [...] como sin hacer mucho caso del movimiento de sus dedos sobre el piano del trabajo de los otros dos músicos, con esa maestría que borra todo signo de esfuerzo y de premeditación, como si las canciones no estuvieran escritas en pentagramas y fueran interpretadas con el trabajo combinado de los instrumentos y la voz, después de un aprendizaje tenaz de mucho tiempo, de una práctica continua. Parecía que las canciones simplemente brotaban en el aire<sup>116</sup>.

Por otro lado, en diversas novelas de Muñoz Molina la presencia de obras de arte desempeña un papel relevante en la obra y ayudan a desvelar el sentido de la novela. En *El invierno en Lisboa* un cuadro de Cézanne, robado por Lucrecia, es el principal motivo para la persecución que Malcolm y sus hombres emprenden tras ella y Santiago Biralbo, cuadro cuya existencia Biralbo solo conoce hacia el final de la novela; en cierta manera el cuadro funciona como «el objeto desconocido, tanto por el protagonista como por el espectador, cuya existencia y belleza explican la lógica de la trama»<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> Muñoz Molina, *La disciplina de la imaginación*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>115</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 52.

<sup>116</sup> Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, op. cit., p. 50.

<sup>117</sup> Hans Lauge Hansen, “Una ciudad dilatada por la luz. La función del arte en la novelística de Antonio Muñoz Molina”, *Revue Romane*, 46, 1 (2011), p. 106.

En *El jinete polaco*, un grabado del cuadro del mismo título de Rembrandt funciona como catalizador de los recuerdos de Manuel. Este grabado, junto con una caja de fotografías, forman parte del legado del comandante Galaz a su hija Nadia y son las imágenes visuales que sirven como punto de partida para la cadena de recuerdos de ambos<sup>118</sup>. A través de estos recuerdos, Manuel aprende más sobre sí mismo, sobre su pasado y sobre su identidad. De esta manera, el cuadro ejerce una función curativa o reparadora en la personalidad atormentada de Manuel. El jinete como figura que sigue en su cabalgar hacia lo desconocido, animoso a pesar de ignorar su futuro, sirve como imagen de Manuel, el hombre que ha dejado su tierra hacia lo desconocido pero que sigue cabalgando, siempre hacia delante:

Al abrir los ojos lo primero que veían era la penumbra de la habitación y la figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de hacerse de noche, un viajero solitario y tranquilo, alerta, orgulloso, casi sonriente, que da la espalda a una colina donde se distingue la sombra de un castillo y parece cabalgar sin propósito hacia algún lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe, igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando<sup>119</sup>.

En *Sefarad*, un cuadro de Velázquez es usado como símbolo del exilio, de la marginación, tema central del libro<sup>120</sup>. El cuadro se titula *Retrato de niña* de 1640 y se encuentra en el museo de arte de *The Hispanic Society of America* en Nueva York. En el último relato, se narra la experiencia del autor al visitar este lugar. Allí conoce a la bibliotecaria de esta institución, exiliada en Nueva York desde hace cuarenta años, que le habla de sus impresiones ante el retrato:

Me gusta sentarme delante de ese cuadro de Velázquez, el retrato de esa niña morena, que nadie sabe quién fue, ni cómo se llamaba, ni por qué Velázquez la pintó [...] Yo entro aquí y no veo ya nada, después de tantos años, pero a esa niña de Velázquez la veo siempre, tiene un imán que me atrae hacia ella y siempre me mira, y aunque me sé de memoria su cara siempre descubro en ella algo nuevo [...] Los cuadros, aquí y en cualquier museo, representan a poderosos o a santos, a gente hinchada de arrogancia, o trastornada por la santidad o por el tormento del martirio, pero esa niña no representa nada, no es ni la Virgen niña ni una infanta ni la hija de un duque, no es nada más que ella misma, una niña sola, con una expresión de seriedad y dulzura, como perdida en una ensoñación de melancolía infantil, perdida también en este lugar, en los salones ampulosos y algo desastrosos de la Hispanic Society<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 237-238.

<sup>119</sup> Muñoz Molina, *El jinete polaco*, op. cit., p. 18.

<sup>120</sup> Lauge Hansen, op. cit., pp. 116-119.

<sup>121</sup> Muñoz Molina, *Sefarad*, op. cit., p. 742.

La mujer se reconoce a sí misma en el retrato: como ella, es anónima, nadie importante, solo ella misma; como ella, también está perdida en un museo, lejos de su tierra, en una ciudad extraña. De la misma forma lo ve el autor cuando, al final del relato, escribe:

La niña que me mira desde la pálida reproducción de una postal mira y sonrío levemente en un lienzo verdadero y tangible, pintado por Velázquez hacia 1640, llevado a Nueva York hacia 1900 por un multimillonario americano, colgado en un gran salón medio en penumbra de un museo que visita muy poca gente. Quién sabe si ahora mismo, cuando en Nueva York son las dos y cuarto de la tarde y aquí empieza un anochecer de diciembre, habrá alguien mirando la cara de esa niña, alguien que advierta o reconozca en sus ojos oscuros la melancolía de un largo destierro<sup>122</sup>.

El retrato es la gran metáfora del exilio, de la melancolía, resultado de haber sido trasladado a un sitio lejano sin esperanzas de volver, la situación de gran parte de los personajes de *Sefarad*. De esa manera la mirada de la niña en el retrato es la mirada de todos y cada uno de los exiliados, de los obligados a dejar su país de origen.

En resumen, el arte es parte integrante de la Poética de Muñoz Molina. Además de servir como refugio y acceso a un mundo extraordinario, sirve también como instrumento para conocer la realidad a través de la mirada. Además, el arte no es el resultado de una inspiración repentina, sino que es el fruto del trabajo constante del artista que viste con sencillez un trabajo significativo y complejo. Igualmente, las obras de arte son utilizadas por el autor para potenciar el mensaje de su narrativa y aportar mayor significación a las diversas novelas en las que estas obras aparecen.

Tras este breve examen de la Poética de Muñoz Molina y de los temas recurrentes en su obra, que son la memoria, la identidad y el arte, se examinarán con mayor detalle las novelas breves que hasta la fecha ha escrito el autor. Puesto que forman parte de la obra narrativa de Muñoz Molina, es de esperar que se encuentren en ellas referencias a estos tres temas que impregnan toda su Poética. Asimismo, se examinará la conveniencia o no de identificar a estas obras narrativas como novelas breves; para ello se tendrán en cuenta las reflexiones teóricas que sobre este género se plantearán en el próximo capítulo.

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 746.

## 4. LA NOVELA CORTA COMO GÉNERO LITERARIO

*El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca* han sido clasificadas como novelas cortas dentro de la creación literaria de Muñoz Molina y así las ha identificado el autor en diversas ocasiones, diferenciándolas así del resto de su obra novelística<sup>123</sup>. Esta distinción entre novela y novela corta podría parecer irrelevante, de poca importancia, pero considero que su ubicación en este género literario específico es el resultado del enfoque particular que el autor ha utilizado a la hora de abordar y desarrollar la trama y los temas en estas obras. Es por ello por lo que considero oportuno realizar un breve apunte sobre los géneros literarios, cuál es su valor y utilidad en la literatura contemporánea. Asimismo, se verán las dificultades para caracterizar un género como la novela corta, un género que podríamos situar entre el cuento y la novela. Por este motivo se identificarán los rasgos pertenecientes a estos dos géneros para, de esta forma, entender las dificultades que implica establecer límites concretos entre estos géneros y el posible lugar que ocuparía la novela corta en este esquema. En este sentido, la tesis sobre la *nouvelle* de Ricardo Piglia será de gran utilidad para intentar comprender el lugar de la novela corta dentro de la creación literaria contemporánea.

Desde la *Poética* de Aristóteles ha habido un esfuerzo intelectual por clasificar los diferentes textos literarios, una forma de poner orden en la cada vez más ingente cantidad de creaciones literarias que el ser humano produce. De una teoría clásica de los géneros preceptiva y normativa, que obligaba a mantener separados los diversos géneros y que consideraba su mezcla como algo impropio de la creación literaria, se ha llegado en la actualidad a una teoría de los géneros principalmente descriptiva, no preceptiva. Wellek y Warren mencionan:

La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden “mezclarse” y producir un nuevo género (como, por ejemplo, la tragicomedia). Ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o “riqueza” lo mismo que sobre la de “pureza” (género por acumulación lo mismo que por reducción). En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa [...] hallar

---

<sup>123</sup> Para *Carlota Fainberg*, cfr. Antonio Muñoz Molina, “Nota del autor” en *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999. Para *El dueño del secreto* y *En ausencia de Blanca*, cfr.: web oficial de Antonio Muñoz Molina: <http://antoniomuñozmolina.es/publicaciones/> [consultado 16/09/14]

el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten<sup>124</sup>.

Por consiguiente, las barreras entre géneros se han hecho mucho más fluidas en la literatura contemporánea, pero eso no debería llevarnos a pensar que la existencia de los géneros es superflua y que, por lo tanto, no son útiles para el estudio de las obras literarias. La escuela idealista, con Benedetto Croce a la cabeza, negó en la primera mitad del siglo XX toda justificación teórica para una tipología de los géneros literarios y consideró que toda obra era única e irrepetible, imposible de encorsetar en un género literario determinado<sup>125</sup>. Esta actitud extrema ha sido contestada por académicos como Spang, que dice:

Evidentemente, Croce [...] no admite los múltiples rasgos que cada obra literaria forzosamente tiene en común con otras ya por la finitud natural de las posibilidades expresivas [...] y el hecho de que nada se crea *ex nihilo*, es decir, toda obra humana radica en la realidad existente y en la historia y por tanto en plasmaciones anteriores que ya constituyen el primer rasgo común entre muchos otros<sup>126</sup>.

Además, Spang señala, al intentar definir lo que es un género literario, que «el género literario es un modelo sencillo de un modelo más complejo, como la obra literaria misma, el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa»<sup>127</sup>.

Todorov completa esta definición: «En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas»<sup>128</sup>. Género literario como modelo de la realidad, como sistema codificado de propiedades discursivas, como vehículo de comparación con obras literarias de su época y de toda la historia<sup>129</sup>, como institución a través de la cual se expresan los autores<sup>130</sup>: todas estas son facetas que

---

<sup>124</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 282.

<sup>125</sup> David Viñas, “Los géneros literarios”, en Jordi Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, p. 274.

<sup>126</sup> Kart Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 19.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>128</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, p. 36.

<sup>129</sup> Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *op. cit.*, p. 25.

<sup>130</sup> Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 271.

muestran la multidimensionalidad que es forzoso tener en cuenta cuando se define lo que es género literario. Ahora bien, es necesario también determinar la utilidad de este concepto en el estudio de la literatura, encontrar por qué la adscripción de una creación literaria a un género determinado puede ser relevante a la hora de analizar dicha obra.

Garrido Gallardo explica cuáles son las funciones del género literario:

El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico<sup>131</sup>.

Todorov hace una apreciación similar: «Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como “horizontes de expectativa” para los lectores, como “modelos de escritura” para los autores»<sup>132</sup>.

Por lo tanto, la adscripción de un texto a un determinado género literario supone:

- a. Una señal para la sociedad, es decir, una llamada de atención en cuanto a la calidad literaria de dicho texto. La obra en cuestión tiene la suficiente carga literaria como para que se le atribuya un género determinado, no es simplemente valioso por su contenido, no es solo útil en relación con el paradigma comunicativo, sino que también tiene un valor estético, una «literariedad» (si es posible utilizar esta palabra). Es por ello digno de ser clasificado y estudiado por su valor artístico<sup>133</sup>. De esa forma, mediante la clasificación de géneros es «posible acercarse a la incesante proliferación de obras literarias desde ciertos parámetros orientativos que faciliten su análisis»<sup>134</sup>.
- b. Una marca para el lector o un horizonte de expectativa, es decir, el lector, cuando ve que un determinado texto ha sido clasificado como novela, poema, tragedia, comedia, cuento, etc., se enfrenta al mismo de una manera concreta. El conocer con anterioridad el género del texto le lleva a esperar unas determinadas

---

<sup>131</sup> Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 20.

<sup>132</sup> Todorov, *op. cit.*, p. 38.

<sup>133</sup> Esto no implica que un texto no literario no pueda ser valioso desde un punto de vista histórico, sociológico, comunicativo o de otra índole. Lo que se pretende destacar es que ciertos textos presentan un valor estético que los hacen literarios y, por ende, dignos de ser estudiados desde ese punto de vista

<sup>134</sup> Viñas, *op. cit.*, p. 277.

características que ha de encontrar en su lectura del texto. Además, le ayuda a interpretarlo:

el género es eminentemente importante para la interpretación del texto en cuanto constituye una información acerca de los rasgos configurativos esenciales [...] la información adicional que proporciona una obra como representante de un género orienta las posibilidades interpretativas –aún muy numerosas– y también las reduce<sup>135</sup>.

- c. Un horizonte de expectativa o un modelo de escritura para los autores, es decir, el escritor conoce las normas genéricas y las aplica para crear un texto que se pueda adscribir a un género determinado. En la actualidad, al no ser la clasificación genérica preceptiva, el autor puede tomar la decisión de no seguir los criterios propios del género y romper sus reglas, pero esto presupone que el autor conoce esos criterios y ha decidido jugar con ellos y con las expectativas de los futuros lectores: «es indudable que la convención genérica existe; si no, el lector no se extrañaría»<sup>136</sup>. En una novela policíaca del subgénero *whodunit*, el lector espera que se le proporcionen todas las pistas para averiguar quién es el asesino antes de llegar al final de la novela. Si el autor no proporciona todas las pistas o revela la identidad del asesino a la mitad de la novela rompe con las reglas genéricas de forma voluntaria; se presupone que conoce dichas reglas pero que ha optado por transgredirlas. Al mismo tiempo, el lector se sorprende ante esta ruptura de las expectativas que albergaba al abordar la lectura de una novela de este tipo; queda ahora al albedrío del lector el seguir con su lectura o abandonarla, en función de otros rasgos ajenos a este subgénero que mantengan su interés y su atención.

Como ya se ha mencionado, vamos a examinar cuáles son los criterios definitorios de la novela y del cuento, lo cual nos ayudará a identificar cuáles serán los del género en prosa que podríamos encontrar en la intersección entre estos dos géneros, el de la novela corta. Los formalistas rusos distinguen entre cuento, novela corta o *novella* y novela en función de la extensión de los textos, ya que esta extensión determina, según ellos, los procedimientos utilizados en la construcción de los mismos<sup>137</sup>. Citando a Tomashevski,

---

<sup>135</sup> Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en Miguel A. Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 321.

<sup>136</sup> Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 21.

<sup>137</sup> José Valles Calatrava, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994, p. 81.

«De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la fábula, construirá la trama e introducirá la verdadera temática»<sup>138</sup>. En este sentido, uno de los principales escritores de cuentos de la literatura contemporánea, Edgar Allan Poe, escribió algunas reflexiones sobre los cuentos que aún siguen siendo de utilidad. Según Poe, el cuento ha de ser breve para lograr una unidad de efecto o de impresión, algo que no puede ser alcanzado en lecturas interrumpidas. La novela no puede alcanzar esta unidad de efecto, como menciona:

Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquel. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultado del cansancio o la interrupción<sup>139</sup>.

El cuento está basado en la concisión temática y en la intensidad expresiva<sup>140</sup>. De acuerdo con Edelweiss Serra: «el cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un núcleo acabado de vida, puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario [...] siempre una singladura presentada *in medias res*»<sup>141</sup>. La brevedad implica la concentración de la acción, del tiempo y del espacio, lo que impide un análisis minucioso de las vivencias del individuo y de sus relaciones con el prójimo<sup>142</sup>.

Spang hace un breve esbozo de lo que es un cuento literario: procedente del cuento popular, que se construye alrededor de un episodio, presentado en el punto culminante, a partir del cual se camina rápidamente hacia el desenlace. Evoca un fragmento del mundo cuya totalidad se puede vislumbrar tras él. La condensación (evento único, pocas figuras,

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>139</sup> Edgard Allan Poe, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 303-304.

<sup>140</sup> Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 178.

<sup>141</sup> *Ibíd.*

<sup>142</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972 (1ª ed.); 2005, 12ª reimpr., pp. 261-262.

poco desarrollo psicológico de los personajes) y la síntesis (no hay extensas descripciones ni diálogos extensos) son claves para entender la estructura cuentista<sup>143</sup>.

En relación con el desenlace del cuento, Eichenbaum plantea una gran diferencia entre la novela y el cuento en función de cómo sea su final:

El cuento se construye sobre la base de una contradicción, de una falta de coincidencia, de un error, de un contraste, etc. Pero esto no es suficiente; en el cuento, como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión [...] El papel primordial en la novela lo desempeñan otros factores: la técnica utilizada para demorar la acción, [...] la habilidad para desarrollar y ligar los episodios, para crear centros de atención diferentes, [...], etc. Esta construcción exige que el final de la novela sea un momento de debilitamiento y no de refuerzo; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse en alguna parte antes del final. La novela se caracteriza por la presencia de un epílogo: una falsa conclusión [...] mientras que el cuento tiende precisamente a lo inesperado del final donde culmina lo que le precede. En la novela al punto culminante debe suceder una cierta pendiente mientras que en el cuento es más natural detenerse en la cima que se alcanza<sup>144</sup>.

Sobre esta misma idea, la del desenlace del cuento como punto culminante, el cierre de la trama desarrollada en el mismo, Carlos Mastrángelo menciona:

“Hubiera deseado seguir leyendo”. Esta expresión de un lector al finalizar una novela suele ser un elogio –y a veces grande– para el novelista. Pero esta misma expresión, al concluir un cuento, es generalmente todo lo contrario para el cuentista. No tiene razón de ser. Significa que carece la narración de esa clausura hermética tan cara de la forma que nos ocupa. El momento culminante de un cuento coincide con su propia muerte, es decir, su terminación. Su punto final ha de ser precisamente eso: su punto final<sup>145</sup>.

