Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 31 (1997)

Artikel: La proximidad de los fantasmas "Beatus Ille" y "El jinete polaco" de Antonio Muñoz Molina

Autor: Fernández Martínez, María Luisa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-264719

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PROXIMIDAD DE LOS FANTASMAS *BEATUS ILLE* Y *EL JINETE POLACO* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Antonio Muñoz Molina es uno de los escritores más representativos de la que se ha dado en llamar «nueva narrativa» española. El conjunto de su obra presenta una coherencia interna notable que se deriva de la búsqueda de una voz propia y personal. La diversidad que muestran las novelas publicadas hasta el momento es indudable; empero, advertimos en ellas ciertos motivos que son recurrentes y constituyen, por ello, indicios de la preeminencia de un imaginario personal.

Desde esta perspectiva romántica de la creación literaria, encontramos, en el seno de una obra narrativa varia y plural, técnicas que se reiteran y temas que, si bien se nutren con frecuencia de lo autobiográfico, inciden en cuestiones cuya pertinencia es universal. La prosa sutil y brillante de este novelista expande, a través de comparaciones que deleitan por lo inesperadas, el potencial connotativo del texto hasta límites indeterminados.

La obra narrativa de Muñoz Molina se halla inmersa en una encrucijada entre la tradición literaria asimilada por el autor, que no se ciñe exclusivamente al ámbito nacional, ni aún al europeo, y la polémica actual del pensamiento postmoderno, percibida con desconfianza por el novelista. Éste reutiliza con soltura procedimientos narrativos que pone al servicio de nuevas significaciones y recurre ya al cine, ya a la novela de aventuras, o a la novela negra, o al folletín — entre otros productos culturales — como fuentes de materia novelesca. Quizá se derive de todo ello una cierta fluctuación que se aprecia en su trayectoria literaria.

En una entrevista concedida al diario *El País*, a raíz de la concesión del Premio Planeta a su novela *El jinete polaco*[1], afirma el novelista:

> Cuando terminé *Beltenebros* me di cuenta de que por allí no llegaba a ningún sitio. Vi que debía dar un salto y para hacerlo retrocedí a mi primera novela, *Beatus Ille*[2]. En *Beatus Ille* me volqué a un cierto pasado y, al terminarla, [...] emprendí la dirección del presente en *El invierno en Lisboa*. En la nueva novela vi que para contar la verdad como es hoy debía contar con las dos direcciones: el pasado y el presente[3].

Lo cierto es que Muñoz Molina vuelve a su primera novela y a una especie de diario de adolescencia, que constituye el germen de la que obtendría en 1992 el Premio Nacional de Literatura. Al igual que los personajes de sus novelas, regresa en *El jinete polaco* a Mágina — su Úbeda natal — para (re)crear una memoria. Son indudables las conexiones que presentan ambas obras. La invención del pretérito es el punto de partida de estos dos relatos que muestran una peculiar concepción del tiempo y un despliegue de procedimientos narrativos, en muchos casos, coincidentes. La reflexión sobre algunas de estas conexiones, nos llevará a entrever la creación de un mundo imaginario personal que supone, a su vez, el reflejo de una experiencia colectiva.

---

[1] Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Ed. Planeta, 1991. A partir de ahora, emplearemos las siglas EJP para referirnos a esta novela.

[2] Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelona, Ed. Seix Barral. 1993. A partir de ahora, emplearemos las siglas BI para referirnos a esta novela.

[3] Xavier Moret, «Entrevista: Antonio Muñoz Molina. Novelista ganador del Premio Planeta», *El País*, 17-octubre-1991, p.35.