Brevedad, concisión, unidad de efecto, fragmento del mundo, orientación hacia el desenlace, síntesis, importancia de la trama sobre el desarrollo psicológico de los personajes son algunas de las características que marcan los límites del género literario conocido como cuento. Aun así, es necesario ser consciente de lo difusos que pueden llegar a ser estos límites y cómo algunos de estos rasgos son puestos en cuestión por autores a partir del siglo XX. Cuentistas como Borges, Cortázar o, entre los autores contemporáneos, Rodrigo Fresán o Andrés Neumann han sido capaces de jugar y romper algunas de estas reglas, aportando profundidad psicológica a sus personajes o violando

---

<sup>143</sup> Spang, *op. cit.*, pp. 110-112.

<sup>144</sup> B. Eichenbaum, “Sobre la teoría de la prosa”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura en los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 15-152.

<sup>145</sup> Carlos Mastrángelo, “Hacia una teoría del cuento”, en Pacheco y Barrera Linares (comps.), *op. cit.*, p. 116.

la unidad de efecto, sin dejar por ello de escribir textos que se clasificarían como cuentos. La flexibilidad de las fronteras intergenéricas es vital para el estudio de la producción literaria contemporánea.

En cuanto a la novela, el intento de caracterización se presenta más difícil que con el cuento, debido a la capacidad de la misma de apropiarse de otros géneros. Bajtín habla de la novela como el género más joven, que tiene el poder irrefrenable de absorber otros géneros y, por ello, es el género problemático por excelencia<sup>146</sup>. Spang afirma: «La novela es inagotable en sus posibilidades, proteica en sus formas e inexhausta en su capacidad de sugestión e interpretación de nuestro mundo cada vez más complejo»<sup>147</sup>. Citando a Darío Villanueva: «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 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»<sup>148</sup>.

A pesar de estos comentarios, vamos a intentar encontrar algunos rasgos que, aunque no sean absolutamente determinantes para identificar un texto literario como novela, nos permitan al menos una aproximación hacia lo que podemos entender como tal. De otra forma sería completamente inútil aplicar la etiqueta de novela a un texto literario si no hay absolutamente nada propio de dicho género. Por ello es necesario buscar, aunque sea de una forma muy general, algunos rasgos que pudieran aplicarse a la mayoría de las novelas, aun teniendo en cuenta la gran libertad que existe dentro del género.

Se entiende que en toda novela ha de existir un mínimo de historia o trama<sup>149</sup>. Además, se desarrolla una fábula compleja, con posibles intrigas paralelas, descripciones, digresiones, mayor complejidad narrativa y, como ya se ha mencionado antes, la introducción del clímax antes del final<sup>150</sup>. La acción no es única, se puede demorar temporalmente, se analizan exhaustivamente los mundos en los que se mueven los personajes, donde las situaciones intermedias suelen ser más importantes que lo que ocurre al final. No interesa lo que va a ocurrir, sino lo que está pasando. La morosidad

---

<sup>146</sup> García Berrio y Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 194.

<sup>147</sup> Spang, *op. cit.*, p. 129.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>149</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998, 3ª ed., p. 44.

<sup>150</sup> Valles Calatrava, *op. cit.*, p. 83.

podría señalarse como la principal característica de la novela en contraposición con la brevedad del cuento<sup>151</sup>.

En cierta forma se podría decir que gran parte de las características que definen a la novela y al cuento están contrapuestas, es decir, un texto literario es novela porque presenta rasgos opuestos al cuento y viceversa. La novela y el cuento se definen por oposición el uno del otro. Es por ello por lo que resulta complicado encontrar un lugar propio y específico para la novela corta. Baquero Goyanes dice: «De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambientes, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda»<sup>152</sup>. Por lo tanto, ¿qué se recordaría de la novela corta? ¿El argumento íntegro como en el caso del cuento? ¿O algunas situaciones, como en el caso de la novela? La situación de la novela corta como género situado en la intersección de la novela y el cuento es realmente problemática.

Aguiar e Silva, al definir la novela corta, dice que es «la representación de un acontecimiento, sin la amplitud de la novela normal», con un «carácter condensado de la acción, del tiempo y del espacio», con un «ritmo acelerado», sin «largas digresiones y descripciones»<sup>153</sup>. Esta definición, ¿no sería perfectamente aplicable al cuento? No hay nada que se pueda considerar específico de la novela corta en el comentario de Aguiar e Silva. Por su parte, Baquero Goyanes explica:

La denominación de cuento largo no ha prevalecido, lo cual no deja de ser una lástima, pues, en mi opinión, resulta más adecuada que la de novela corta, al estar más vinculado este género al cuento que a la novela extensa. El cuento largo no es el típico perro hinchado, sino sencillamente un relato cuyo tema, cuyo desarrollo ha exigido más páginas que las normales de un cuento. Al igual que este, la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional<sup>154</sup>.

De acuerdo con Baquero Goyanes, la novela corta sería realmente un cuento largo, pero ¿qué entenderíamos por eso? Los conceptos de extenso y breve son muy relativos y de una flexibilidad extrema<sup>155</sup>, por lo que cabe preguntarse: ¿cuántas páginas son las «normales»? ¿A partir de cuántas ya no es un cuento, sino un cuento largo? Debería conseguir la unidad de efecto y guiar hacia el clímax en el desenlace, pero ¿sería posible

---

<sup>151</sup> Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, UAM, 1995, p. 124.

<sup>152</sup> Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 61.

<sup>153</sup> Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 262.

<sup>154</sup> Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 131.

<sup>155</sup> Spang, *op. cit.*, p. 106.

leerlo de una sola vez (con lo cual sería un cuento normal) o leerlo en varias ocasiones (con lo cual se podría perder la unidad de efecto y ya no ser un cuento en absoluto)? Siguiendo con esta línea de razonamiento, el que un texto literario sea un cuento o una novela corta ¿está en función de la capacidad de lectura de un lector concreto? Dos lectores se enfrentan a un mismo texto, uno con poca capacidad de lectura, por lo que necesita varias sesiones para leerlo, y otro con mayor capacidad lectora, por lo que lo lee de una sola vez. Ese texto, ¿es una novela corta para el primer lector y un cuento para el segundo lector? ¿Es la capacidad lectora lo que determina la adscripción a un género literario o a otro? En definitiva, la complejidad de definir y limitar la novela corta como género literario es muy alta.

Una propuesta que resulta muy interesante para la caracterización del cuento y de la novela corta es la planteada por Ricardo Piglia. En relación con el cuento, este autor lo caracteriza como un texto en el que se cuentan dos historias, una que aparece en la superficie y otra secreta. Esta historia secreta es la clave de la forma del cuento y emerge a la superficie y se hace evidente al final. Por ello, muchos de los elementos utilizados en la construcción del relato tienen una doble función y un doble sentido<sup>156</sup>. En el comienzo del cuento ya se encuentra su final, que es una forma de hallar sentido a la experiencia narrada en el relato. El sentido del cuento tiene la estructura del secreto. El arte de narrar un cuento es saber postergar ese final, que ya está en el origen, y mantenerlo secreto hasta hacerlo ver cuando nadie se lo espera<sup>157</sup>.

Para describir la novela corta (o *nouvelle*), Piglia trabaja a partir del concepto de enigma, misterio y secreto. Un enigma es «la existencia de algún elemento [...] que encierra un sentido que es necesario descifrar»<sup>158</sup>; un misterio es «la existencia de un elemento que no se comprende porque no tiene explicación»<sup>159</sup>; un secreto es también «algo que se quiere saber y no se sabe [...] pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice [...] un sentido sustraído por alguien»<sup>160</sup>. Como ya se ha mencionado, en el cuento se narran dos historias, una de ellas secreta que emerge al final pero que recorre todo el relato; el secreto sería el nudo, el lugar vacío que une las dos tramas narrativas,

---

<sup>156</sup> Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1993, pp. 73-79.

<sup>157</sup> Ricardo Piglia, “Nuevas tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, pp. 101-134.

<sup>158</sup> Ricardo Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 188.

<sup>159</sup> *Ibíd.*

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 190.

atadas por ese nudo que no se explica, el secreto. ¿Qué sería, en este caso, la novela corta? Sería un hipercuento, una versión condensada de cuentos múltiples, un texto en el que varias tramas narrativas se van anudando en torno a un centro y que no se disgregan ni se separan porque están unidas por el secreto, un punto vacío de significación que da estructura a la novela corta<sup>161</sup>.

Por lo tanto, la novela corta gira alrededor de algo que no se explica; si se explicara, si se desarrollaran todas las tramas planteadas en la novela corta y que tienen el secreto como punto de unión, se entraría en el terreno de la novela propiamente dicha<sup>162</sup>. La novela corta «nunca descifra por completo los enigmas que plantea»<sup>163</sup>; es «una forma posterior al cuento y anterior a la novela [...] es un paso de la oralidad a la lectura»<sup>164</sup>. En esa situación de transición entre dos géneros, es significativa la reflexión que Piglia hace sobre el final de la novela corta. A diferencia del cuento, cuyo final coincide con el de la historia narrada, en la novela corta su final está en otro lado; esto provoca una ambigüedad extrema: «nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado»<sup>165</sup>.

Por último, es interesante señalar la opinión que el propio Antonio Muñoz Molina tiene sobre el cuento, la novela y la novela corta, y las ventajas que posee este último género a la hora de crear una narración:

Mira, el cuento tiene una unidad de lectura y tiene más que ver casi con el poema, en el sentido de que es un impacto. Conforme se va haciendo más largo, se va convirtiendo en otra cosa, que a mí me seduce muchísimo, se va convirtiendo en algo que tiene, por una parte, la austeridad y las exigencias formales del cuento y, por otra parte, la libertad de vuelo de la novela. Por eso hay tantas obras maestras que son novelas cortas. Hay una devoción inmensa por ese género tan raro que tiene lo mejor de dos mundos, [...] El cuento puede ser perfecto, pero demasiada perfección lo convierte en una baratija, como en un *bijou*. La novela tiene la ventaja de la libertad. Las grandes novelas son un poco ambulantes. Por definición, la novela tiende a lo proteico, a lo abundante, y, claro, también puede desparramarse. El compromiso [...] sería una buena novela corta en la que existe la posibilidad de juntarlo todo. [...] Entonces, yo creo que la novela corta es ese sueño de juntar lo mejor<sup>166</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*, pp. 2002-201.

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 194.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>166</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 277.

Estas palabras recogidas por Begines Hormigo en una entrevista con el autor en el año 2004 muestran cómo su punto de vista coincide a grandes rasgos con el de algunos académicos y estudiosos que han intentado definir y concretar cada uno de estos géneros literarios.

Como ya se ha expuesto, la novela corta es un género literario difícil de delimitar debido a su situación en la intersección entre la novela y el cuento. Los académicos se han enfrentado a esta difícil tarea con éxito desigual, pero tendremos en cuenta sus aportaciones a la hora de analizar las novelas cortas de Muñoz Molina y ver en qué forma estas se pueden encuadrar dentro de este género literario. Se prestará especial atención a las reflexiones de Ricardo Piglia, las cuales pienso que pueden ser muy útiles, no solo en la caracterización de estas novelas cortas, sino también en la comprensión de los vínculos que unen a este género con los otros dos géneros fronterizos, la novela y el cuento.

## 5. LAS NOVELAS CORTAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

### 5.1. El dueño del secreto

*El dueño del secreto* es la primera novela corta publicada por Antonio Muñoz Molina. Aparece en 1994, su publicación tiene lugar entre *Los misterios de Madrid* y su volumen de memorias *Ardor guerrero*. Se sitúa, por lo tanto, en su segunda etapa de creación literaria, aquella en la que el observar la realidad y escribir sobre ella tiene mayor importancia que los juegos literarios característicos de su primera etapa creativa. Además, presenta características que la vinculan con la novela anterior (la acción tiene lugar en Madrid como en *Los misterios de Madrid*), así como con el libro posterior (rasgos autobiográficos son utilizados en la construcción del personaje y de la historia, al igual que en *Ardor guerrero*). Por supuesto, en esta ocasión el Madrid descrito no es utilizado en tono paródico, ni se puede decir que la novela sea una memoria fiel a la realidad autobiográfica. Sin embargo, su publicación en este momento responde a las necesidades de creación literaria de Muñoz Molina, constituyendo de esta forma un peldaño más en su evolución literaria como escritor.

Su escritura es el resultado de un encargo hecho al autor. Tras algunas tentativas fallidas, el recuerdo de la tarde de abril de 1974 en que recibe la noticia de la revolución portuguesa lo lleva a la invención de la historia de *El dueño del secreto*. En ella se encuentra una «mezcla de confesión personal, autobiografía ficticia y tristeza política»<sup>167</sup>. Se publicó en una edición especial gratuita entregada por la cadena de librerías FNAC en enero de 1994. Ese mismo año apareció una nueva edición en la editorial Ollero & Ramos. En 1997 saldría al mercado una edición en Castalia Didáctica acompañada de notas, cuadros cronológicos, bibliografía del autor, etc.

En el momento de su publicación fue bien recibida por la crítica, con reseñas favorables como la publicada en *Diario 16* por Sanz Villanueva («relato fluido, atractivo, entretenido, muy bien escrito y estructurado, que se lee en poco rato y con mucho

---

<sup>167</sup> El comentario está tomado del prólogo escrito por el autor a la edición portuguesa, recogido en la edición de *El dueño del secreto* a cargo de Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Castalia Didáctica, 1997, p. 172.

gusto»<sup>168</sup>). Aunque podría ser considerado como un texto menor dentro de la obra narrativa de Muñoz Molina, la temática, el estilo, el uso de la ironía o el desarrollo del personaje principal muestran que su calidad literaria está a la altura de muchas de sus otras novelas.

La narración está situada en un marco espacial y temporal muy preciso, Madrid en el año 1974. Contada en primera persona, el protagonista es un joven de provincias que en aquellos momentos se ve envuelto en una trama para acabar con Franco. Estudiante de Periodismo, sin dinero, perdido en la gran ciudad, con una vaga ideología izquierdista, entra en contacto con un abogado para el que trabaja como mecanógrafo y que le introduce en la vida nocturna de la capital. Este le confía un secreto: en breve un grupo de militares dará un golpe de estado para derrocar a Franco y él puede colaborar en dicha trama sirviendo como mensajero. El protagonista no es capaz de guardar ese secreto, que confía a su amigo Ramonazo. Asustado ante el supuesto fracaso de la intentona golpista y pensando que él ha sido el culpable, deja Madrid y escapa a su pueblo, donde se establece sin volver jamás a la capital. Diecinueve años más tarde, casado, con hijos y con una vida anodina en su pueblo, recuerda aquel año en Madrid y el secreto que él fue incapaz de guardar.

Puesto que está contada en primera persona, el narrador se constituye en el personaje central del relato. De hecho, lo que llegamos a saber de los demás personajes es narrado por él, con lo que el filtro subjetivo del narrador nos lleva a saber solo lo que el narrador piensa. Es por ello por lo que para comprender la narración es vital conocer cómo es el protagonista, cómo es su personalidad y su relación con el entorno en el que se mueve y con las personas de ese entorno.

Como ya se ha mencionado, en la descripción del protagonista, Muñoz Molina incluye detalles autobiográficos, como el retrato de un joven del sur que llega a Madrid para estudiar Periodismo durante un año para luego dejar los estudios -experiencia que él también vivió-, su personalidad apocada, los apuros económicos o su confusa vocación izquierdista y el deseo de ver mundo<sup>169</sup>. El tipo del joven de provincias le permite al autor describir a un personaje que se encuentra en desfase en relación con el entorno

---

<sup>168</sup> Esta reseña de Santos Sanz Villanueva, junto con otras publicadas en diversos periódicos sobre obras de Muñoz Molina, fue recogida en *Primera impresión. (De "El jinete polaco" a "Ventanas de Manhattan")*, art. cit., p. 33.

<sup>169</sup> Morales Cuesta, *op. cit.*, p. 111.

socio-histórico en el que se mueve. No es un personaje tonto, ni caricaturesco, puede ser inteligente pero no comprende los asuntos mundanos que se desarrollan a su alrededor<sup>170</sup>. La participación de Muñoz Molina en una manifestación estudiantil y su posterior detención por la policía franquista tiene su correlato en la participación del protagonista en otra manifestación, pero sin ser detenido. En ambos casos, la pusilanimidad de autor y protagonista son similares, mostrando que no son héroes, sino más bien cobardes<sup>171</sup>.

El protagonista se describe a sí mismo, desde el presente, como alguien completamente anulado por la sociedad urbana en la que vive. Como pez fuera del agua intenta sobrevivir en un medio que él comprende que no es el suyo, pero en el que cree percibir la materialización de sus deseos de ver mundo. La decepción de vivir en una pensión, de no tener dinero y pasar hambre, de no ser capaz de integrarse en la vida universitaria madrileña se ve mitigada por la presencia del abogado Ataúlfo Ramiro, el cual le da trabajo y además lo lleva a restaurantes y clubes. Para el protagonista, la figura del abogado está idealizada, llegando a creer que está participando en una verdadera trama política cuando realmente solo está sirviendo como mensajero en las relaciones adúlteras del abogado con diversas mujeres. Es significativa la habilidad de Muñoz Molina a la hora de narrar estos hechos, puesto que, aunque el protagonista continúa creyendo en la realidad de la trama golpista, el lector es capaz de ir más allá del texto escrito y comprender que todo se reduce a los líos amorosos de Ataúlfo.

Al mismo tiempo, las convicciones políticas del protagonista son de tendencia izquierdista, pero nunca son descritas por él como firmes, no se puede decir que la ideología tenga un papel importante en su toma de posición ante la situación política. Su postura es más propia de una conciencia moral antes que política<sup>172</sup>. Siente admiración por la revolución militar de Portugal, que ha llevado la democracia, y repulsión por el golpe militar de Chile, que ha instaurado la dictadura:

las matanzas y los hacinamientos en el estadio nacional de Santiago nos recordaban que para los militares fascistas [...] no existía el menor escrúpulo de tibieza o piedad; los acontecimientos de Lisboa nos enseñaban la lección

---

<sup>170</sup> Georges Tyras, “*El dueño del secreto: la dualidad como secreto*”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 211.

contraria, porque en este caso también los militares eran los protagonistas, pero traían la democracia en vez de derribarla<sup>173</sup>.

En sus conversaciones con su amigo Ramonazo, comunista prochino, él huye de los excesos revolucionarios y propugna «influido por algún sacerdote de izquierdas [...] que algunos creyentes podían unirse a la causa de la revolución»<sup>174</sup>, propuesta que Ramonazo rechaza de forma tajante. Incluso cuando tiene entre sus manos el *Libro Rojo* de Mao, el protagonista menciona que le recuerda «por su formato [...] y por la solemnidad simplona de los aforismos, al entonces célebre *Camino*, de monseñor Escrivá de Balaguer, si bien esto me guardé mucho de decírselo a Ramón»<sup>175</sup>. En resumen, «el compromiso coyuntural del protagonista no resulta, pues, fruto de una decidida vocación ideológica, sino más bien del cruce de dos factores: el azar y el egocentrismo pusilánime»<sup>176</sup>.

El principio de la novela ya establece el espacio, el tiempo y el suceso principal que han de configurar el contexto novelístico: «En 1974, en Madrid, durante un par de semanas del mes de mayo, formé parte de una conspiración encaminada a derribar el régimen franquista»<sup>177</sup>. Pocos párrafos después, el protagonista habla de que esa conspiración se frustró por su culpa, por no mantener el secreto de los planes ante su amigo Ramonazo: «fui yo quien le confié, en contra de lo que había jurado, no solo la existencia de la conspiración, sino también algunos de los nombres de personajes públicos vinculados a ella y hasta la fecha aproximada en que se producirían los movimientos militares»<sup>178</sup>. En las primeras páginas ya conocemos el desenlace de la novela (o, al menos creemos conocerlo), solo queda saber cómo se desarrollarán los acontecimientos que llevaron a este desenlace.

El título de la novela puede parecer algo engañoso, ya que no son uno sino hasta tres los secretos que se plantean en esta obra. En primer lugar, el secreto más obvio, el del protagonista que no sabe guardar un secreto, lo que para él supone frustrar la trama golpista. Este secreto se podría vincular con uno de los temas propios de la Poética de Muñoz Molina, la identidad. Al igual que Manuel en *El jinete polaco*, el protagonista de

---

<sup>173</sup> Las referencias a fragmentos concretos de la novela están tomadas de la edición de Ollero & Ramos, 1994; en este caso, p. 10.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>176</sup> Tyras, *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>177</sup> Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 8.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 15.

la novela busca forjar una nueva identidad fuera del contexto de su pueblo. La llegada a Madrid implica para él la apertura a un mundo nuevo que habría de proporcionarle los materiales para construir una identidad cosmopolita. De hecho, su llegada a Madrid conlleva un olvido inicial de todo lo que dejaba en el pueblo: «Tan lejos estaba yo de él [su amigo Ramón] y de todo lo que tuviera que ver con mi vida pasada y con la tristeza y la rutina lenta de mi pueblo que cuando unos meses más tarde lo vi [...] me costó unos segundos reconocerlo»<sup>179</sup>. Sin embargo, su pusilanimidad, su falta de horizontes y su indecisión le llevan a no construir una identidad propia, sino a conservar la misma identidad pueblerina con la que había llegado. No confía mucho en sus estudios, es un estudiante mediocre: «pensaba, no sin razón, que mis posibilidades de prosperar como estudiante en Madrid eran limitadas»<sup>180</sup>. No se siente identificado con los estudiantes: «A esas alturas del curso yo apenas iba por la Facultad [...] y si alguna mañana [...] me presentaba en clase [...] mi sentimiento habitual de encontrarme al margen, de ser un indigente»<sup>181</sup>.

Su lucha política, que como se ha mencionado es más moral que ideológica, cesa tras su experiencia en la manifestación estudiantil en la que se ve arrastrado y se siente como un pelele:

Había un enrarecimiento de miedo y de muchedumbre en el aire, una inminencia de fatalidad, al menos en algunos de nosotros, o en uno solo, en mí, que me debatía entre la rabia a la dictadura y el terror a ser golpeado o detenido, que ya me sentía arrastrado de antemano por el empuje de aquella multitud en la que estaba preso, que se agitaba como un organismo y se expandía contra las paredes de cemento de la Facultad<sup>182</sup>.

El protagonista muestra su disconformidad con la dictadura, pero su miedo le lleva a abandonar la lucha política y a no intentar un cambio identitario: él es y ha sido siempre un chico de pueblo, no un revolucionario.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la identidad es un constructo que parte de la observación de la realidad y de su interpretación, tanto en lo que se refiere a la identidad propia como a la que adjudicamos a los demás. En este caso, el protagonista no es capaz de ver la realidad, o aunque vea datos reales, su interpretación está tan alejada de esa

---

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>181</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>182</sup> *Ibíd.*, pp. 65-66.

realidad que su búsqueda de una identidad cosmopolita para sí mismo es un fracaso. Su trabajo con Ataúlfo, su ir y venir junto con él por los bares y garitos de Madrid -que no es más que el seguir la existencia de un crápula que vive una vida disoluta- es revestida por el protagonista de misterio e intriga. No es capaz de participar en la verdadera lucha política; por ello, crea una ilusión que le hace pensar que realmente sí que participa en ella. Tras la conversación con Ataúlfo en la que este le confiesa ser uno de los líderes de una organización secreta, el protagonista menciona:

Ahora cobraban sentido algunas rarezas que a mí me habían parecido extravagancias, algunas desapariciones y citas enigmáticas y llamadas de teléfono. [...] Cuando lo acompañaba a uno de los clubs en los que a mí también me conocían ya, advertía ahora detalles que antes me pasaban desapercibidos, y en los que vislumbraba con admiración y también con un poco de temor y de vanidad los sutiles hábitos conspiratorios de Ataúlfo, sus encuentros de apariencia perfectamente casual con hombres o mujeres que no llegaban a mirarlo y se rozaban con él en el camino hacia el teléfono o los lavabos [...] disimulando magistralmente su militancia incansable bajo un disfraz de preocupación y aun de libertinaje del que no se despojaba ni en presencia de su propia mujer<sup>183</sup>.

El protagonista, diecinueve años después, sigue sin comprender la realidad en la que ha vivido; su intento de construir una nueva identidad ha fracasado por cobardía y falta de coraje y ha de regresar a su pueblo, a su antigua identidad.

Sin embargo, para él su fracaso no ha sido no ver la realidad, sino el no ser capaz de mantener el secreto de la trama golpista, algo que diecinueve años después sigue formando parte de su personalidad:

Ya entonces, a los dieciocho años, padecía yo una debilidad de carácter que me ha perjudicado siempre mucho, más en mi respeto hacia mí mismo que en mi trato con los demás, y que consistía, y consiste, en que no soy capaz de guardar un secreto, aunque me jacto de ser hombre reservado y poco amigo de confidencias personales. Es falso. [...] Nunca he sido capaz ni de callarme ante mis hijos cuando me preguntaban qué regalo les había comprado para sus cumpleaños, o para Reyes<sup>184</sup>.

El haber traicionado ese secreto y, de esa manera, llevar al fracaso la lucha política para derrocar a Franco le sigue atormentando después de todos los años, lo que da muestra de que nunca se le ha pasado por la cabeza el pensar que todo había sido una invención urdida por Ataúlfo y creída ciegamente por él: «Un solo secreto poseí en mi vida, y lo malbaraté insensatamente, como quien logra un tesoro y lo desperdicia y lo tira y se

---

<sup>183</sup> *Ibíd.*, pp. 75-76.

<sup>184</sup> *Ibíd.*, p. 15.

encuentra luego con las manos vacías»<sup>185</sup>. Su identidad, a pesar de todas sus experiencias vividas en Madrid, no ha cambiado significativamente.

El segundo secreto que se plantea en esta obra estaría relacionado con otro de los temas clave de la Poética de Muñoz Molina, la memoria. Este secreto tiene que ver con el olvido colectivo de todo lo que supuso el tardofranquismo y la transición democrática<sup>186</sup>.

El protagonista dice hacia el final de la novela:

Pero me doy cuenta de que ahora poseo otro [secreto], y como no era consciente de que lo tenía no he podido traicionarlo. *Nadie piensa ya en aquellos tiempos*, nadie se acuerda del invierno y de la primavera de 1974, ni de la ejecución de Puig Antich o del nombre del húngaro o polaco al que dieron garrote vil en Barcelona. Yo sí me acuerdo de todo: ese es mi secreto. *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. No me quejo de mi vida, pero me pregunto cómo habría sido la otra, que me habría ocurrido si hubiera continuado estudiando, si no hubiera cometido la atroz imprudencia, la indignidad de no cumplir mi palabra, de salir huyendo y refugiarme en mi pueblo a la primera señal de peligro (Cursivas añadidas)<sup>187</sup>.

El protagonista recalca la necesidad de recordar aquellos tiempos, tiempos convulsos en los que tuvo la oportunidad de participar de forma significativa en los acontecimientos que tenían lugar, pero de los que huyó por cobardía. Sin embargo, desde la perspectiva presente, siente la tarea de recordar.

En este sentido, la novela recoge la preocupación de Muñoz Molina por la memoria histórica, por luchar contra el olvido. La transición democrática se basó en el olvido, en la amnistía política que hizo que actos criminales cometidos por la represión franquista o por los elementos de lucha antifranquista fueran considerados prescritos y olvidados. Muñoz Molina, en el año 1993, piensa que es el momento de recordar todo aquello, de rescatarlo y no dejar que se pierda en el olvido<sup>188</sup>.

Al mismo tiempo, este ejercicio de memoria sirve como una forma de narrar la nostalgia de un futuro. Tanto para el protagonista como para el escritor, en el año 1974 la situación abría un abanico de posibilidades, entre las que se incluía la de luchar contra el

---

<sup>185</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>186</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 155.

<sup>187</sup> Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, *op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>188</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 163.

régimen establecido, la de trabajar por un cambio democrático. Esa era la belleza de una época perdida, el tener ante sí un futuro por el que trabajar y que ahora ya no es posible. Es la «nostalgia de cuando se tenía un futuro. Hoy por hoy, nos hemos condenado al presente»<sup>189</sup>.

El tercer secreto de la novela surge a partir de un encuentro que el protagonista tiene con una mujer que él describe como la mujer más guapa del mundo. Tras darle un mensaje de Ataúlfo ocurre lo siguiente:

Me acompañó ella misma a todo lo largo del pasillo, y al tenerla tan cerca yo oía el roce suave de la piel y la seda. Me abrió, salí al descansillo, me volví para decirle adiós y quedé paralizado y fulminado durante las décimas de segundo más memorables de los dieciocho años de mi vida. El cinturón se le había soltado y estaba desnuda delante de mí, desnuda y con una mancha de rímel en los pómulos<sup>190</sup>.

Esta visión, que luego recordará en los momentos críticos en Madrid, en los que piensa en el fracaso de la trama debido a no haber sabido mantener el secreto, volverá de nuevo al final de la novela:

Ahora, algunas veces, yo agradezco [...] el derecho a acordarme sin que lo sepa nadie, sin que lo pueda sospechar nunca mi mujer, que duerme a mi lado, en la oscuridad de nuestro dormitorio, de aquella amiga o cómplice de Ataúlfo Ramiro a la que vi desnuda durante un segundo en Madrid, hace diecinueve años, cuando al adelantar la mano para abrirme una puerta se le descifró la bata de seda azul delante de mis ojos. [...] Iba a marcharme, pero la seguí mirando y ella no volvió a ceñirse la bata ni se movió del umbral, y yo olí no su perfume, sino su piel desnuda, [...] pensé que si le pedía que me dejara entrar de nuevo con ella no iba a negarse, pero tuve de pronto más miedo del que había tenido nunca, le dije hasta luego y tardé un rato en oír, mientras bajaba las escaleras, el golpe de la puerta al cerrarse, una de tantas puertas que se cierran para no abrirse más en la vida de uno<sup>191</sup>.

El protagonista cierra la novela con el secreto que sí ha sabido guardar y que ha permanecido con él todos esos años: la visión de la mujer desnuda. Pero es un secreto amargo, porque le recuerda el fracaso de su vida, su falta de resolución, las oportunidades que tuvo ante sí y que no supo aprovechar. En ese sentido, la mujer desnuda es una metáfora de su vida soñada pero nunca alcanzada.

---

<sup>189</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>190</sup> Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>191</sup> *Ibíd.*, pp. 147-148.

Por último, es interesante considerar si *El dueño del secreto* puede ser etiquetada como novela corta. Como ya se ha comentado, Piglia piensa en la novela corta como un hipercuento en el que varias tramas narrativas se anudan en torno a un centro, tramas planteadas pero no desarrolladas, lo que transformaría a la novela corta en novela. En el caso de *El dueño del secreto*, es cierto que hay muchas tramas planteadas pero que no llegan a ser expuestas, sino que solo se presentan breves apuntes de las mismas. Se plantea la historia de Ramonazo y su relación con su novia prochina, la historia de Ataúlfo y de sus relaciones adúlteras, la historia del protagonista a su regreso al pueblo, la historia del vecino de su pueblo que ha llegado a la ciudad y que triunfa allí, entre otras. Todas engarzadas por un centro, el secreto que, en principio, pensamos es el de la trama golpista, aunque a medida que leemos descubrimos que no existe tal trama y, más aún, que quizás no sea ese el secreto clave de la historia, sino que podría ser el de la visión de la mujer desnuda. En ese sentido, *El dueño del secreto* se acomodaría a la idea que Piglia tiene del hipercuento y por lo tanto sería una novela corta. Si todas esas historias se desarrollasen por parte de Muñoz Molina, eso llevaría a la escritura de una novela.

Por otra parte, Piglia también menciona que el final de la novela breve no coincide con el final del texto y que la ambigüedad nos lleva a no estar seguros de la historia que se nos ha contado. También de esta manera sería posible pensar que el final podría estar en el momento en que el protagonista huye de Madrid o el momento en que cuenta su secreto a su amigo Ramón, el hecho clave que, para el protagonista, provoca el desenlace de su experiencia en la ciudad. Si el secreto es realmente el de la visión de la mujer desnuda, el final estaría en el momento en que va a visitarla y ve su cuerpo al abrirse la bata. La ambigüedad y las lagunas de información que el lector tiene, propiciadas por el relato en primera persona que implica que solo conoceremos lo que el protagonista conoce o cree conocer, nos lleva a concluir que *El dueño del secreto* encaja en las características de una novela breve.

## **5.2. Carlota Fainberg**

Esta novela corta apareció en 1999, pero hay que remontarse al año 1994 para encontrar su origen. En este año varios escritores recibieron el encargo del periódico *El País* de escribir un relato para ser publicado por entregas durante el verano. Debía estar

relacionado con *La isla del tesoro*<sup>192</sup>, ya que en 1994 se celebraba el centenario de la publicación de esa novela. Muñoz Molina elaboró un relato de ficción a partir de diversos retazos autobiográficos: un par de visitas a Buenos Aires, un semestre como profesor invitado en la Universidad de Virginia y un soneto de Borges sobre un personaje de la novela de Stevenson, el ciego Pew que a él le había provocado tanto miedo<sup>193</sup>.

Cinco años después Muñoz Molina retoma su relato y lo convierte en una novela corta<sup>194</sup>. Como él mismo menciona: «Ha crecido, hay nuevos personajes, la trama se ha desarrollado plenamente, con resonancias y ondulaciones nuevas»<sup>195</sup>. Fue necesario «dejar que las cosas vayan sedimentándose en la imaginación, y también en el olvido, esperar a que llegue el momento preciso para rescatarlas»<sup>196</sup>. Por lo tanto, aunque el origen de la historia se puede ubicar entre *El dueño del secreto* y *Ardor guerrero*, dos obras con claros referentes autobiográficos, la escritura de la novela corta tendría lugar después de *Plenilunio*. Como el autor menciona, en esos cinco años había crecido y se había ido desarrollando la historia en su interior.

Cuando se publicó tuvo una reseña muy favorable de Santos Sanz Villanueva en *El Cultural* de *El Mundo*; dijo que era «un magistral relato corto unitario» cuyo objetivo es el de entretener «mediante recursos que constituyen un auténtico compendio de las mejores artes de narrar»<sup>197</sup>. Además, destaca la capacidad del autor de crear una historia apasionante a partir de sucesos aparentemente intrascendentes y la construcción de una voz muy particular, la de Claudio, profesor español en una universidad norteamericana, que despliega unos rasgos idiomáticos propios que caracterizan su actitud ante la vida y hacia los demás.

La historia está contada en primera persona desde el punto de vista de Claudio, profesor asociado del Humbert College de Pensilvania, a punto de recibir el nombramiento de

---

<sup>192</sup> Al igual que Muñoz Molina, los escritores Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás y Arturo Pérez-Reverte también recibieron el mismo encargo de *El País*. Los relatos fueron luego recopilados y editados por Alfaguara en un volumen publicado ese mismo año bajo el título *Cuentos de la isla del tesoro*.

<sup>193</sup> Antonio Muñoz Molina, “Nota del autor”, en Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>194</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>195</sup> Nuria Azancot, “Antonio Muñoz Molina publica *Carlota Fainberg*”. Entrevista publicada el 21/11/1999 en *El Cultural* de *El Mundo*: <http://www.elcultural.es/revista/letras/Antonio-Munoz-Molina-publica-Carlota-Fainberg/1811> [consultado el 13/9/2014]

<sup>196</sup> Muñoz Molina, *Nota del autor*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>197</sup> La reseña está incluida en Sanz Villanueva, *op. cit.*, pp. 38-39.

profesor titular. Relata su encuentro en el aeropuerto de Pittsburg con Marcelo Abengoa, hombre de negocios español, antítesis de su propia personalidad. Atrapados por una fuerte nevada y a la espera de poder embarcar en sus respectivos vuelos, Marcelo Abengoa inicia una conversación con Claudio. Al conocer que este se dispone a viajar a Buenos Aires para participar en un congreso literario sobre Borges, Marcelo recuerda una aventura amorosa vivida en un viejo hotel de Buenos Aires. Una mujer llamada Carlota Fainberg lo sedujo y disfrutaron de dos noches juntos antes de separarse. A su llegada a Buenos Aires, y tras el fracaso de su ponencia en el congreso debido a las críticas de una colega, Claudio visita el viejo hotel. Allí descubre algo sorprendente: Carlota lleva muerta más de veinte años, aunque él podrá ver su presencia fantasmal en el comedor del hotel. De regreso a Pensilvania y tras conocer que su puesto de profesor titular ha sido ofrecido a su contrincante en el congreso, Claudio se replantea su situación en el Humbert College y planea regresar a Madrid para encontrarse con Abengoa.