La invención del pasado; la imaginación

Antonio Muñoz Molina publicó *El jinete polaco* en 1991. En esta novela, como afirma Alarcos Llorach: «la tarea del que cuenta es salvar e inventar la memoria»[4]. Efectivamente, el narrador-protagonista aborda en ella la labor de (re)construir el pasado e intenta, de esta manera, dar una forma a su destino, encontrar una explicación para el presente. En esta empresa la imaginación juega un papel fundamental. Ante la imposibilidad de una explicación de la realidad, sólo es factible ofrecer acerca de ésta una visión fragmentaria y discontinua. Se plantea entonces la opción de (re)crearla a partir de datos dispersos, contando únicamente con la imaginación. Llega a tal extremo el poder «germinativo» de la invención que ésta, aunada con la memoria, se convierte en la única vía posible de conocimiento. Así lo considera el propio novelista en su libro *La realidad de la ficción*:

> Usando datos de la percepción — que pueden estar distorsionados — construímos 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[5].

Desde esta óptica, no es casual la siguiente afirmación puesta en boca del narrador-protagonista de *El jinete polaco*: «Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen, [...]» (EJP, 193).

En el trasfondo de este hermenéutica laten ideas afines al pensamiento postmoderno como la polémica en torno a las fronteras de la ficción, vigente en el actual panorama teórico y, sobre todo, la

---

[4] Emilio Alarcos Llorach, «Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria», en: (Los nuevos nombres (1975-1990), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Ed. Crítica, 1992, p. 416.

[5] Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 1992, p. 31.

descalificación absoluta de la razón como vía de conocimiento. Sólo la imaginación «tiene la capacidad de transmitir la discontinuidad de la realidad, presentándola dinámicamente sin coagularla en concretizaciones estériles. A través de la imaginación [...] es posible presentar la realidad como un hecho cósmico en expansión constante, no como objeto de conocimiento cerrado sino como apertura hacia significados no determinados»[6].

Si la invención del pasado constituye el punto de partida de *El jinete polaco*, también en *Beatus Ille* — primera novela de Muñoz Molina — recordar e imaginar se convierten en dos actividades casi sinónimas y en motor de la materia narrativa[7]. En esta obra el pasado no existe, se reconstruye de manera subjetiva, se convierte en presente por mor de la evocación. Tampoco el futuro se plantea de modo convencional pues la mecánica reiterativa que determina el engranaje narrativo del texto parece impedirlo. Al igual que se posibilita la conversión de lo pretérito en presente, lo que está por suceder también puede ser recordado. Así lo demuestran las palabras de ese narrador emboscado y misterioso con las que esta novela da comienzo:

> [...] puedo imaginar o contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos, los de Inés y los suyos, camino del encuentro y del reconocimiento en el andén vacío, [...] (BI, 7)

El motivo que determina la penetración en el pasado es una especie de búsqueda iniciática, pero esta orientación es ficticia: el pasado no es sino un espejismo. El conocimiento sólo es posible en

---

[6] Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Eds. Del Mall, 1987, p. 167.

[7] «En *Beatus Ille* la acción de imaginar se revela como el principal motor de la ficción, hasta el punto de que a veces parece sinónimo de contar [...] En consecuencia la ficción puede convertirse en creadora de realidad.» José Manuel González Herrán, «*Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina: Reescribir la historia, reescribir la ficción», *Hispanística*, XX, Num. 13, 1995, pp. 259-267.

ráfagas fugaces de lucidez que se instauran al límite de una revelación que nunca llega. En su errática estancia en la casa de su tío Manuel, Minaya repara en que hay en ella:

> [...] hospitalarias puertas entornadas que invitan a adentrarse en las estancias sucesivas de la memoria, pero hay también, [...] puertas cerradas que no le está permitido vulnerar y cuya existencia se le esconde o niega, como a un hombre que cruza los salones vacíos de un palacio barroco y descubre que la puerta que pretendía cruzar está pintada en el muro o repetida en un espejo. (BI, 64, 65)