Aunque la novela lleva el título de la misteriosa y seductora mujer que ambos protagonistas llegan a ver, los personajes principales son Claudio y Marcelo Abengoa y la historia se desarrolla a partir de la conversación que mantienen en el aeropuerto. A pesar de que toda la novela está contada desde el punto de vista de Claudio, es posible observar cómo ambos personajes son opuestos entre sí. Mientras Claudio es tímido, solitario, dedicado a su vida académica y pasivo, Marcelo es un hombre de negocios vital, extrovertido, con energía. Sería la oposición entre la pasividad y la actividad, entre la cultura y el dinero, entre lo reflexivo y lo práctico<sup>198</sup>.

Se podrían señalar algunas de estas características opuestas, como el carácter. Este contraste se ve claramente en el siguiente fragmento:

Pertenecía [Marcelo Abengoa] a ese tipo de personas enérgicas y prácticas que a mí me han amedrentado a lo largo de toda mi vida, desde que en la infancia conocí a la primera de ellas, mi tío Guillermo, que hablaba muy alto y lo hacía todo muy rápido, que regentaba un negocio de ferretería, fumaba y conducía coches con la misma acelerada brusquedad, dándome siempre la sensación de que yo era muy torpe y muy lento, y además nada listo. Cada vez que encuentro una persona así noto el mismo principio como de encogimiento que cuando mi tío Guillermo llegaba a casa hablando muy alto y empujando la puerta como para ganar tiempo antes de que yo se la abriera.

---

<sup>198</sup> Sandra Navarro Gil, "La construcción de los personajes en *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 29 (2005).

Siempre me acerco con miedo a los empleados de las ferreterías y de los talleres de automóviles. Me bastan unos segundos para reconocer ese modelo siempre idéntico de hombre hábil, decidido, veloz, y cuando uno de ellos me habla muy alto o se agita amenazadoramente cerca de mí con la energía de sus tareas y de sus destrezas pienso, igual que al ver a Marcelo M. Abengoa: “Otra vez el tío Guillermo”<sup>199</sup>.

Mientras que Abengoa es enérgico, directo, seguro, Claudio se ve a sí mismo como alguien amedrentado, asustado, torpe, al lado de este tipo de personas.

Es interesante ver cómo el arte, un tema destacado en la Poética de Muñoz Molina y presente en gran parte de sus obras, también juega un papel significativo en Carlota Fainberg. El autor menciona en una conferencia que pronunció en la Fundación Juan March titulada *El argumento y la historia*:

La mayor parte de las personas no leen ni escriben, pero salvo unos pocos imbéciles definitivos casi nadie carece del instinto de saber y de las ganas de contar. [...] Hace unas semanas, [...] estaba contándole un cuento a mi hijo mayor y de pronto me quedé mirando la expresión de sus ojos, y me asombró la atención con que esperaba mis palabras, la ausencia, en sus pupilas, de todo lo que no fuera el mundo invisible del que yo estaba hablándole. Comprendí, con emoción y un poco de alarma, que en esa mirada estaba la clave no sólo de lo que yo quiero contarles a ustedes, sino de una parte de mi vida y de mi propio destino [...]: como ese niño, como cualquier lector pasional, yo me eduqué oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan sólo que me contaran buenas historias, quería contarlas yo mismo<sup>200</sup>.

El escritor destaca la importancia de la literatura oral, de saber contar y narrar buenas historias, de la capacidad de contarlas de forma que el oyente quede fascinado ante las palabras, ante los acontecimientos narrados. En cierto sentido, esa fascinación por el arte de la literatura, por las historias bien contadas, se puede encontrar en *Carlota Fainberg*.

En la novela hay dos historias: la culta y pedante de Claudio, repleta de anglicismos y constantes alusiones a la crítica literaria; la otra la de Abengoa es una narración oral, interesante, en la que Marcelo cuenta la historia de lo que ocurrió en el hotel Town Hall de Buenos Aire con Carlota Fainberg. Lo curioso es que la narración la hace el personaje incorrecto: el profesor culto, conocedor de la literatura, es pesado y aburrido; el hombre de negocios, práctico y directo, quizás un poco bruto, es el que logra contar una historia

---

<sup>199</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>200</sup> Antonio Muñoz Molina, “El argumento y la historia”, en Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, op. cit., pp. 19-20.

que atrapa al lector<sup>201</sup>. Además, no solo atrapa al lector de la novela, sino también al oyente de la historia, al mismo Claudio que comienza escuchando esta historia con bastante aprensión:

Yo creo que sólo empecé a hacerle algo de caso o me lo tomé más en serio un poco después, cuando se quedó callado frente al ventanal donde arreciaba la ventisca y dijo algo que sin saberlo sugería una curiosa intertextuality con mi soneto de Borges: -Pero da igual que yo no vuelva a Buenos Aires, es como si hubiera un tesoro esperándome siempre<sup>202</sup>.

Es también significativo para mostrar cómo Claudio ha sido contaminado por su profesión de crítico literario, lo que le impide interesarse de otra persona como ser humano; solo se interesa por otra persona cuando esta le sugiere un referente literario<sup>203</sup>. El arte no es valorado por su relación con la realidad, sino por su relación con otras formas de expresión artística, totalmente desconectado de la realidad circundante. Esta actitud vacua se muestra también en el siguiente fragmento:

Mi locuaz compatriota había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales, sino por los textuales, y por el modo en que yo, como un lector, podía deconstruir su discurso, no desde la autoridad que él le imprimía (¿se ha reparado lo suficiente en los paralelismos y las equivalencias entre authorship y authority?) 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<sup>204</sup>.

En resumen, las herramientas propias de la crítica literaria, que deberían ser utilizadas para el disfrute del relato que está oyendo, no son más que un pretexto para una reflexión erudita, pedante, que no permite a Claudio el disfrutar de la narración de una manera sencilla y entregada<sup>205</sup>. Se enfrentan, por lo tanto, dos posturas frente al arte, dos formas de entender lo literario: la de Abengoa, con naturalidad, lo que permite alcanzar cierto grado de comprensión de la realidad, y la de Claudio, con pedantería, con la única finalidad de llamar la atención sobre el propio discurso, olvidando la realidad y la vida<sup>206</sup>

---

<sup>201</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 20.

<sup>202</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>203</sup> Oropesa, *op. cit.*, p. 19.

<sup>204</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>205</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, *op. cit.*, pp. 170-171.

<sup>206</sup> Begines Hormigo, "La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*", art. cit., pp. 90-91.

Sin embargo, el interés de Claudio por el contenido de la historia va aumentando a medida que Abengoa sigue con su relato y él se da cuenta de que está realmente interesado en la narración:

Lo vi desaparecer tras un expositor de best-sellers, y entonces se me ocurrió la idea, a la vez perentoria y absurda, de aprovechar ese momento para marcharme de allí, para salir a toda prisa [...] Apareció por fin, masticando sonoramente el chicle, me ofreció uno sonriéndome con la misma cara de astucia y de burla que si me hubiera leído el pensamiento. Unos segundos después yo ya estaba de nuevo atrapado en su relato y no me era posible la huida<sup>207</sup>.

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 simplemente saber lo que pasaba a continuación<sup>208</sup>

Al final de la narración de Abengoa, aunque Claudio continúa con su actitud de crítico literario, el interés de la historia le ha permitido romper con la barrera de conceptos literarios que lo lastraban y ha disfrutado de la historia; incluso ha desarrollado cierto cariño por Marcelo Abengoa:

No oculto que me decepcionó el final tan apresurado de la historia, o más bien su falta algo desaliñada de final ¿Carecía Abengoa de lo que Frank Kermode ha llamado “the sense of an ending”, o se inclinaba, sin saberlo, por esa predilección hacia los finales abiertos que se inculca ahora en los writing workshops de las universidades? Media hora más tarde fue anunciado por los altavoces el boarding para el vuelo a Miami. Como a mí aún me sobraba mucho tiempo, acompañé a Abengoa hasta la gate que le correspondía, y me sorprendió descubrir que notaba cierta congoja al despedirme de él<sup>209</sup>.

El arte literario, una buena narración oral, había logrado unir a dos personalidades tan opuestas. A pesar de todo el bagaje académico que Claudio poseía y que funcionaba como barrera frente a la narración oral, a pesar de la supuesta inferioridad intelectual de Abengoa a la hora de contar una historia, el arte de narrar logra establecer un vínculo entre ambos personajes. Este vínculo es clave para comprender la evolución de Claudio tras su encuentro con Abengoa: Claudio ya no será el mismo, el arte ha funcionado como elemento transformador de las personas, como medio para captar una realidad que Claudio cubría con palabrería intelectual.

---

<sup>207</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 124.

También el tema de la memoria está presente en la novela. La anécdota que da origen a la historia es la rememoración de la historia que Abengoa ha vivido con Carlota Fainberg en Buenos Aires y que cuenta a Claudio durante la espera en el aeropuerto. Este relato narrado a Claudio no surge por casualidad, sino que hay una circunstancia que provoca esta rememoración por parte de Marcelo Abengoa:

Muy incómodo, aunque sonriendo, le dije que sí, que era español, y esa coincidencia le hizo calurosamente suponer que habría otras, y que yo también estaría esperando que fuera anunciado el vuelo de United Airlines hacia Miami. Contesté que no, si bien no le dije el vuelo que yo esperaba, pero dio igual, porque él [...] me preguntó cuál era el mío.[...] El avión que yo debería haber tomado varias horas antes volaría, si alguna vez amainaba la tormenta de nieve, a Buenos Aires, y *fue al pronunciar ese nombre cuando sin yo saberlo estuve perdido del todo.*<sup>210</sup> (Cursivas añadidas)

El mencionar la ciudad de Buenos Aires va a despertar en Abengoa un cúmulo de recuerdos que le harán contar la historia vivida por él. Por supuesto, la memoria está ligada con la imaginación, y la narración no será exactamente lo vivido por Marcelo, sino lo que él cree que ha vivido. Su experiencia en el hotel Town Hall de Buenos Aires le lleva a decir: «Pero da igual que yo no vuelva a Buenos Aires, es como si hubiera un tesoro esperándome siempre»<sup>211</sup>. La imaginación embellece los recuerdos, la distancia temporal hace que la memoria recupere las sensaciones y las recree. Su historia de amor de dos noches le ha marcado y el recuerdo de Carlota sigue influyendo en el presente. Muñoz Molina utiliza en sus obras la memoria para comprender mejor el presente y eso es lo que le ocurre a Marcelo: Carlota continúa moldeando su presente e influyendo en cómo vive ahora su vida:

En cualquier parte, me dijo, en cualquier ciudad, veía a mujeres que se parecían confusa o exactamente a Carlota Fainberg, que durante segundos, o décimas, eran ella, la promesa súbita de un reencuentro imposible con ella. [...] Le habían gustado tantas mujeres, todas las mujeres, pero ahora, aunque las siguiera mirando y deseando, en realidad ninguna llegaba a gustarle, ni de lejos, tanto como ella, de modo que aquel adulterio había tenido la ventaja para su matrimonio de haberle vuelto mucho más casto, y desde luego más fiel. Ninguna mujer que no fuera Carlota Fainberg o que no se le pareciera mucho llegaba a tentarle de verdad<sup>212</sup>.

El tercer tema característico de la Poética de Muñoz Molina, la identidad, también ocupa un lugar en *Carlota Fainberg*; de hecho, el gran problema de Claudio es precisamente

---

<sup>210</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>212</sup> *Ibíd.*, pp. 83, 85-86.

ese, el saber quién es, y su evolución en la novela nos muestra su búsqueda de una identidad propia. Como ya se ha mencionado, Claudio es un personaje pasivo, tímido y solitario, dedicado a la vida académica en Estados Unidos que tarda en recompensar sus esfuerzos<sup>213</sup>. Tras muchos años en el extranjero, ha experimentado un proceso de americanización y una adaptación a su vida en Estados Unidos, un proceso que es doble: por un lado, a la vida en la sociedad estadounidense; de otro, a los códigos y reglas de la universidad norteamericana<sup>214</sup>. Es por ello que él, al entrar en contacto con Marcelo Abengoa, lo rechaza por lo que considera peyorativamente su españolidad<sup>215</sup>:

Me disgustó que una persona tan vulgar se concediera tales prerrogativas sobre lo que él llamaba mi pinta. Si alguien así, tan cheap, para decirlo con crudeza, me identificaba tan rápidamente como compatriota suyo, era que tal vez yo compartía, sin darme cuenta, una parte de su vulgaridad, de su ruda franqueza española. También debo añadir que con los años me he acostumbrado a lo que al principio me atosigaba tanto, a las formalidades y reservas de la etiqueta académica norteamericana, y que ya me siento incómodo, o más exactamente, embarrassed, ante cualquier despliegue excesivo de simpatía, que casi nunca llega sin su contrapartida de mala educación<sup>216</sup>.

Claudio cree haberse adaptado a la vida norteamericana, lo cual muestra en su actitud hacia la españolidad de Abengoa, que cree vulgar y maleducada. Todo su discurso está inserto de anglicismos, una prueba de que esos términos ingleses ya han llegado a formar parte de su habla habitual, incluso cuando utiliza el español<sup>217</sup>

Sin embargo, su conversación con Marcelo le ha afectado y cuando llega a Buenos Aires, el recuerdo de su compatriota y el ambiente bonaerense hacen que su identidad norteamericana se debilite, reconozca la valía de Abengoa y «vuelva a él cierto apego por su cultura y sus raíces»<sup>218</sup>:

Paseando ociosamente por Buenos Aires le di la razón al ya borroso Abengoa [...]: su ojo clínico, como él mismo habría dicho, resultó muy acertado. Me gustaba ver a esas mujeres bellas y enérgicas taconeando por

---

<sup>213</sup> Navarro Gil, *op. cit.*

<sup>214</sup> Juan Senís Fernández, “Un hispanista español en Estados Unidos (adaptación, contraste, teoría literaria, lenguaje y corrección política en *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina)”, en Irene Andres-Suárez (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid, Verbum, 2004, p. 108.

<sup>215</sup> *Ibíd.*, p. 105.

<sup>216</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>217</sup> En el texto original de la novela, los términos en inglés no van en cursiva, como exigen las normas tipográficas cuando se utiliza una palabra de otro idioma en un texto en español. La razón es que Muñoz Molina quiere enfatizar que esas palabras en inglés ya no son extrañas para el protagonista, están integradas en su discurso. Cf. Senís Fernández, *op. cit.*, p. 109.

<sup>218</sup> Navarro Gil, *op. cit.*

las calles, entrando y saliendo de las tiendas exclusivas de la Recoleta que, para mi sorpresa, no resultaban menos espectaculares que las de Madison Avenue<sup>219</sup>.

Del interior venía un aroma incomparable de carne a la parrilla y grasa quemada [...] que despertó en mí deseos sepultados hacía mucho tiempo, desde antes de que adoptara los austeros (y también desabridos, a qué ocultarlo) hábitos alimenticios norteamericanos. [...] Iba a alejarme de allí, no sin desconsuelo, diciéndome a mí mismo que una de las más insalubres costumbres gastronómicas de España es la de los almuerzos abundantes, pero mis pasos no obedecieron mi voluntad. [...] No ignoro que la carne roja es una mina de colesterol y de otras sustancias nocivas, [...] pero aquel día me tomé uno de esos steaks maravillosos<sup>220</sup>.

De todas formas, la imagen que él tiene como profesor universitario perfectamente adaptado a la vida universitaria norteamericana se resquebraja con dos sucesos que ocurren hacia el final de la novela. En primer lugar, la polémica que levanta la profesora norteamericana Ann Gadea Simpson Mariátegui tras la ponencia de Claudio sobre Borges, lo cual resulta en su humillación ante todos los participantes del congreso<sup>221</sup>: «Había llamado a Borges dead white male trash, la tía, y a mí me había acusado más o menos de complicidad hereditaria, en mi condición imperdonable de español, con las cárceles de la Inquisición, con el genocidio de las poblaciones indígenas»<sup>222</sup>.

En segundo lugar, la pérdida de su ascenso a profesor titular en su universidad al ser elegido otro candidato considerado más idóneo, el cual no es otro que la profesora Ann Gadea. En la conversación de Claudio con el jefe de su departamento quedan patentes las causas por las cuales no ha sido elegido:

Y no pongas esa cara de self pity, Claudio, por favor, no te aproveches de nuestra amistad para hacer que me sienta culpable. [...] Reconócelo, no te has renovado mucho últimamente ¿Sobre quién das cursos, qué papers escribes? Siempre la vieja guardia, los viejos varones europeos muertos, y desde luego, eso sí, todos straight, el viejo machismo español no se rinde<sup>223</sup>.

[Después de que Claudio haya descrito a una de sus alumnas como negra y gorda] ¿Quieres buscarme la ruina, Claudio, hablando de esa manera delante de mí? ¡Y luego te quejas de que te acusen de white supremacist! Esta chica african-american, sobre cuyo aspecto físico no hay necesidad de hacer

---

<sup>219</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, op. cit., p. 132.

<sup>220</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133.

<sup>221</sup> Senís Fernández, op. cit., p. 111.

<sup>222</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, op. cit., p. 142.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, pp. 168-169.

ninguna observación ofensiva y/o discriminatoria, vino a quejarse porque le habías marcado su último paper con una C<sup>224</sup>.

Claudio, a pesar de creer que ya estaba plenamente integrado en la vida académica norteamericana, no ha sido capaz de asimilar todos sus códigos. «Claudio no ha comprendido a tiempo cuáles son las estrategias del mundo académico en Estados Unidos, los vientos que corren y las bazas por las que hay que apostar para sobrevivir con dignidad en su seno»<sup>225</sup>.