La reconstrucción del pasado implica el establecimiento de un presente vacío, la proyección de una ficción sobre la nada, sobre la muerte. Doña Elvira ofrece la siguiente perspectiva acerca del propósito de Minaya de escribir una tesis doctoral sobre Jacinto Solana: «[...] y ahora vienes tú a decirme que vas a escribir un libro sobre él, como si se pudiera escribir sobre nada, sobre un fraude.» (BI, 74) La imposibilidad de delimitar con claridad la realidad y la ficción se hace explícita también en la visión que ofrece el narrador de Minaya, conducido por el orden clandestino de los manuscritos, como por un azar incognoscible: «Como si avanzara sobre un papel en blanco donde la ausencia de toda palabra encubría una escritura invisible, [...].» (BI, 99) La irrupción del pasado es similar a la de la muerte y, de hecho, permite la convivencia de vivos y muertos ambivalentes en el texto literario, contribuye a quebrar la lógica lineal de la temporalidad; como leemos en *Beatus Ille*: «Arranca agujas y números, deja vacío el doble recipiente inverso del reloj de arena, vierte en el suelo el agua de la clepsidra.» (BI, 234)

Este carácter casi irreal que posee el pasado y la cualidad de proyección subjetiva y ficcional que se atribuye en la diégesis a la evocación, son también rasgos constitutivos de la actividad mnémica desarrollada por el narrador-protagonista de *El jinete polaco*:

> Hasta ahora supuse que en la conservación de un recuerdo intervenían a medias el azar y una especie de conciencia biográfica. Poco a poco, [...], empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay

> escondida una estrategia de mentira, [...]: que casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era. (EJP, 193)

Finalmente este personaje legitima esa función recreadora de lo real que tiene la imaginación, pues afirma: «lo que yo supongo invención en realidad es una forma invulnerada de memoria». (EJP, 194)

En las dos novelas se pone de manifiesto la cualidad espectral del pasado. El misterio que lo envuelve es el mismo que se instaura en el presente. Cada personaje es un enigma para otro y lo es también para sí mismo. Todos son comparados con estatuas o con cuadros, reflejados en espejos o captados por la pupila secreta de una cámara fotográfica en fragmentos congelados de tiempo. A partir de estos datos Minaya imagina la novela de Jacinto Solana y el narrador de *El jinete polaco* elabora una historia, de la misma forma que en *Beatus Ille* Utrera inventa una genealogía para Manuel, a partir de los falsos retratos de sus antepasados que encuentra distribuidos por la casa.

La discontinuidad que lo real presenta en el ámbito perceptivo y la «mezcla» de pasado y presente que aflora en la subjetividad de un ambiguo narrador-protagonista, son rasgos determinantes de la fragmentación temporal que percibimos en los dos relatos. Ambos se caracterizan por entrañar una peculiar concepción del tiempo.

La fragmentación temporal

En las primeras páginas de *Beatus Ille* la voz narradora se infiltra en la perspectiva de Minaya y nos presenta al personaje inmóvil y sólo, esperando en la estación de Mágina:

> Ahora, mientras espera el tren que al final de esta noche, [...], lo habrá apartado para siempre de Mágina, *mira* las vías desiertas y las sombras de los olivos [...], pero *entre sus ojos y el mundo* persiste Inés y la casa donde la conoció, el retrato nupcial de Mariana, el espejo donde se miraba Jacinto Solana mientras escribía [...]. Como el primer

> día, [...] Minaya, [...], todavía *contempla* la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua [...] (BI, 8, las cursivas son mías)

En esta novela el ansia de una explicación para el «ahora», se funda en un recorrido a través del tiempo en el que ciertos lapsos temporales se aúnan especularmente. En el ejemplo citado, la mirada del personaje abarca diversas referencias y las relaciona entre sí. Presenciamos de esta manera, una fragmentación del tiempo, de la que se obtienen con frecuencia segmentos temporales casi iguales. La abundancia de espejos en el relato constituye sin duda una metáfora de este proceder[8].

Con la mediación del baúl de Ramiro Retratista, la imaginación de Manuel — protagonista de *El jinete polaco* — se ve poblada de fantasmas, su mirada se proyecta, de manera similar, sobre:

> [...] las caras en blanco y negro, las fotografías desplegadas [...], en un desorden caudaloso de cronologías y de vidas, [...], inagotables en su multiplicación como los tesoros de los sueños, una sigilosa multitud de figuras de Mágina erguidas solitariamente en poses de estudio o agrupadas junto a una pared deslumbrante de cal, o [...], una semejanza unánime y establecida no sólo por la distancia del tiempo, sino por la objetiva piedad de quién presenció durante medio siglo todas esas caras [...] (EJP, 494-495)

La función metafórica que poseen los espejos y ocasionalmente las fotografías en la primera novela de Muñoz Molina, está presente de la misma manera en esta obra. En ella aumenta la dimensión semántica y, en la misma medida, la pertinencia técnica del arte fotográfico, pues el empleo que de éste se hace, resulta un indicio de

---

[8] Maryse Bertrand de Muñoz estudia este tema en su artículo: «Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, Barcelona, P.P.U., 1992, pp. 1691-1698.

la discontinuidad en la percepción espacio-temporal y de la existencia de ciertos lapsos temporales semejantes.

Al igual que Nadia y Manuel parten muchas veces de las instantáneas que encuentran en el baúl de Ramiro Retratista para recrear una memoria colectiva, el tío de Minaya dispone según un misterioso dictado interior sus fotografías en las diferentes habitaciones de su casa, que son comparadas con «las estancias sucesivas de la memoria» (BI, 63).

La fotografía se convierte en *El jinete polaco* en un motivo novelesco de significación plural, que está insertado con habilidad en la trama narrativa. Recordemos la idea que surge en esta novela cuando Nadia reflexiona sobre la actividad de Ramiro Retratista: «casi todas las vidas son más o menos iguales y no hay rasgos firmes en la cara de nadie, [...] varían y se destruyen tan fácilmente como *reflejos* en el agua o fracciones de arena.» (EJP, 499-500, la cursiva es mía.)

Cuando los protagonistas de este relato comienzan a imaginar su pasado a raíz de la contemplación de diversas instantáneas, sienten que «se les desborda el tiempo en la crecida de un presente que abarca sus propias vidas y las de sus mayores.» (EJP, 495) La quiebra de la linealidad temporal a la que el narrador se refiere cuando habla de un «presente simultáneo» (EJP, 26), ya había sido aludida por Minaya — protagonista de *Beatus Ille* — en la siguiente reflexión que aparece al principio de la novela:

> [...] si hubiera un espejo capaz de recordar estaría plantado ante la fachada de esa casa, y sólo él habría percibido la sucesión de lo inmóvil, la fábula encubierta bajo su quietud de balcones cerrados [...]. (BI, 9)

Esta noción del tiempo determina la construcción y el sentido último de las dos novelas e incluso, al decir de su autor, de toda creación literaria:

> La tarea de la literatura es ver el pasado dentro del presente [...] el tiempo presente y el tiempo pasado están en el tiempo futuro y el porvenir está contenido en el pasado.
>
> Yo creo que ése es el espacio [...] de la literatura. No escribir sobre el pasado sino redefinir el presente [...] Lo que hace Proust es contar que en este momento de ahora pueden estar contenidos muchos momentos anteriores[9].

En *El jinete polaco*, Nadia y Manuel establecen un «tiempo fuera del tiempo» y un «espacio fuera del espacio» en el apartamento de Nueva York en el que llevan a cabo su actividad mnémica.

> [Piensa el protagonista][...] el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días [...], gira huyendo y regresa con una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después del porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres, [...], relumbran sin confusión en un presente simultáneo. (EJP, 25-26)

Similar percepción observamos en Minaya durante la estancia en casa de su tío, enfocada también aquí por el narrador desde una perspectiva presente:

> Tal vez ahora, en la estación, [...], querrá percibir la duración del tiempo que ha pasado en Mágina y el orden en que sucedieron las cosas y descubrirá que no sabe o no puede, que no concuerda el tiempo exacto de los calendarios con el de su memoria, que han pasado dos meses y treinta años y varias vidas enteras sin que él pueda asignarles vínculos de sucesión o de causa. (BI, 44)

---

[9] Juan Cruz, «Experiencia de la lucidez. Una conversación con Antonio Muñoz Molina», *Claves de razón práctica*, Num. 57, Nov. 1995, p. 76.