Se ve, por lo tanto, que la identidad norteamericana de Claudio se quiebra. ¿Adónde acudir ahora? A sus raíces, el encuentro con Abengoa ha abierto de nuevo en su conciencia su condición de español y, ante la duda de si renunciar a su puesto en la universidad, el regreso a España se plantea como una nueva posibilidad. La novela termina:

A finales de mayo, cuando termine el spring semester, he decidido que viajaré a Madrid. Entre unas cosas y otras ya hace tres años que no voy a España. Tendré que mirar en mis papeles a ver si no he perdido la tarjeta de Marcelo Abengoa. Me gustaría decirle que el hotel Town Hall de Buenos Aires ya habrá sido derribado, y que sólo en nosotros dos, en nuestro recuerdo o nuestra imaginación, sigue habitando todavía Carlota Fainberg<sup>226</sup>.

Claudio siente que su camino en el mundo académico estadounidense se está cerrando y ve la necesidad de trabajar de nuevo su identidad como español. Visitar a Abengoa, la persona que ha iniciado esta crisis, supone un reencuentro con su españolidad. Carlota, que para Abengoa ha supuesto una aventura amorosa, un ensueño, para Claudio supone un vínculo con su identidad española, con la recuperación de quien realmente es. Claudio reconoce que su encuentro con Abengoa y su estancia en Buenos Aires han dado un giro a su forma de ver la vida y propiciado la búsqueda de sus señas de identidad<sup>227</sup>.

Por último, veamos cómo *Carlota Fainberg* cumple algunas de las características ya mencionadas para ser considerada una novela corta. La teoría de la novela corta como un hipercuento planteada por Piglia es aplicable en esta ocasión. Además de la historia contada por Abengoa, incluida dentro de la gran historia de Claudio sobre su asistencia al congreso en Buenos Aires, hay otras historias planteadas pero no desarrolladas. Entre

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>225</sup> Senís Fernández, *op. cit.*, p. 114.

<sup>226</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, pp. 173-174.

<sup>227</sup> Navarro Gil, *op. cit.*

otras, está la historia de Carlota Fainberg y su marido, dueño del hotel y su asesino; la de la criada de Carlota Fainberg y testigo de todos los acontecimientos relacionados con ella; la de Ann Gadea, la humillación de Claudio y las posibles intrigas para conseguir su puesto en la universidad; la de Mario Said, amigo de Claudio al que visita en Buenos Aires y su existencia errante por diversos países; incluso se podría hablar de la historia de Marcelo y su esposa Mariluz, la cual llega a enterarse del adulterio de su marido con Carlota. Como puede verse, todas estas historias aparecen en la novela, pero son apenas esbozadas y ninguna es desarrollada. Es destacable la opinión de Navarro Gil cuando menciona como algo negativo el hecho de que «se cuentan, al menos, tres historias que podrían haberse desarrollado más ampliamente»<sup>228</sup>. Como ya se ha dicho, son más de tres, pero precisamente por ser una novela breve no se han desarrollado. Si Muñoz Molina lo hubiera hecho, ya estaríamos entrando en el territorio del género de la novela propiamente dicho.

Asimismo, el final y la ambigüedad son pruebas de la adscripción de *Carlota Fainberg* a la novela corta. El final del texto no coincide con el final de la historia. Al final del texto, Claudio duda sobre la pertinencia de dejar la universidad y sobre la conveniencia de visitar a Abengoa en España. Aunque parece bastante resuelto a ello, el final es ambiguo: ¿Claudio viajará a España? ¿Cómo será su encuentro con Abengoa? En este caso, el final está más allá del texto. Sin embargo, también se podría considerar el final de la historia como el momento en que Claudio visita el Town Hall y descubre la verdad acerca de Carlota Fainberg: ella es un fantasma y desaparecerá con el derribo del hotel. Por lo tanto, la discusión con el departamento del jefe de español se encuadraría más allá del final de la historia. Además, de nuevo la ambigüedad nos impide afirmar qué historia hemos leído. No sabemos si la narración de Abengoa es real o pura ficción, si Claudio realmente ha visto también a Carlota o ha sido el resultado de pura sugestión al estar trastornado por la reciente humillación en el congreso. El lector no conoce exactamente lo que ha leído: para Piglia esto sería una indicación de que probablemente hemos leído una novela corta.

---

<sup>228</sup> *Ibíd.*

### 5.3. *En ausencia de Blanca*

Su publicación como novela corta tuvo lugar en 1999 aunque, como *Carlota Fainberg*, tuvo su origen en un relato por entregas en *El País* durante el mes de agosto de 1996<sup>229</sup>. No obstante, su principal diferencia con *Carlota Fainberg* es que no fue reelaborado para su publicación como novela corta. Mientras que el relato de *Carlota Fainberg* publicado en el diario fue reescrito para su edición como novela corta, *En ausencia de Blanca* recoge en un volumen el relato tal y como había aparecido en *El País*.

Esta novela, aparentemente sencilla, con pocos personajes y un ritmo lento, con poca acción y bastante reflexión, analiza con gran profundidad los temas de las relaciones humanas y del arte. Por supuesto, otros temas habituales en la Poética de Muñoz Molina también están presentes, pero las relaciones y el arte vertebran la historia narrada por el autor. Su escritura se sitúa entre *Ardor guerrero*, con toda su carga autobiográfica, y *Plenilunio*, con su espíritu de denuncia y de apoyo a las víctimas. En cierto modo, pueden percibirse ciertos rasgos autobiográficos en la descripción de Mario, protagonista de la novela; además, la desaparición de Blanca, centro de la novela y punto vacío alrededor del cual se estructura la historia, puede compararse en cierto modo a las desapariciones de las niñas en *Plenilunio*. El inspector de *Plenilunio* intenta comprender quién ha hecho daño a las niñas; Mario intenta entender qué ha pasado con Blanca durante su breve desaparición.

Sanz Villanueva en *El Cultural* de *El Mundo* escribió una reseña en la que hablaba del «misterio del encuentro y desencuentro de almas y cuerpos» y de cómo «esta novela sobre el amor se transforma en una fábula sobre la angustia de la soledad»<sup>230</sup>. Son interesantes también algunas reseñas de Estados Unidos cuando la novela fue publicada allí en el año 2007. Se dice que es un análisis experto de la vida de una pareja, que tiene reminiscencias hitchcockianas y que juega con el sentido de la percepción y de la realidad, relacionándola con *Otra vuelta de tuerca* de Henry James<sup>231</sup>. El placer que proporciona el misterio de este libro depende de lo que no puede ser conocido con seguridad<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 16.

<sup>230</sup> La reseña está incluida en Sanz Villanueva, op. cit., pp. 42-44.

<sup>231</sup> James Crossley, "In her absence", *Review of Contemporary Fiction*, 27, 3 (2007), pp. 215-216.

<sup>232</sup> Carol Herman, "Is she Blanca or not?", *The Washington Times*, 8/7/2007.

A diferencia de las otras dos novelas breves de Muñoz Molina, la historia está contada por un narrador omnisciente que adopta el punto de vista del protagonista, nos cuenta todo lo que Mario siente y todo lo que ha experimentado. El relato comienza con la impresión de Mario de que la mujer que en esos momentos está viviendo con él y que se parece muchísimo a ella no es Blanca, su mujer. A partir de ahí, se relata la historia de la relación entre Mario y Blanca. Mario es un delineante que trabaja como funcionario en la Diputación provincial de Jaén. Conoce a Blanca, una chica sofisticada que ha caído en las drogas tras un desengaño amoroso con un pintor. Enamorado de ella desde el primer instante, la cuida y la ayuda a superar ese bache personal. Agradecida por ello, comienzan una relación amorosa y se casan. Sin embargo, en esa relación Mario se siente en inferioridad de condiciones ante Blanca, mujer culta y educada. Cuando Blanca se involucra en la organización de una exposición con otro artista, Mario siente celos. En una ocasión, Blanca desaparece de casa durante un día; a su vuelta, nada es lo mismo. Mario piensa que la que ha vuelto ya no es Blanca, aunque al final está dispuesto a aceptar la convivencia con aquella mujer que se parece muchísimo a Blanca pero que no es ella.

Ya se ha mencionado que el arte, uno de los temas principales de la Poética de Muñoz Molina, sirve como base para el relato. Sin embargo, vamos a analizar en primer lugar cómo la memoria, otro de los temas clave del autor, es abordada en la novela. Toda la historia está narrada desde el punto de vista de Mario, que afirma que la mujer con la que convive no es Blanca. Esa afirmación es el resultado de los recuerdos de Mario, de la memoria que él tiene acerca de su mujer y que parece no ajustarse a la realidad que ahora está viviendo:

A diferencia de Blanca, la mujer que ahora comía frente a él no se limpiaba los labios con la punta de la servilleta después de cada cucharada de sopa, ni alzaba los ojos con reprobación instintiva si él hacía el más leve ruido al ingerir la suya.[...] Blanca nunca habría encendido un cigarrillo antes de retirar la mesa, y menos aún se habría echado en el sofá a mirar la televisión sin dejar el comedor recogido y la cocina perfectamente limpia: Blanca, de hecho, apenas miraba la televisión<sup>233</sup>.

La memoria de Mario es extremadamente exhaustiva, recuerda todos y cada uno de los detalles más nimios de Blanca y los compara con los de la mujer con la que ahora convive: esto es lo que le lleva a la conclusión de que ella no es Blanca. En este caso,

---

<sup>233</sup> Antonio Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p. 9.

Mario intenta utilizar la memoria como un instrumento objetivo que le permita discernir quién es esa persona. Sin embargo, la objetividad es imposible, la memoria es siempre un elemento subjetivo: la persona es quien la utiliza y no puede dejar al margen sus deseos, inquietudes y prejuicios a la hora de intentar recordar a una persona o una situación. Muñoz Molina, al hablar de la construcción de los personajes literarios, hace una reflexión que puede aplicarse a Mario en su evocación de Blanca:

La diferencia entre los seres inventados que no nos importan y los que nos importan tanto que nuestra vida acaba dependiendo de ellos puede resumirse en términos de técnica narrativa: de un vecino anotamos tres o cuatro rasgos que nos bastan para construir un personaje secundario. [...] *De la persona amada, en cambio, atesoramos todos los pormenores, tantos gestos y miradas y palabras dotados de sentido, que acabamos dibujando un personaje inabarcable, tan plural, tan cambiante, que cuando intentamos recordar su cara nos parece imposible.* [...] De modo que lo que tomamos por fotografías objetivas son en realidad retratos arbitrarios [...] una mezcla inquietante de realidad y de ficción, de verdad y mentira, *un precipitado de signos cuya fisonomía y carácter dependen no de su propia identidad, sino del modo en que los elaboran nuestra mirada y nuestra imaginación.*<sup>234</sup> (Cursivas añadidas)

La memoria que Mario tiene ahora de Blanca no coincide con todos los pormenores de la persona que tiene delante. Es posible que no sea Blanca, pero también es posible que ella haya cambiado o, lo que quizás sea más probable, él ha cambiado y ahora su mirada y su imaginación elaboran un conjunto de signos de manera distinta, lo que da lugar a una nueva Blanca a la vista de Mario.

Por otra parte, Mario también recuerda su propia vida, una vida humilde en el pueblo. La memoria de su infancia le hace sentir en inferioridad de condiciones ante Blanca, le hace sentirse humillado incluso en la actualidad:

Se acordaba perfectamente de la primera vez en su vida que intentó manejar un tenedor y un cuchillo, incluso que tuvo noticia de que los dos se usaran juntos para comer. [...] Fue en la cantina de la antigua estación de autobuses de Jaén, en un viaje que había hecho desde el pueblo con su padre. [...] Estaban los dos en la barra de la cantina, cada uno sentado en un taburete, y les pusieron su plato combinado que a él le pareció el colmo del lujo, dos huevos fritos con patatas y una chuleta de cerdo. [...] Su padre le dijo que estaban en la capital, y en un sitio fino, y que se fijara que todas las personas comían usando el cuchillo y el tenedor: si quería estudiar, añadió con algo de sorna, bien podía ir empezando ya a refinarse, a imitar los modales de los señores. Mario [...] intentó averiguar qué mano era la del tenedor y cuál la del cuchillo, pero no acertó ni a cortar un trozo de filete, y cuando quiso llevarse a la boca un poco de huevo que había atrapado con el tenedor acabó

---

<sup>234</sup> Antonio Muñoz Molina, “El personaje y su modelo”, en Antonio Muñoz Molina, Pura alegría, op. cit., pp. 40-41.

manchándose los pantalones. [...] Qué vida tan oscura había tenido, pensaba, para que la cantina de la estación de autobuses de Jaén le hubiera parecido un sitio de lujo<sup>235</sup>.

Por lo tanto, la memoria es para Mario una fuente de insatisfacción ya que los recuerdos recalcan en él su sentimiento de inferioridad, de no ser merecedor del amor de Blanca. Es por ello por lo que considera su obligación demostrarle su amor en todo momento: «Era probable que no hubiese tregua nunca: tendría que pasar cada hora y cada día del resto de su vida conquistándola, seduciéndola, vigilando con astucia la aparición de cualquier peligro, de cualquier enemigo»<sup>236</sup>.

El arte juega un papel importante en la relación amorosa entre Mario y Blanca. Una de las principales diferencias que Mario encuentra entre Blanca y él es su nivel cultural y cómo ese nivel se hace patente en la actitud diversa de ambos personajes ante el arte. Blanca muestra la actitud de alguien que aprecia el arte, pero que es inconstante:

El inconformismo, la impaciencia, también la habían impulsado a comenzar y a abandonar dos carreras universitarias, la de Bellas Artes y la de Filología Inglesa. A punto de cumplir los treinta años, Blanca, a diferencia de la mayor parte de la gente, no había renunciado a nada: quería pintar, quería escribir, quería saberlo todo sobre la ópera italiana o sobre el teatro kabuki o sobre el cine clásico de Hollywood<sup>237</sup>.

Como ya se ha comentado, la idea que Muñoz Molina tiene sobre el arte es que requiere disciplina, esfuerzo continuado, una actitud opuesta a la que parece tener Blanca. Ella, a lo largo de su vida, había cultivado relaciones con personas vinculadas con el arte, lo que hace pensar que su interés por el arte es puramente circunstancial, muestra de pedantería, de simular que sigue las corrientes artísticas más de vanguardia:

No sólo había inspirado deseos: también canciones, poemas, pinturas, incluso, se decía, alguna novela de éxito notable. [...] En las paredes del salón había dibujos y grabados con dedicatorias a lápiz para ella, así como un poema manuscrito, con tinta roja, verde y amarilla de rotulador, de Rafael Alberti, a quien Blanca, que había conversado con él unas cuantas veces, llamaba simplemente Rafael<sup>238</sup>.

Blanca tutea a un artista; el arte es para ella sólo una herramienta para mostrar su superioridad de clase, su esnobismo. Por ello siempre intenta demostrar su aprecio por el arte, sobre todo por las corrientes artísticas que están de moda en ese momento, no

---

<sup>235</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, op. cit., pp. 28-30.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

porque sepa apreciarlo, sino porque ello le permite la entrada al mundo de la cultura oficial. Menciona Begines Hormigo: «El problema de Blanca es que realmente es incapaz de aprovechar esa autenticidad, no puede apreciar ninguna manifestación artística por la sencilla razón de que no ha adquirido competencia estética, no ha educado su gusto, se ha dejado llevar, desde siempre, por el revoloteo de la cultura»<sup>239</sup>.

Por otra parte, Mario desea agradar a Blanca y ello le lleva a intentar disfrutar con las manifestaciones artísticas de las que ella es seguidora. De nuevo Begines Hormigo menciona: «Mario no es capaz de emocionarse con el arte que exalta su esposa y que está de moda en Jaén. Él se acerca al arte de una manera inocente, sin atisbo de pedantería y con sinceridad, alabando lo que le produce placer y desechando lo que no»<sup>240</sup>:

Se reprochaba con amargura a sí mismo su falta de sensibilidad, el desorden y la escasez de sus lecturas, la íntima pereza y la resistencia sorda con la que más de una vez se dejó llevar a un concierto, a una película, a un estreno teatral, a una de aquellas exposiciones en las que todo el mundo conocía y saludaba a Blanca.[...] En esas ocasiones Mario solía tener la sensación aterradora de encontrarse atrapado en una trampa que no cedería nunca, en una situación eterna: conciertos de jazz de vanguardia en los que los músicos parecían retorcer los instrumentos y las notas durante horas sin fin; [...] espectáculos de danza en los que se repetía sin la menor variación una frase musical o un determinado ritmo electrónico<sup>241</sup>.

Esta falta de interés en este tipo de arte no implica una falta de sensibilidad por parte de Mario hacia la belleza, sino que su personalidad es sensible hacia otro tipo de arte, hacia otros placeres de la vida. Una experiencia con Blanca en Madrid arroja más luz sobre el punto de vista de ambos en cuanto al arte:

Blanca lo llevó a una función de ópera contemporánea, en un teatro que había sido antes cine de barrio, en una bella plaza popular de Lavapiés en la que a Mario le habría gustado quedarse tomando una cerveza y mirando a la gente. Pero no se atrevió a decírselo a Blanca, y desde luego tampoco le apetecía dejarla sola dentro del teatro, porque el compositor de la ópera era un individuo al que ella había conocido en Granada, y que la había introducido en el dodecafonismo y en la música electrónica: la llamó para invitarla personalmente al estreno, lo cual casi la trastornó de alegría y de impaciencia, y cuando se saludaron en el vestíbulo del teatro, [...] el tipo, sin el menor escrúpulo, le dio un beso en la boca [...]. Pero lo peor de todo fue la ópera en sí, que no parecía tener comienzo ni final, ni argumento, ni orden [...]. Al final, derrotado [...], Mario miró el reloj con disimulo mientras se unía

---

<sup>239</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 178-179.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>241</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, op. cit., p. 48.

hipócritamente a los aplausos del público y descubrió con asombro que aquel tormento inacabable sólo había durado dos horas”<sup>242</sup>.

La reacción de Blanca ante la perspectiva de ver una ópera contemporánea es de alegría, pero no por presenciar la función en sí, sino por haber sido invitada personalmente por el autor, por ser saludada por él. No tiene un verdadero interés por disfrutar del arte, sino que su interés está en todo lo que rodea a la función, el mundo de la cultura oficial y la relación con los artistas. Sin embargo, Mario, que acude a la función por agradar a su esposa, no es capaz de disfrutar de la ópera porque él se acerca a ella con el interés de extraer placer de la representación; al no conseguirlo, se frustra, aunque disimula ante Blanca. Esto no es una prueba de que Mario carezca de sensibilidad: de hecho, disfruta con observar a la gente en la plaza y tomar una cerveza, placeres sencillos que realmente aprecia.

Mario es sincero consigo mismo y por eso alaba lo que le gusta y rechaza lo que no le gusta, al menos en su interior, para no disgustar a su mujer. Sin embargo, son los artistas a los que su mujer admira los que le provocan un gran rechazo y desprecio. Lluís Onésimo, el artista que expone en Jaén y del que quizás Blanca se ha enamorado, es un ejemplo de esta clase de artistas:

Había terminado la época de los formatos clásicos, del lienzo, del óleo, hasta del acrílico, la época del Pintor con mayúscula, [...] una parodia cuyo extremo patético ahora resultaba encarnar el obsoleto Jimmy N. Estas cosas se las oyó Mario a Lluís Onésimo durante la primera comida que compartieron, [...] y aunque no entendía nada y le desagradaba mucho el aspecto y hasta el exagerado acento del artista, Mario recibió con una complacencia ruin la denostación de su exrival Naranjo [antiguo novio de Blanca]<sup>243</sup>.

Afectó un aire de naturalidad para preguntarle a Blanca qué encontraba en Onésimo, aquel obvio farsante que sin la menor duda había detectado en ella una presa infalible, y que llamaba obras de arte a unos montones de ladrillos y amasijos de cables esparcidos, bajo su tiránica dirección, en la sala de exposiciones, y acompañados por letreros en valenciano y en inglés<sup>244</sup>.

Muñoz Molina enfrenta en esta novela la vacuidad de los supuestos artistas exhibicionistas y vanidosos, con obras artificiosas sin ningún significado, a los artistas serios, los que actúan con naturalidad y utilizan lo que la vida real les ofrece como

---

<sup>242</sup> *Ibíd.*, pp. 49-50.

<sup>243</sup> *Ibíd.*, pp. 97-98.

<sup>244</sup> *Ibíd.*, pp. 114-115.

material para sus obras<sup>245</sup>. «El arte se convierte en fraude cuando solo hace referencia al propio arte y subestima la vida»<sup>246</sup>.

Otro de los temas importantes en la Poética de Muñoz Molina, el de la identidad, también es abordado en *En ausencia de Blanca*. Como ya se ha mencionado, Mario y Blanca tienen identidades opuestas, resultado de sus vivencias y de su actitud hacia la vida. Mario encarna el espíritu pragmático, la persona con los pies bien plantados en la tierra, el que prefiere siempre lo seguro y no arriesga; Blanca encarna el espíritu romántico, idealista, la persona audaz que arriesga y se deja llevar por sus impulsos:

Con becas siempre ruines, con amargos apuros, sobreviviendo en pensiones a los inviernos tristes del final de la infancia, él había venido a Jaén desde su pueblo, Cabra de Santocristo, para estudiar el bachillerato, que terminó con notas excelentes en los tiempos en que aún había reválidas, y luego, acobardado por la duración y las dificultades de la carrera de aparejador, que era la que de verdad le gustaba, se había hecho delineante. [...] Blanca tenía una idea mucho menos penitenciaria del mundo, pues nadie le había inculcado [...] que al nacer habían venido a un valle de lágrimas y que debían ganar el pan con el sudor de la frente. Blanca pertenecía a una opulenta familia malagueña de abogados, notarios y registradores de la propiedad. [...] La penuria lo vuelve a uno amedrentado y conformista: es la presencia segura del dinero, sospechaba Mario, lo que despierta y alimenta la audacia. [...] [Blanca] no solía sentir ningún miedo hacia el futuro ni comportarse con prudencia. [...] Para los temperamentos como el suyo [...] un horario fijo era peor que una condena a prisión<sup>247</sup>.

A lo largo de la novela se puede observar la obsesión de Mario por su esposa y, como ya se ha mencionado, sus esfuerzos para intentar estar a la altura de su mujer en lo que tiene que ver con las inquietudes artísticas. Sin embargo, para una persona tan pegada a la tierra y a lo cotidiano, eso supone una crisis personal e identitaria: según Begines Hormigo, la influencia de Blanca ha provocado que Mario se vuelva loco y abandone la realidad; se ha producido la *blanquización* de Mario<sup>248</sup>. Por eso, cuando Blanca vuelve tras su desaparición, tras pensar que él no ha podido hacer nada para evitar que se marche con Onésimo, ya no es capaz de reconocerla. Ella es la misma, pero él ha cambiado: «Pero no siempre podía permanecer en guardia, al acecho, estudiando a la

---

<sup>245</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 180.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>247</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, op. cit., pp. 36-38.

<sup>248</sup> Begines Hormigo, “La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”, art. cit., p. 92.

mujer que gradualmente no era Blanca, que se volvía más extraña en la misma medida en que lograba una exactitud más perfecta»<sup>249</sup>.

Sin embargo, Begines Hormigo también habla de la *mariotización* de Blanca, es decir, de cómo la identidad de Blanca cambia debido a su relación con Mario<sup>250</sup>. Antes de conocer a Mario sus relaciones amorosas no habían sido reales, basadas en el arte y en su admiración por los artistas. Cuando sufre su gran fracaso amoroso con Naranjo, ella se derrumba y es Mario la que la cuida y la ayuda a salir de su gran depresión: «Cayó enferma de depresión y de anemia, del desarreglo espantoso de su vida diaria, y Mario, amigo servicial todavía, enamorado secreto, la estuvo cuidando»<sup>251</sup>. Ella reconoce que su regreso al mundo real fue el resultado de los cuidados recibidos por Mario: «Tú me reconstruiste –le dijo un día Blanca–, como si hubieras encontrado un jarrón de porcelana roto en mil pedazos y hubieras tenido la paciencia y la habilidad de reconstruirlo entero, sin descuidar ni la pieza más pequeña»<sup>252</sup>. La superación de la enfermedad y el comienzo de su relación con Mario la acercan más a la realidad, pero su idealismo, su fascinación por el mundo del arte siguen presentes en ella y condicionan la manera en que se enfrenta a su vida.

Sin embargo, algo ha ocurrido durante su ausencia. La Blanca que ha regresado ha completado su proceso de *mariotización*. No sabemos lo que ha hecho o dónde ha estado durante ese día, pero la mujer que regresa está más apegada a la realidad, se ha despojado de esas inquietudes artísticas que no eran sinceras, con las que se engañaba a sí misma: «La radio había vuelto a estar sobre una de las repisas de la librería, en la habitación que Blanca ya no llamaba el estudio [...]. En cualquier caso, Blanca apenas escuchaba ahora música clásica, y jamás se encerraba con llave en el estudio»<sup>253</sup>. Blanca ya no adopta una posición de esnobismo en relación con el arte, que realmente no le gustaba y que nunca había llegado a apreciar. Ahora es una mujer normal y corriente. Quizás sea ese el motivo por el que Mario dice que esa ya no es Blanca.

Para concluir, veamos si *En ausencia de Blanca* puede ser caracterizada como una obra adscrita al género de la novela corta. De nuevo la teoría del hipercuento de Piglia puede

---

<sup>249</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, op. cit., p. 125.

<sup>250</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 177-189; “La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*”, art. cit., pp. 92-93.

<sup>251</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, op. cit., p. 103.

<sup>252</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>253</sup> *Ibíd.*, p. 126.

ser de gran utilidad. Son varios los relatos planteados en la novela: la historia de la relación entre Mario y Blanca, que en realidad serían dos narraciones distintas, ya que solo conocemos el punto de vista de Mario, ignoramos cómo ve Blanca esta relación. También otros relatos esbozados o más bien intuidos: la relación entre Onésimo y Blanca, el fracaso amoroso de Blanca con el pintor Naranjo, la historia de Mario y su antigua novia Juli, el relato de la relación entre Mario y sus padres. Todas estas narraciones plantean un hipercuento en donde ninguna es completamente desarrollada; incluso se podría decir que la historia principal que vertebra la novela no está completa. El gran secreto de *En ausencia de Blanca* es saber qué pasó con Blanca durante su ausencia y eso nunca se explicita en la novela.

Asimismo el final de la novela breve no coincide con el final del texto, hay que buscarlo en algún otro lugar. Quizás el final coincida con el momento en que Mario descubre que Blanca lo ha abandonado, que ya no está. El continuar con el relato lo que hace es aumentar la ambigüedad: si la historia acabase con el abandono de Blanca, el lector probablemente llegaría a la conclusión de que Blanca se ha marchado con Onésimo a Madrid. Sin embargo, el regreso de Blanca sin dar ninguna explicación y la actitud de Mario al decir que no es ella, abren el camino a diferentes opiniones sobre lo que ha realmente pasado, la ambigüedad reina al concluir la lectura: ¿Por qué ha vuelto Blanca? ¿La ha rechazado Onésimo? ¿Se ha arrepentido y ha decidido volver justo cuando tomaba el tren para Madrid? ¿Realmente ha vuelto? ¿No es quizás su presencia un delirio de Mario, incapaz de aceptar la ausencia de Blanca? Es interesante recordar como las reseñas norteamericanas relacionaban *En ausencia de Blanca* con *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. En este relato, no podemos estar seguros de que las visiones de la institutriz protagonista sean fantasmas reales o un producto de la imaginación enferma de la protagonista. De forma similar, no sabemos si Blanca ha vuelto realmente o no, si su presencia es simplemente el resultado de los delirios de Mario, incapaz de aceptar su marcha. La ambigüedad reina al final de *En ausencia de Blanca*, sin duda, una magnífica novela corta.

## 6. LA POÉTICA DEL DESCONCIERTO

Tras este análisis de las novelas cortas escritas por Muñoz Molina se ha podido observar cómo muestran características que permiten encuadrarlas con bastante fiabilidad dentro del género de la novela corta, marcando diferencias con el resto de las novelas de este autor. Asimismo se ha comprobado cómo los temas que forman parte de la Poética del escritor en sus novelas también están presentes en estas obras: la memoria, la identidad y el arte. De esta manera se constata cómo la obra narrativa de Muñoz Molina se unifica debido a los temas que inquietan al autor y que lo llevan a plasmar dichas inquietudes en forma de ficción. Sea novela o novela corta, todas sus narraciones comparten una serie de intereses, abordan cierto tipo de asuntos que singularizan toda la obra de Muñoz Molina en comparación con la obra literaria de otros autores contemporáneos.

Sin embargo, es especialmente relevante señalar que las novelas cortas también comparten una particularidad temática. Se podría decir que las novelas cortas tienen una Poética específica que las diferencia del resto de la obra de ficción de Muñoz Molina. Esto no quiere decir que esta Poética no pueda estar presente en algunas de las novelas más extensas del autor, pero no en el mismo grado que podemos observar en su narrativa corta. La Poética específica de estas obras es la del desconcierto, tema que organiza y vertebra cada uno de estos relatos ¿Qué deberíamos entender por desconcierto? El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* recoge en la segunda acepción de esta palabra: «estado de ánimo de desorientación y perplejidad». Asimismo, el *Diccionario de uso del español actual* dice en su primera acepción: «sorpresa o confusión de una persona, dejándola sin saber lo que ocurre realmente». Estas dos acepciones son las que se tendrán en cuenta a la hora de explicar cómo el tema del desconcierto impregna estos relatos y comunica un sentido especial a las novelas breves. El protagonista, en los tres casos, no es un personaje tranquilo, estable y satisfecho, sino un personaje sumido en el desconcierto. Son hombres que no entienden lo que ocurre, que están desorientados, que se sienten perplejos ante la historia que se desarrolla en estos relatos. Por lo tanto, haremos un breve análisis del tema del desconcierto en *El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca*. Este desconcierto es el resultado de la reacción del protagonista ante dos circunstancias distintas: ante los acontecimientos que lo rodean y ante las mujeres.

## 6.1. Desconcierto ante los acontecimientos

El protagonista de *El dueño del secreto*, como ya se ha mencionado, es un joven provinciano llegado a Madrid, con esperanzas de estudiar en la capital y triunfar en la ciudad, un joven que siempre había querido dejar el pueblo en busca de nuevos horizontes. Sin embargo, esos sueños e ilusiones que alberga se empiezan a quebrar por diversos motivos: en primer lugar, los estudios universitarios de Periodismo que cursaba no son lo que él esperaba, le resulta especialmente difícil integrarse en ese ambiente:

A esas alturas del curso yo apenas iba por la Facultad [...]. Si alguna mañana, nunca a primera hora, me presentaba en clase, en alguna de aquellas clases absurdas de Teoría de la Información o Elementos de Comunicología, *mi sentimiento habitual de encontrarme al margen, de ser un indigente entre todos aquellos hijos de familia que tomaban apuntes*. [...] y el ambiente de las aulas y del bar de la Facultad, que hasta entonces *me había parecido amargamente inaccesible*.<sup>254</sup> (Cursivas añadidas).

El fracaso que supone la falta de aceptación en ese ambiente al que considera inaccesible le empuja a abandonar los estudios. No conoce los códigos de comportamiento propios de la vida estudiantil universitaria, algo que también le desconcierta.

En segundo lugar, las dificultades económicas, acompañadas por su soledad en medio de la gran ciudad, contribuyen aún más a su desorientación en este contexto nuevo para él: «A los dieciocho años y en el estado de amarga necesidad en que yo me encontraba, cualquiera que tuviese una vida decente me parecía un potentado»<sup>255</sup>. «La desnutrición acabó debilitándome la memoria no menos que las piernas»<sup>256</sup>. «De no comer casi nada y de estar siempre solo vivía entonces en un trance perpetuo de levitación, entre despierto y dormido»<sup>257</sup>. «Entré a desayunar en la cafetería Yale, donde me encontré con aquel paisano mío que estudiaba idiomas. Llevaba yo unas cuarenta y ocho horas sin hablar con nadie»<sup>258</sup>.

La llegada de su amigo Ramonazo también provoca en él un sentimiento de perplejidad, ya que él asume que su amigo pasará por las mismas experiencias que ha pasado él; sin embargo, esto no es así:

---

<sup>254</sup> Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, op. cit., pp. 62-63-

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 113.

La primera tarde yo había temido que Ramonazo se prendiera de mí con la lealtad atosigante de un paisano que no conoce a nadie más en la capital [...], pero aquella noche, cuando volví a la pensión, cerca de las dos, esperando las quejas de Ramonazo, que se habría quedado solo, aburrido y desconsolado en el cuarto, igual que yo a las pocas horas de llegar a Madrid, [...] resultó que él no estaba, y que sobre la mesa de noche [...] había un mensaje para mí: *he salido a cenar con una amiga. Volveré tarde. No me esperes.*<sup>259</sup>

La desenvoltura de Ramonazo en Madrid contrasta con el apocamiento del protagonista. Se sorprende ante la diferente actitud que su paisano muestra al llegar a la gran ciudad, un nuevo motivo de desconcierto.

Cuando entra en contacto con Ataúlfo y empieza a trabajar para él como mecanógrafo, un nuevo mundo se abre ante él, los ambientes de los clubes nocturnos y de la noche madrileña que él llega a vestir de misterio cuando Ataúlfo le hace creer que está envuelto en una conspiración militar para acabar con Franco:

Las dudas que yo mismo he albergado [...] ni desdibujan mi exaltación, mi entusiasmo, la admiración que sentía hacia el hombre que me había concedido el honor de unirme a los conspiradores, siendo yo poco más que un adolescente hambriento, solitario y algo lunático y que no solo me inició en los misterios de la clandestinidad, sino también en los lujosos placeres del whisky, la langosta y los taxis nocturnos.<sup>260</sup>

Por las noches, cuando iba con Ataúlfo a los bares carísimos de la calle Serrano y me alimentaba de vino blanco del Rhin y canapés de langosta[...] advertía ahora detalles que antes me pasaban desapercibidos, y en los que vislumbraba con admiración y también con un poco de temor y de vanidad los sutiles hábitos conspiratorios de Ataúlfo, sus encuentros de apariencia perfectamente casual con hombres o mujeres que no llegaba a mirarlo y se rozaban con él en el camino hacia el teléfono o los lavabos.<sup>261</sup>

El protagonista, ni siquiera en el momento presente en el que recuerda los hechos acontecidos diecinueve años atrás, es capaz de reconocer que la supuesta conspiración militar que Ataúlfo le había confesado y que él creía percibir a su alrededor era solo una estratagema para tener aventuras amorosas con las mujeres de los clubes y bares de alterne que visitaban.

Por supuesto, el momento de mayor desconcierto para el narrador es cuando cree que, tras la confesión de su secreto a Ramonazo, tras decirle que hay una conspiración militar en ciernes en la que el protagonista está envuelto como mensajero, piensa que esta ha

---

<sup>259</sup> *Ibíd.*, pp. 80-81.

<sup>260</sup> *Ibíd.*, pp. 16-17.

<sup>261</sup> *Ibíd.*, p. 75.

fracasado por no haber sabido mantener el secreto. Cuando la novia maoísta de Ramonazo lo encuentra y le dice que avise a su amigo Ramón para que desaparezca, se confirma la sospecha: la conspiración ha fracasado, todos aquellos involucrados deben huir y la culpa ha sido principalmente suya. Su reacción posterior muestra la gran confusión que vive, su gran desconcierto:

Ya no subí a la pensión [...] Me temblaban las piernas, y notaba en la vejiga el mismo dolor agudo que cuando vi acercarse a los antidisturbios en la Complutense. Vivía de nuevo como en mis temporadas de soledad e indigencia, moviéndome como un sonámbulo por la ciudad ilimitada, desconocida y hostil, sin saber del todo si estaba despierto o dormido, si estaba soñando lo que tenía delante de los ojos, a través del cristal ligeramente escarchado de la alucinación, escarchado unas veces y otras opaco por el vaho.<sup>262</sup>

Claudio, el protagonista de *Carlota Fainberg*, también se siente desconcertado ante los acontecimientos en los que se ve envuelto. Al principio parte de una situación sólida y que aparentemente controla: es profesor asociado en una universidad norteamericana, tiene perspectivas de conseguir un puesto de profesor y con la esperanza de tener éxito con la ponencia que presentará en el congreso de Buenos Aires. Apareta estar plenamente integrado en la vida norteamericana: «Está muy cerca (al menos en términos norteamericanos) del Humbert College, donde yo he venido labrándome una posición decorosa, aunque todavía insegura como associate profesor»<sup>263</sup>. «Cuando recibí la carta [...] en la que se me confirmaba la invitación a la Conference sobre Borges [...] vi el cielo abierto. [...] En fechas cercanas se dirimía mi ascenso a la condición soñada de full profesor, y cualquier mérito que pudiera añadir a mi currículum cobraba una importancia [...] decisiva»<sup>264</sup>. «También debo añadir que con los años me he acostumbrado a lo que al principio me atosigaba tanto, a las formalidades y reservas de la etiqueta académica norteamericana»<sup>265</sup>.