El piso neoyorkino se convierte en un refugio para Nadia y para Manuel en el que «aquellas vidas que luego no quiso nadie recordar [...] surgen [...], ante los ojos conmovidos de una mujer y un hombre que oyen tras las ventanas cerradas el viento del invierno y el rumor de catarata de la ciudad a la que se asoman muy pocas veces.» (EJP, 495) La casa de Manuel constituye una atalaya para su sobrino en *Beatus Ille*: «Fuera de la casa, de ese presente en el que se había instalado como quien cierra por dentro una habitación para sentarse sosegadamente junto al fuego y no siente el frío ni escucha la lluvia ni las campanadas del reloj, [...], casi no existía la ciudad, y menos aún Madrid, ni el mediocre pasado.» (BI, 44-45) Este «exilio creador» que se procuran los protagonistas y los narradores de los dos relatos — pensemos también en Jacinto Solana —, funciona como el origen de un laberinto. La imagen de la isla, importante sobre todo en *Beatus Ille*, posee una relación indudable con este contenido.

Desde ese retiro, los personajes de ambas novelas, inician la búsqueda de su identidad en el pasado lejano, intentan recomponerse y dar una forma a su destino. A través de la dialéctica con un Otro, ausente o presente, tratan de esbozar al menos un simulacro de sí mismos. El sujeto, en este contexto, adquiere también estructura de ficción.

El laberinto acuciado de la memoria

A través de la voz narradora y mediante determinados puntos de referencia: objetos, textos, fotografías..., el pretérito se está reelaborando continuamente en estas dos novelas. Esa reelaboración supone una vuelta constante a algunos sucesos que resultan significativos en la cadena mnémica del narrador. Así se origina en el relato una mecánica repetitiva.

Las escenas que se reiteran, son enriquecidas en cada capítulo, a causa de la variedad de perspectiva empleada en los sucesivos enfoques. La presencia de un narrador ambiguo cuyas posibilidades de conocimiento desbordan muchas veces a las del narrador-protagonista convencional, permite la afluencia en el texto de una multiplici-

dad de voces — focalizaciones — que surgen en su memoria o en su imaginación.

Así se configura en la obra un mundo complejo, rico en contrastes y matices, inasible en su conjunto. Esta técnica origina un desdoblamiento en la voz narradora, procedimiento que alcanza una extraordinaria complejidad en *Beatus Ille*, hasta llegar a convertirse en el principal misterio que encubre la novela.

En ambas narraciones, los datos son aportados por ese protagonista desde una perspectiva actual. Este ángulo propicia su desdoblamiento, pues se contempla a sí mismo en diferentes estancias de su vida, y permite al autor graduar la información que desea proporcionar. De esta manera se crea un suspense sostenido que añade interés a la fábula. El pasado se reconstruye a través de indicios que son incorporados progresivamente al discurso y que, en la misma medida, lo reestructuran. El relato se configura en sentido inverso al de su lectura y sólo desde el final podemos apreciar el sentido completo de la novela.

A intervalos dispersos en la narración se insiste en sucesos puntuales que cobran así una magnitud evocadora y semántica considerable. El tiempo no avanza de forma lineal, lo hace en ondas concéntricas, se estanca. Cambia por ello su configuración en imágenes. Desde la perspectiva de Jacinto Solana leemos en *Beatus Ille* la siguiente reflexión: «Pensé que el tiempo no es sucesivo, sino inmóvil, que las regiones y los límites de su geografía se pueden dibujar con la precisión que tiene el mundo en los mapas escolares.» (BI, 131-132) Este continuo retorno a ciertos puntos de referencia remite, en *El jinete polaco*, a la imagen de una espiral[10], que se relaciona de manera explícita con la idea de laberinto.

La imagen del laberinto es especialmente significativa en *Beatus Ille*. Se convierte en esta novela en un motivo determinante a nivel

---

[10] Según la tipología establecida por Mariano Baquero Goyanes en su libro: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Ed. Castalia, 1989, pp. 212-213.

espacial y temporal; constituye una alusión inequívoca a la disposición de la materia narrativa.