Cuando se encuentra con Abengoa, Claudio lo desprecia: «Me disgustó que una persona tan vulgar se concediera tales prerrogativas sobre lo que él llamaba mi pintura»<sup>266</sup>. Sin embargo, a medida que Abengoa continúa con el relato sobre el encuentro con Carlota, la actitud de Claudio despierta y va ganando interés en la narración: «Si en ese momento

---

<sup>262</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133.

<sup>263</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, op. cit., p. 20.

<sup>264</sup> *Ibíd.*, pp. 23-24.

<sup>265</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>266</sup> *Ibíd.*

hubieran anunciado la salida de su vuelo o del mío estoy seguro de que se habría sentido disappointed ¿Pero no me habría ocurrido lo mismo a mí? ¿No es el relato, y sobre todo el relato oral, un territorio cómplice?»<sup>267</sup>. Poco a poco va siendo enganchado por la historia y la forma de narrar de Abengoa: «Me había acostumbrado a aquel gesto suyo de entornar los ojos y quedarse un poco ausente aunque no dejara de hablar: ahora imaginaba que no estaría sólo recordando a Carlota Fainberg, sino también viéndola»<sup>268</sup>. Hacia el final de la narración, Claudio ya está completamente absorto en la historia: «Incapaz de mantener la distancia necesaria hacia sus materiales y sus tricks narrativos, yo le seguía embobado por donde él quería llevarme, como las ratas y los niños seguían el sonido de la flauta del [...] flautista de Hamelín»<sup>269</sup>.

Este relato no solo despierta su interés, sino que en cierta forma lo sorprende, lo desconcierta: su personalidad como profesor estaba construida con una mezcla de academicismo, pedantería y sentido de superioridad cultural. Ahora, aquel compatriota bruto, mal hablado y que se tomaba demasiadas libertades le estaba afectando, algo que le parecía extraño y suponía una sorpresa para sí mismo:

¿Por qué me intimidaba tanto ese compatriota rudo y provinciano que no sabía pronunciar correctamente ni la palabra más fácil en inglés y a quién dentro de muy poco tiempo, unas horas como máximo, dejaría de ver para siempre? Más aún: ¿por qué, en el fondo, le daba tanto crédito a lo que me contaba, a aquella suma de los lugares comunes más tristes del palurdo donjuanismo español?<sup>270</sup>

Media hora más tarde fue anunciado por los altavoces el boarding para el vuelo a Miami. Como a mí me sobraba mucho tiempo, acompañé a Abengoa hasta la gate que le correspondía, y me sorprendió descubrir que notaba cierta congoja al despedirme de él. Viviendo en América hay veces en las que uno se siente, por sorpresa, horriblemente solo<sup>271</sup>.

Claudio se siente perplejo al descubrir su apego hacia esa persona que es su opuesto. El reconocer en sí mismo ese vínculo con Abengoa le sorprende, le desorienta, en definitiva, lo desconcierta. Sin embargo, el mayor motivo de desconcierto para Claudio es la pérdida del puesto ambicionado de profesor titular a manos de Ann Gadea Simpson Mariátegui. Este aspecto ya ha sido tratado anteriormente al abordar el tema de la identidad en *Carlota Fainberg*, pero es interesante constatar cómo la reacción de

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, pp. 65-66.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>269</sup> *Ibíd.*, p. 100.

<sup>270</sup> *Ibíd.*, p. 111.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, p. 124.

Claudio, además de suponer una crisis identitaria, muestra su desconcierto, su confusión ante un hecho completamente inesperado para él:

Me dijo sin mayores preámbulos que sentía tener que ser él quien me diera la noticia, y que el departamento había desestimado mi ascenso, decidiéndose por otro candidatos más suitable. Hasta ese momento yo no había sabido que hubiera otro aspirante al mismo puesto que todo el mundo, durante los últimos meses, me había asegurado que sería para mí. Pude mantener la dignidad porque estaba sentado: si la noticia me pilla en pie es probable que las piernas no me hubieran sostenido. Con un hilo de voz pregunté quién era el otro candidato:

-Candidata. Creo que os conocisteis en Buenos Aires. [...] Ann Gadea Simpson Mariátegui.[...]

Me imaginé impasible, digno, despectivo, orgulloso, golpeado, pero no vencido, apreté los dientes y respiré hondo y suave intentando no echarme a llorar<sup>272</sup>.

Mario, el protagonista de *En ausencia de Blanca*, también sufre el desconcierto; de hecho, desde el principio de la novela se muestra como un personaje sorprendido, confuso ante la situación en la que se ve envuelto. El desconcierto parece ser el estado natural de Mario, al no ser capaz de comprender qué es lo que pasa a su alrededor. Al comienzo de la novela, el principal motivo de su desorientación es no estar seguro de que la mujer que vive con él sea Blanca. Este punto será abordado en el próximo apartado cuando hablemos del desconcierto ante la mujer. Por ahora basta con examinar su desconcierto ante los acontecimientos, ante los hechos que acaecen en su vida diaria.

Mario se siente inferior socialmente ante ella, incluso en los pequeños actos cotidianos que lo identifican como alguien más rudo, menos sofisticado:

Blanca era una comensal impecable: siempre mantenía la espalda recta y se quitaba la servilleta del regazo antes de levantarse, y en el modo en que pelaba con cuchillo y tenedor una naranja o un caqui había una perfección que para Mario, antiguo monaguillo, tenía algo de litúrgica, y que revivía en él su antiguo complejo de inferioridad social. Mario pelaba las naranjas con la mano, hincando primero en la cáscara la uña del pulgar, y cuando una salsa o el aliño de una ensalada le gustaban mucho tenía que contenerse para no mojar sopas de pan<sup>273</sup>.

El compartir la vida cultural de Blanca le lleva a sentirse desorientado ante unas expresiones culturales que a él no le gustan, pero que finge apreciar:

¿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

---

<sup>272</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>273</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, *op. cit.*, p. 28.

aquello, si no sería un poco ridículo mover rítmicamente la cabeza o dar golpecitos en el suelo con el pie, si la interrupción que se avecinaba sería la del final y exigiría inmediatos aplausos o tan sólo un breve intermedio, uno de esos intermedios en los que se oyen carraspeos y toses, y en los que a veces un insensato empieza solitariamente a aplaudir y varias docenas de cabezas se vuelven hacia él como queriendo fulminarlo?<sup>274</sup>

La asistencia a un concierto o a una exposición es una tortura para Mario, que se siente temeroso de no saber interpretar las normas de conducta en dichos actos y cometer algún error. Su desconcierto aumenta cuando ve cómo su mujer se siente atraída por un nuevo artista, Lluís Onésimo: «Nada más verlos juntos [...] Mario López pensó con pavor y clarividencia que aquel individuo impresentable le iba a quitar a su mujer»<sup>275</sup>. Mario lo ve como algo inevitable, pero no entiende el porqué de la atracción de Blanca: «Unos días antes de que se marchara, cuando Mario lo veía todo tan claro y tan irreparable como si ya hubiera sucedido, fue a buscarla a la Caja de Ahorros [...] para preguntarle a Blanca qué encontraba en Onésimo»<sup>276</sup>. Cuando llega a casa y descubre la marcha de Blanca, eso supone al mismo tiempo una sorpresa y la constatación de un hecho que llevaba tiempo esperando; el desconcierto lo invade:

Abrió la puerta y en el pasillo no escuchó los pasos de Blanca, ni tampoco la música del televisor, y cuando llegó al salón recibió como un golpe en la nuca la evidencia de que ella no estaba, ni le había dejado la comida hecha, ni se había molestado siquiera, tal como hacía siempre, en poner el mantel. [...] Mario López sintió que el mundo se estaba acabando para él, y aquel cataclismo definitivo y silencioso, que había imaginado y previsto tantas veces, tenía sin embargo la fuerza horrible de una novedad absoluta<sup>277</sup>.

## 6.2. Desconcierto ante las mujeres

En las tres obras que nos ocupan es interesante resaltar el papel que las mujeres tienen en ellas. Los protagonistas, que se enfrentan a circunstancias que están más allá de su control y que por lo tanto se sienten desconcertados, también han de enfrentarse a personajes femeninos con una gran carga de misterio. Estas mujeres, a las que los protagonistas no llegan a conocer bien y que por lo tanto aumentan su grado de confusión, son el reflejo de las obsesiones y preocupaciones que estos albergan. Es preciso tener en cuenta que la información que el lector recibe de estas mujeres está filtrada por la subjetividad y punto de vista de los protagonistas. Dos de las novelas están

---

<sup>274</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>276</sup> *Ibíd.*, pp. 114-115.

<sup>277</sup> *Ibíd.*, p. 121.

narradas en primera persona y la tercera, aunque escrita en tercera persona, adopta el punto de vista del protagonista. Por lo tanto, las mujeres descritas en estas narraciones no solo proporcionan información al lector sobre ellas, sino también sobre los hombres a los que fascinan y desconciertan.

El personaje principal de *El dueño del secreto* es un joven inexperto en materia sexual y poco acostumbrado a relacionarse con mujeres. En sus correrías con Ataúlfo él solo mira a las mujeres de los clubes que visitan, a las que observa con detenimiento, pero no se atreve a iniciar una relación de carácter sexual con ninguna. Esto le causa cierta frustración:

Yo me quedaba en la barra, bebiendo un whisky y llevando el ritmo de la música con los dedos, sobre un forro de eskay en el que las mujeres apoyaban los codos cuando se me acercaban para pedirme fuego o para ofrecerme un cigarrillo. Mujeres de largas faldas-pantalón acampanadas, de escotes profundos, de espaldas desnudas, de peinados altos y rígidos o melenas felinas que les bajaban por los hombros y cuyos colores sintéticos fosforescían bajo las luces turbias de los clubs<sup>278</sup>.

No soy hombre de récords sexuales, y prefiero con mucho la confortable estabilidad de mi vida a las turbulencias pasionales y adúlteras en las que se ven envueltos algunos de mis amigos, pero en aquella época no era inusual que atravesara por períodos de celo furioso, ni que se me encabritaran la imaginación y los instintos en mitad del insomnio, sin más resultado que un despertar tardío y culpable a la mañana siguiente y un bochornoso lamparón amarillo en las sábanas. Me preguntaba qué pensaría Ramonazo de mí si supiera que no me había acostado aún con mi novia, ni con nadie<sup>279</sup>.

Cuando Ataúlfo le envía con un mensaje para una mujer de un club de alterne, mensaje que el protagonista cree que está relacionado con la conspiración militar, se produce un hecho que marcará a este último por el resto de su vida:

Inmediatamente después, tras un sonido rápido de tacones, el espejo desapareció y tuve ante a mí a la mujer más guapa que yo había visto en mi vida. Han transcurrido casi veinte años, y sigo manteniendo esa misma afirmación. [...] Llevaba una bata de seda azul muy ajustada a las caderas por un cinturón de un azul más oscuro, y un instinto más sabio que yo mismo me hizo comprender que bajo la seda de la bata sólo estaba su piel. [...] Me acompañó ella misma a todo lo largo del pasillo, y al tenerla tan cerca yo oía el roce suave de la piel y la seda. Me abrió, salí al descansillo, me volví para decirle adiós y quedé paralizado y fulminado durante las décimas de segundo más memorables de los dieciocho años de mi vida. El cinturón se le había

---

<sup>278</sup> Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, op. cit., p. 57.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 82.

soltado y estaba desnuda delante de mí, desnuda y con una mancha de rímel en los pómulos<sup>280</sup>.

Esta visión de la mujer desnuda perdurará durante el resto de su vida y, a diferencia del secreto de la conspiración militar, será un secreto íntimo, que él no revelará. Al final de la novela él recordará ese momento y con la imagen de la mujer vendrá el recuerdo de su fracaso: «pensé que si le pedía que me dejara entrar de nuevo con ella no iba a negarse, pero tuve de pronto más miedo del que había tenido nunca, le dije hasta luego y tardé un rato en oír [...] el golpe de la puerta al cerrarse, una de tantas puertas que se cierran para no abrirse más en la vida de uno»<sup>281</sup> Como ya se ha mencionado anteriormente, la mujer desnuda puede interpretarse como una metáfora de la vida soñada pero nunca alcanzada. La perplejidad de encontrarse frente a una mujer desnuda, la confusión de no saber cómo actuar, el ser consciente de una oportunidad que ha pasado pero que ya se ha perdido para siempre, contribuye a la creación de un sentimiento de desconcierto.

Claudio, el personaje principal de *Carlota Fainberg*, no parece prestar mucha atención a las mujeres a su alrededor. Su vida académica y su adaptación a la mentalidad norteamericana parecen haber hecho que su interés por el aspecto físico de las mujeres haya decaído:

Uno se va haciendo poco a poco a la vida de aquí, y cuando vuelve a España ya encuentra algo upsetting que las mujeres se pinten los labios y se pongan tacones y minifalda para hacer el shopping en la mantequería de la esquina, o que las chicas acudan a la junior high school maquilladas como gheisas, con corpiño, o top, según creo que llaman a esa prenda innegablemente turbadora, con los tiernos ombligos al aire, traspasados por un anillo... Por lo demás, oír hablar de mujeres en términos físicos era algo que me sonaba igual de antiguo que el abrigo echado por los hombros de mi padre, o que aquellos cigarrillos negros sin filtro que ya entonces habían empezado a matarlo sin que él lo sospechara<sup>282</sup>.

En su caso, su actitud ante Carlota Fainberg es también de confusión o perplejidad. En un principio, su conocimiento de Carlota no viene de una experiencia directa, sino a partir del relato oral de Marcelo Abengoa, lo que le hace dudar de la realidad de dicha mujer o, al menos, de la descripción de Carlota: Marcelo Abengoa quizás se encontró

---

<sup>280</sup> *Ibíd.*, pp. 118-119.

<sup>281</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>282</sup> Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *op. cit.*, pp. 48-49.

con una mujer llamada Carlota, pero Claudio ha de confiar en la sinceridad de Abengoa para saber si Carlota es tal como él la caracteriza:

Dijo que lucía una gran melena rubia, un traje de chaqueta oscuro, ancho en los hombros y muy ceñido en las caderas, unos tacones que la hacían parecer más alta, “aunque sin la menor necesidad”, unos ojos rasgados, verdes, felinos (el adjetivo es suyo), espléndidamente maquillados, que se fijaron enseguida en él al mismo tiempo que su boca grande y carnal le sonreía sin reserva ninguna, la típica sonrisa de la mujer porteña, me anunció, como quien le anticipa las maravillas de un país al viajero que se dispone a visitarlo por primera vez<sup>283</sup>.

Además de escuchar la historia de la relación entre Abengoa y Carlota, Claudio también es testigo de la fascinación que ella ha ejercido en Marcelo y cómo esto le ha afectado desde entonces; ninguna mujer podrá llegar nunca al nivel de Carlota:

Ninguna mujer que no fuera Carlota Fainberg o que no se le pareciera mucho llegaba a tentarle de verdad. Ya apenas tenía esperanza de encontrarse con ella alguna vez, pero la seguía buscando en el deseo que le inspiraban cierto tipo de mujeres.[...] Buscar ese modelo de mujer que era una anticipación y un recuerdo de Carlota Fainberg se había convertido en un hábito de su mirada desde el instante mismo en que llegaba a un aeropuerto<sup>284</sup>.

Cuando Claudio llega a Buenos Aires visita el Town Hall, el hotel donde Abengoa y Carlota habían vivido su historia de pasión. Claudio está dolido por la humillación del congreso y allí, en el comedor del hotel, ve a Carlota:

Al acostumbrarse mi pupila a la penumbra vi una mujer sentada en una mesa, muy al fondo. [...] Era rubia y tenía el pelo turbulento y rizado y los labios pintados de rojo y llevaba una chaqueta de hombros anchos y cuadrados con un escote que descubría la piel muy blanca del cuello. [...] No la había visto nunca pero la reconocí en un instante. Aquella manera tan directa de mirarme a los ojos mientras señalaba el cigarrillo apagado era una invitación equívoca que yo no había visto en la mirada de ninguna mujer. [...] Avancé entre las mesas hacia ella, sin saber qué haría ni qué iba a decirle. Me faltaba el aire, tenía que respirar más hondo<sup>285</sup>.

Claudio se sorprende al ver a Carlota porque comprende al encontrarla que el relato de Abengoa era real, que Carlota era una mujer misteriosa, carnal, seductora y que no era el resultado de una invención de Marcelo. Esto le desconcierta, no sabe lo que hacer, ni qué decir. Sin embargo, Carlota desaparece sin que él haya tenido la oportunidad de hablar con ella. Más adelante, cuando conversa con el camarero y la mucama, y descubre que

---

<sup>283</sup> *Ibíd.*, pp. 59-60.

<sup>284</sup> *Ibíd.*, pp. 86-87.

<sup>285</sup> *Ibíd.*, pp. 149-150.

Carlota es simplemente un fantasma de una mujer muerta veinte años atrás, la sorpresa y el desconcierto le invaden. Aun así, no es capaz de pensar que la mujer a la que había visto y que había pasado dos noches con Abengoa no sea real:

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. [...] 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 madre selva, casi lo percibía ahora mismo, rozándome como una insinuación, como una presencia de algo<sup>286</sup>.

Claudio sufre el mayor desconcierto al comprobar que la historia de Abengoa es real y que Carlota existe, pero al mismo tiempo Carlota está muerta. De esa forma, la ficción y la realidad se mezclan, lo posible y lo imposible ocurre al mismo tiempo en el viejo hotel de Buenos Aires.