> [Manuel] Imaginaba que oía [...] el rumor de la máquina de escribir, [...]. Los golpes multiplicados y metálicos sonaban sobre su cabeza [...] y los pasos insomnes del hombre que no parecía dormir nunca ni abdicar ni un instante su perpetua vigilia frente a la máquina de escribir o en torno a ella, [...] sobre la mesa que Jacinto Solana rondaba cuando no podía escribir caminando a ciegas entre el humo de los cigarrillos y el laberinto acuciado de su memoria, girando en círculos de geometría obsesiva como un insecto alrededor de una lámpara. (BI, 167-168)

La idea de una memoria circular, en la que el tiempo no progresa, contribuye a configurar la trama de las dos obras. En la primera, la inexistente novela dentro de la novela, que constituye el pretexto de la búsqueda de Minaya, se convierte en un espejo que refleja a la obra definitiva que el lector tiene en las manos:

> [...] aquella tarde, [Jacinto Solana] lo consignó sin emoción en el cuaderno azul, había terminado la última página de su libro Beatus Ille, y ahora lo tenía frente a él, [...] un objeto de antemano definitivo y precioso, [...]: crecido con la lentitud imperiosa de un árbol o de una rama de coral, mediante la añadidura del filo de cada una de sus hojas que ahora atestiguaban la duración de su progreso, igual que los anillos concéntricos en el tronco recién cortado de un árbol. (BI, 223)

En estas dos últimas citas, las alusiones al proceso creador de una narración por parte de Jacinto Solana, son ilustrativas, no sólo acerca de la gestación de la obra definitiva, sino también, en sentido un tanto metafórico, en relación a la concepción del tiempo existente en ella. La técnica repetitiva que supone una vuelta constante a momentos precisos en las trayectorias de los personajes, traza círculos imaginarios al igual que los pasos del personaje-escritor alrededor de su máquina de escribir, o la corteza de un árbol dando testimonio de su edad. Sabemos que ese *Beatus Ille* no existe, que está cobrando

vida en la imaginación de Minaya y, de forma paralela, en la del lector. Esta perspectiva que sólo podemos poseer en una segunda lectura de la novela, convierte a ésta en «una máquina de hacer leer», un texto circular que se enriquece en cada revisión. Esta idea añade aún una mayor sugestión a la ficción creada en torno al personaje-escritor Jacinto Solana y a su supuesta gestación de la novela.

> Como ensayos sucesivos que nunca llegaran del todo a satisfacerlo, escribió muchas veces la palabra «fin» en el cuaderno azul, fascinado acaso por su sonido y su forma como de punta de cuchillo,[...] (BI; 224)

El tiempo no supone una experiencia de la sucesión sino de la repetición. En un determinado momento de su trayectoria, el protagonista de *El jinete polaco* posee esta impresión con respecto a la memoria de sus antepasados:

> Siempre la desesperante repetición de los mismos embustes y los mismos recuerdos, como si vivieran uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes. (EJP, 315)

En el presente, como decíamos en un principio, está contenido el pasado, y probablemente en este último, el porvenir; de ahí la importancia que posee el hecho de «mirar los cuerpos en el tiempo, [...] la única luz que revela sus verdaderos rasgos, los que una pupila y un instante no saben descubrir.» (BI, 239). Es necesario percibir lo que permanece a pesar de la fuga temporal. No parece extraño, contemplado desde esta óptica, el hecho de que Ramiro Retratista se enamore de la muchacha incorrupta hallada en el sótano de la Casa de las Torres.

La perduración de los objetos

La música, la arquitectura, la fotografía, la pintura, la escultura y la literatura surten al discurso, en ambas novelas, de ciertos objetos

y motivos que irradian vínculos en el espacio y en el tiempo. Su perduración permite, en la medida en que vincula a los personajes, generar una repetición inexacta, de la que resulta la abolición de la linealidad temporal.

En *El jinete polaco*, las dos historias de amor que se narran (Águeda y don Mercurio/ Manuel y Nadia), se relacionan entre sí por la lectura de la misma biblia protestante por parte de los personajes. El cuadro del jinete polaco preside momentos y lugares que son importantes en la novela: la habitación del apartamento de Nueva York en la que se encuentran Nadia y Manuel, el despacho en Mágina del comandante Galaz, al salón en el que tienen lugar sus entrevistas con Ramiro Retratista, una de las estancias del museo neoyorkino que visita el protagonista poco antes de su reencuentro definitivo con Nadia. Se trata de una imagen enigmática y simbólica que desafía a cada uno de los personajes que se encuentran frente a ella y también al lector, a averiguar el secreto de su identidad y de su nombre. Rompe las barreras que imponen las divisiones convencionales del tiempo, relacionando entre sí diferentes momentos y lugares.

El enigma que supone el cuadro de Rembrandt en la novela es similar al que plantean en *Beatus Ille* los múltiples espejos. Estos, a su vez, pueden relacionarse por su función con la que posee la fotografía en ambos textos. El propio Muñoz Molina afirma, en relación a su infancia, «cada foto que yo miraba era una interrogación, una posible historia de alguien a quien yo no conocía, pero que tenía mucho que ver conmigo, que había vivido también en la misma casa que yo en el tiempo anterior a mi vida o a mis primeros recuerdos»[11]. Se trata de objetos que vinculan las trayectorias de los personajes y, a su vez, funcionan como interrogantes para ellos, poniendo de relieve la ausencia de identidad. Constituyen pautas para la memoria o para el olvido, actividades que suponen una contradicción finalmente abolida en el discurso.

---

[11] Antonio Muñoz Molina, «Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro», *El País Semanal*, 14-Abril-1996, pp. 22-24.

> «No dura la memoria», pensó Minaya, [...] «sólo duran las cosas que siempre pertenecieron al olvido, [...]» (BI, 103)

En *El jinete polaco*, el grabado de Rembrandt se convierte en un espejo cuando se superpone a éste el rostro del comandante Galaz:

> [Nadia] [...] mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre: como si el grabado estuviera cubierto por una lámina de vidrio y viera reflejada en ella, fundida a la efigie del hombre a caballo y a la colina que hay tras él, la cara ya muerta y todavía vigorosa y severa del comandante Galaz. (EJP, 475)

En *Beatus Ille* observamos el procedimiento inverso: cuando Minaya se contempla en un espejo es comparado con un retrato tenebrista:

> Avanzó a tientas, cerrando la puerta a sus espaldas, encendió una cerilla y se vio a sí mismo en el doble espejo del armario, su cara pálida que emergía de la oscuridad como en un retrato tenebrista. (BI, 88)

El contraste sombra/luz que predomina en las dos novelas, vinculándolas estrechamente, revela la imposibilidad del conocimiento. El claroscuro de los cuadros, de las fotografías, de las estancias, se convierte en reflejo de un mundo inexplicable en el que existe una trama invisible que permanece siempre en la sombra. La explicación sólo asoma en ráfagas fugaces de lucidez que se aproximan a la adivinación. Manuel dialoga con su propia sombra en el museo de Nueva York hasta que:

> [...] es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma un nudo en la garganta [...].(EJP, 440)

> Lo acucia el reloj, tiene que irse y le da la espalda al jinete polaco, y en el umbral de la sala piensa que quizá no lo vea nunca más y se vuelve por última vez, pero desde esa distancia la luz se refleja como una pantalla opaca sobre el cuadro y él no puede repetir en sí mismo la conmoción de unos segundos antes, [...]. (EJP, 442)

Al igual que la visión de este cuadro, que supone el enigma definitivo de la novela, pues su misterio permanece irresoluto como una interrogación proyectada sobre el sentido final del texto; la reproducción del rostro de Mariana, en el monumento a los Caídos esculpido por Utrera, resulta difícilmente accesible:

> El héroe caído tiene un cuerpo de duras aristas [...], pero su rostro, [...], que sólo puede descubrirse desde un punto de vista único y muy difícil, situado tras el pedestal, muestra los rasgos indudables de una mujer, [...] (BI, 64)