Mario, el personaje principal de *En ausencia de Blanca*, es quizás el que más sufre el desconcierto ante la presencia de una mujer. De hecho, la historia contada en la novela gira alrededor de ese desconcierto, de la confusión que siente al pensar que la mujer con la que vive ya no es Blanca, la mujer de la que se enamoró y con la que se casó. Toda la novela se organiza en torno a esta confusión de Mario y los hechos narrados tienen el propósito de arrojar luz sobre la situación de la pareja y así entender la actitud de Mario. No sabe si la persona que tiene al lado es Blanca o no e intenta encontrar en los pequeños detalles indicios suficientes para confirmar la identidad de esa mujer:

A diferencia de Blanca, la mujer que ahora comía frente a él no se limpiaba los labios con la punta de la servilleta después de cada cucharada de sopa [...]. Blanca nunca habría encendido un cigarrillo antes de retirar la mesa, y menos aún se habría echado en el sofá a mirar la televisión sin dejar el comedor recogido y la cocina perfectamente limpia.[...] Blanca no se había pintado nunca las uñas de los pies: pero esforzaba su memoria para obtener una certeza despejada y era entonces cuando Mario empezaba a dudar, y se desesperaba por dentro, aunque a la vez encontraba delicioso y muy excitante ese color rojo en los pies de Blanca<sup>287</sup>.

Ese desconcierto es también el resultado de su amor, rayano en la obsesión, que Mario siente por Blanca, pero que al mismo tiempo es consciente de la posibilidad de perderla debido al carácter inestable y voluble de ella:

---

<sup>286</sup> *Ibíd.*, pp. 153-154, 158.

<sup>287</sup> Muñoz Molina, *En ausencia de Blanca*, *op. cit.*, pp. 9, 11.

Qué pérdida de tiempo, no estar siempre con ella, tenerla cerca y poder mirarla, aunque ella estuviera en sus cosas, qué desierto insoportable sería el trabajo en la Diputación y la vida en Jaén si ella no existiera, si no se hubiera enamorado de Mario y contra todo pronóstico hubiera decidido casarse con él, en uno de esos arrebatos que eran la parte más atractiva de su carácter, y también la más temible a veces<sup>288</sup>.

Mario, hacia el final de la novela, llega a ser consciente de todo lo que ha dejado atrás por contentar a Blanca. Todos sus esfuerzos por estar a la altura de ella pueden ser en vano, sobre todo cuando percibe la relación entre Onésimo y Blanca:

Cualquier amigo encontraría disparatadas sus sospechas: pero también se daba cuenta ahora de que en los años que llevaba con Blanca había perdido a sus amigos, que a Blanca le parecían habitualmente pesados o vulgares, y a los que él, con sumisión cobarde, no había tenido el coraje de conservar, igual que no había conservado ni sus costumbres ni sus gustos personales, todo por fingirse quien no era, por estar a la altura de una mujer que no podía quererlo, aunque lo hubiese intentado con cierta convicción alguna vez<sup>289</sup>.

Cuando descubre que Blanca lo ha dejado, Mario se derrumba. Blanca vuelve, sin dar ninguna explicación. Sin embargo, algo ha cambiado: Mario dice que ella es distinta, pero hay que tener en cuenta que toda la historia está narrada desde el punto de vista de él. Por lo tanto, el lector no es capaz de averiguar cuál es el motivo del desconcierto de Mario ante aquella mujer que no es Blanca. Como ya se ha comentado, el período de ausencia de Blanca, aunque dure solo una tarde, es clave para comprender el cambio que se ha producido en Mario. Quizás Mario está desequilibrado y Blanca nunca ha vuelto, es solo un producto de su imaginación. Quizás Blanca ha vuelto dispuesta a rechazar todo lo relacionado con el arte y vivir una vida más práctica, más apegada a los gustos de Mario. Quizás Mario ha decidido no esforzarse más por cambiar y su aceptación de su propia personalidad le lleva a mirar a Blanca con otros ojos. Son muchas las posibilidades que se abren y de esa forma el desconcierto en el que vive Mario se traslada al lector, que está también confuso y perplejo ante el desarrollo de la narración. Al final, Mario no resuelve esta confusión, sino que simplemente la acepta: aunque aquella mujer no sea Blanca, él está dispuesto a continuar el resto de su vida con ella. El desconcierto sigue hasta el final, pero al protagonista ya no le importa vivir así:

Mario, sin darse mucha cuenta, estaba dejando de ser desdichado, y hubo una noche en la que aceptó que Blanca no volvería y que a él ya no le importaba vivir con aquella otra mujer que se le parecía tanto.

---

<sup>288</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p. 114.

[...] Ahora estaba seguro, con los ojos cerrados, húmedos de lágrimas, que aquella mujer que lo estrechaba no era Blanca: Blanca nunca habría respirado ni gemido así, Blanca, la otra, la verdadera, la casi idéntica, la que ya no le importaba haber perdido<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> *Ibíd.*, pp. 126-127.

## 7. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha procurado ofrecer un panorama de la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina, centrándome sobre todo en las novelas cortas. Se ha podido observar cómo hay unas determinadas características que confieren unidad a toda esa obra y que conforman una manera particular de ver el mundo que el autor vuelca, no solo en sus obras de ficción, sino también en artículos y textos teóricos. Su interés por captar la realidad, por utilizar la ficción para llegar a entender la verdad de las cosas, es una constante que está detrás de todas y cada una de sus obras literarias.

Aunque en su primera etapa creativa el deseo de imitar los modelos literarios de los autores que más le habían marcado le llevó a la creación de ficciones que podríamos llamar literaturizantes, en su segunda etapa la observación de la realidad se constituye en el eje vertebrador de sus narraciones. Asimismo, es relevante señalar el uso de recursos autobiográficos como base para construir ficciones que articulan sus diversas obras narrativas; esto no implica que todos los hechos narrados sean reproducciones fieles de sus propias experiencias, sino que sirven como andamiaje para, a partir de sus recuerdos, elaborar un nuevo universo ficticio. Conjugando la observación de la realidad y la utilización de su propia experiencia vital, es posible encontrar una novela en la historia de cualquier persona: «No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera»<sup>291</sup>.

Además, es interesante indicar cómo los temas principales que conforman su Poética, la identidad, la memoria y el arte, se utilizan como medios para acercarnos aún más a la realidad de las cosas. El arte es visto por Muñoz Molina como una puerta que el artista abre hacia una realidad revelada; conocer la propia identidad implica conocer la realidad, aunque sea cambiante: «La pintura y la escultura se ocupaban de invocar la existencia humana, el misterio de la identidad, lo que queda revelado o permanece indescifrable en unos ojos abiertos»<sup>292</sup>. «El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de

---

<sup>291</sup> Muñoz Molina, Sefarad, op. cit., p. 487.

<sup>292</sup> Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, op. cit., p. 265.

sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento»<sup>293</sup>. La memoria trae al presente la realidad del pasado que, junto con la imaginación, elaboran un discurso ficcional muy próximo a la verdad de las cosas: «Tal vez inventamos mucho menos de lo que estamos dispuestos a creer, y la mayor parte de las veces lo que se está haciendo es usar el olvido, las sensaciones que no sabíamos que tuviéramos»<sup>294</sup>. La realidad de las cosas, que es el objetivo literario de Muñoz Molina, está estrechamente ligada a los temas principales de la Poética del autor.

Como ya se ha mencionado, se ha prestado especial atención a las novelas cortas. Muñoz Molina es conocido fundamentalmente por sus novelas y quizás las novelas cortas no han tenido la misma repercusión en el público y en la crítica que el resto de su obra narrativa. Se ha visto cómo los temas abordados en estas obras son los mismos que en sus novelas más largas: la memoria, la identidad y el arte. Estos temas son de vital importancia para el autor e impregnan todo lo que escribe, incluidos los textos teóricos; aportan además claves para entender el significado de su creación literaria. Sin embargo, se ha visto que hay un tema que conforma la Poética específica de sus novelas cortas: el desconcierto.

El género de la novela corta puede ser precisamente un género que contribuya a plantear el tema del desconcierto. Se ha podido mostrar cómo *El dueño del secreto*, *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca*, las tres novelas cortas analizadas en este trabajo, desarrollan dicho tema. En este sentido, quizá sea el género de la novela corta el más idóneo para dicho tratamiento temático.

Al afrontar el tema de las barreras genéricas literarias, se ha tenido en cuenta la opinión de diversos estudiosos, pero sobre todo se ha considerado principalmente la teoría de la novela corta de Piglia. Desde ese punto de vista, la novela corta gira alrededor de algo que no se explica: «La novela corta [...] nunca descifra por completo los enigmas que plantea»<sup>295</sup>; si se explicara, sería una novela propiamente dicha<sup>296</sup>. Además el final del texto no coincide con el final de la novela corta, que siempre se encuentra en otro

---

<sup>293</sup> *Ibíd.*, p. 194.

<sup>294</sup> Muñoz Molina, *Pura alegría*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>295</sup> Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, *art. cit.*, p. 194.

<sup>296</sup> *Ibíd.*, p. 200.

lado<sup>297</sup>. De esta forma, la novela corta nunca explica todo y siempre provoca ambigüedad, es el propio lector quien tiene que narrar<sup>298</sup>:

El secreto [...] permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden que, en realidad, el relato mismo ni nos desvela ni nos descubre<sup>299</sup>.

Por lo tanto, el lector de la novela corta experimenta confusión, no está seguro de saber lo que ha ocurrido realmente en el relato, está desorientado en cuanto a la historia, en definitiva, el lector experimenta desconcierto. Es por lo tanto lógico que este mismo tema sea abordado a través de un género, la novela corta, que despierta desconcierto en el lector. Mientras los personajes se sorprenden ante lo que les ocurre, no saben cómo actuar, se sienten aislados ante los acontecimientos, el lector experimenta en cierto grado una situación parecida: no comprende todo lo que ocurre en el relato, ve posibles historias que no se desarrollan y que simplemente le confunden; al finalizar la lectura no está seguro de haber captado el significado pleno de la narración. De esta forma se establece un paralelismo entre el desconcierto de los personajes literarios de la narración y el del lector, la sensación de que el protagonista se transforma, en cierto sentido, en un *alter ego* del lector.

Al mismo tiempo, la extensión limitada de la novela corta permite que esa identificación entre el lector y el protagonista no sea intimidante o aburrida. Rodríguez Pequeño menciona: «Sólo una narración breve puede ser intensa, y para que sea intensa ha de ser breve»<sup>300</sup>. La intensidad del relato permite crear este sentimiento de desconcierto en el lector, que esa sensación realmente le envuelva. Una narración demasiado larga diluiría esta intensidad y no permitiría que la sensación de desconcierto fuera tan vívida. Por lo tanto, la novela corta se constituye en el formato genérico más adecuado para que el tema del desconcierto no sólo esté presente en la narración, sino también en los destinatarios de dicha narración, los lectores.

---

<sup>297</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>298</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>299</sup> *Ibíd.*, pp. 200-201.

<sup>300</sup> Rodríguez Pequeño, *op. cit.*, p. 121. Aunque este autor utilice esta cita para referirse al cuento, Rodríguez Pequeño no hace ninguna distinción fundamental entre el cuento y la novela corta: “Si exceptuamos la extensión, entre la novela corta y el cuento no hay diferencias fundamentales (p. 125). Por lo tanto, esta referencia podría ser aplicable también a la novela corta.

Por último, es interesante resaltar la tarea principal de Muñoz Molina a la hora de crear ficciones literarias: la de entretener y enseñar. Heredero de la tradición de los relatos orales, el autor supedita su labor literaria a esta función. Como receptor de los relatos de sus mayores y como ávido lector desde su juventud, él siente la obligación de narrar algo que les interese a los lectores; es la manera en la que el escritor demuestra su cortesía por aquellos que se esfuerzan por escucharle<sup>301</sup>. Al mismo tiempo, el escritor se ve con la obligación moral de enseñar, una vocación didáctica que se resume en la siguiente expresión: ver la realidad y contarla. Piensa que es su responsabilidad como escritor utilizar la ficción para mostrar al mundo la realidad de las cosas, aquella realidad que se quiere ocultar o que ya forma parte del pasado, pero que debe continuar siendo evocada en el presente. A partir de esta doble tarea, la de entretener y la de enseñar, se vertebra toda la obra literaria de Antonio Muñoz Molina.

---

<sup>301</sup> Begines Hormigo, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., p. 25.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1. Bibliografía primaria

#### - Obras de Antonio Muñoz Molina

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

\_\_\_\_\_, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

\_\_\_\_\_, *Te golpearé sin cólera y otros relatos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.

\_\_\_\_\_, *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta, 1991.

\_\_\_\_\_, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.

\_\_\_\_\_, «La disciplina de la imaginación» en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, pp. 3-60.

\_\_\_\_\_, «Las hogueras sin fuego» en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, pp. 61-76.

\_\_\_\_\_, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

\_\_\_\_\_, *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos, 1994.

\_\_\_\_\_, LLAMAZARES, Julio, MARSÉ, Juan, MILLAS, Juan José y PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Cuentos de la isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994.

\_\_\_\_\_, *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995.

\_\_\_\_\_, *Las apariencias*, Alfaguara, Madrid, 1995

\_\_\_\_\_, “Los misterios del ser” en Antonio Muñoz Molina *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero&Ramos, 1996, pp.139-142.

\_\_\_\_\_, *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.

\_\_\_\_\_, *El dueño del secreto* [ed. Epicteto Díaz Navarro], Madrid, Castalia Didáctica, 1997.

\_\_\_\_\_, *Pura alegría*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

\_\_\_\_\_, *En ausencia de Blanca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.

\_\_\_\_\_, *La huella de unas palabras: antología de Antonio Muñoz Molina*, ed. de José Manuel Fajardo, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

\_\_\_\_\_, *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999.

- \_\_\_\_\_, *Beltenebros*, Madrid, Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El viento de la luna*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Sefarad*, Madrid, Cátedra, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Todo lo que era sólido*, Barcelona, Seix Barral, 2013.

#### - Obras sobre Antonio Muñoz Molina

- ANDRES-SUÁREZ, Irene, «Ética y estética de Antonio Muñoz Molina», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina. 5-6 junio de 1997*, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 11-22.
- ARROYAS, Enrique, «La voz narrativa como compromiso con la verdad. Análisis del narrador en la novela *La noche de los tiempos*, de Muñoz Molina», *Ogigia*, 12 (2012), pp. 19-32.
- AZANCOT, Nuria, «Antonio Muñoz Molina publica Carlota Fainberg». Entrevista publicada el 21/11/1999 en *El Cultural* de *El Mundo* <http://www.elcultural.es/revista/letras/Antonio-Munoz-Molina-publica-Carlota-Fainberg/18111> [consultado el 13/09/14].
- BEGINES HORMIGO, José Manuel, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla, Padilla, 2006.
- \_\_\_\_\_, «La última novelística de Muñoz Molina: De *Plenilunio* a *El viento de la luna*», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina. 5-6 junio de 1997*, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 83-105.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.) *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, pp. 9-31.

- CASTELLANI, Jean-Pierre, «Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas en *El País Semanal* (1998-2002)», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina*. 5-6 junio de 1997, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 149-160.
- COBO NAVAJAS, M<sup>a</sup> Lourdes, «Mágina desde Úbeda», en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.) *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, pp. 33-57.
- CROSSLEY, James, «In her absence», en *Review of Contemporary Fiction*; 27, 3 (2007), pp. 215-216.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, «Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 353-407.
- HERMAN, Carol, «Is she Blanca or not?», *The Washington Times*, 08/07/2007.
- HEYMANN, Jochen y MULLER-HEYMANN, Montserrat, «Simulacros de realidad», en *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, Frankfurt, Vervuert, 1991, pp. 98-115.
- IBÁÑEZ-EHRLICH, María Teresa, «"Jinete en la tormenta": música y metáfora», en María Teresa Ibáñez-Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, pp. 117-134.
- LAUGE HANSEN, Hans «Una ciudad dilatada por la luz. La función del arte en la novelística de Antonio Muñoz Molina», *Revue Romane*, 46, 1 (2011), pp. 105-126.
- MORALES CUESTA, Manuel María, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996.
- NAVAJAS, Gonzalo, «La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio*

*Internacional Antonio Muñoz Molina*. 5-6 junio de 1997, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 49-66.

NAVARRO GIL, Sandra, «La construcción de los personajes en *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 29 (2005).

OROPESA, Salvador A., *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.

PAYÁ BELTRÁN, José, «Introducción», en Antonio Muñoz Molina *Beltenebros*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-112.

SANZ VILLANUEVA, Santos, «Primera impresión (de *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*)», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina*. 5-6 junio de 1997, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 23-47.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, «Un hispanista español en Estados Unidos (adaptación, contraste, teoría literaria, lenguaje y corrección política en *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina)», en Irene Andres-Suárez (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 101-118.

TYRAS, Georges, «*El dueño del secreto*: la dualidad como secreto», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina*. 5-6 junio de 1997, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 195-215.

VALDIVIA, Pablo, «Introducción», en Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-133.

VALLS, Fernando, «Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de Narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina*. 5-6 junio de 1997, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 123-147.

YANG, Chung-Ying, «Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las femmes fatales en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina», *Hispania*, vol. 88.3 (2005), pp. 476-482.

## 8.2. Bibliografía secundaria

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1972 (1ªed.) [2005 12ª reimp.].

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998, 3ªed.

EICHENBAUM, B., «Sobre la teoría de la prosa», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura en los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 147-157.

GARCÍA BERRÍO, Antonio y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A., «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 9-27.

MASTRÁNGELO, Carlos, «Hacia una teoría del cuento», en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 107-117.

PIGLIA, Ricardo, «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas Poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.

\_\_\_\_\_, «Nuevas tesis sobre el cuento», en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, pp. 101-134.

\_\_\_\_\_, «Tesis sobre el cuento», en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1993, pp. 73-79

POE, Edgar Allan, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 293-309.

RAIBLE, Wolfgang, «¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 303-339.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Ed. Universidad Autónoma, 1995.

SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996.

TODOROV, Tzvetan, «El origen de los géneros», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 31-48.

VALLES CALATRAVA, José, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994.

VIÑAS, David, «Los géneros literarios», en Jordi Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 263-331.

WELLEK, René y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.