También existe en *Beatus Ille* un retrato de Mariana pintado por Orlando; la muchacha aparece en él «tensa y tranquila, [...]: firme en su desconocida voluntad» (BI, 136). Cuando Inés y Minaya viajan en coche hacia «La Isla de Cuba», la joven, «de perfil junto a la ventanilla», con el paisaje de olivos al fondo, se asemeja, desde la perspectiva del protagonista, a «ciertos retratos del Quatrocento donde una muchacha sonríe de perfil» (BI, 97). Más adelante leemos que los pensamientos de Inés no se revelaban a Minaya «sino en fogonazos de imágenes descabaladas que solían tener, [...], el aire estático y el azaroso desorden de las estampas en colores» (BI, 98). Sabemos que ella deja siempre al protagonista «al filo de una revelación» (BI, 51) que nunca llega. En el dormitorio de Manuel, Minaya contempla el retrato al óleo de su abuela Cristina: «una muchacha rubia, de rasgos singularmente delicados, que mira al vacío y sostiene en el regazo un libro entreabierto» (BI, 91).

La impresión que Manuel recibe en el Frick Collection neoyorkino, es similar a la que provoca en Minaya: «la perdurable fascinación de los rostros sombríos que lo miraban desde los muros» (BI, 14) de la casa de su tío. Incluso la descripción de los dos enclaves espaciales

resulta, en ocasiones, paralela; a Manuel — protagonista de *El jinete polaco* — le producen aprensión los retratos de muertos que contempla en el museo, percibe en él «años y siglos congelados en las salas y en los corredores» (EJP, 493); Minaya considera: «en el mundo era febrero de 1969, la tiranía y el miedo, pero en el interior de aquellos muros sólo perduraba un delicado anacronismo a cuya trama pertenecía también él» (BI, 87).

En ambas novelas, se origina una tensión narrativa entre la permanencia de los lugares y la fuga del tiempo. Los personajes son comparados con cuadros, con estatuas; se contemplan en espejos y se desconocen; están constituidos por una larga serie de imágenes fragmentarias; se convierten también en objetos enigmáticos para los demás e incluso para sí mismos. De esta manera, la función semántica y estructural que poseen los objetos en las dos obras, se diversifica; operan como nexos entre varios momentos y diferentes enclaves espaciales, permitiendo una ambivalente convivencia de vivos y muertos en el texto literario; impregnan el discurso de una noción de extrañamiento que afecta por igual a todos los personajes de la narración; contribuyen a recrear un mundo complejo, contradictorio e inasequible, cuya explicación permanece siempre en la sombra.

La música, una trama invisible

En *El jinete polaco*, la música permite trasladar al presente las voces de los muertos, opera como un elemento cohesivo que reactualiza escenas pasadas o relaciona diversos momentos presentes.

> Está sonando una canción y no sé desde donde llega ni cuál es su título, una voz quejumbrosa y familiar aunque no sepa de quién es ni cuanto tiempo hace que no la oía, la he encontrado moviendo al azar el dial de la radio mientras conduzco de noche y enseguida reconozco el ritmo del bajo y repito la letra, ha empezado a oírse en la máquina de un bar, en una calle de Mágina, o en la habitación de la casa futura de Nadia, en una pluralidad de lugares y tiempos que la música vuelve simultáneos,[...] (EJP, 339)

Ese poder de la música, el de simultanear lugares y tiempos, opera también en *Beatus Ille* en torno a una canción de Louis Armstrong: «Si no volvemos a encontrarnos nunca». Esta melodía sirve de eje de simetría, en el primer capítulo de la novela, a dos momentos; a pesar de la distancia, varios lapsos temporales se aúnan:

> Inés, [...], la música que ella había puesto como al azar en el fonógrafo de Manuel y era increíblemente, premeditadamente, la trompeta y la voz de Louis Armstrong en un disco de 1930, [...] el perfume y la música sonando en una habitación de 1930 igual que sonó siete años más tarde, esa misma canción en el piano de Manuel, que tradujo su título para Mariana antes de volver a tocarla: *Si no volvemos a encontrarnos nunca.* (BI,84-86)

La oscuridad que cobija a Inés y a Minaya en la biblioteca deja paso, sin ninguna transición en el discurso, a la súbita irrupción de una luz proyectada sobre el jardín de la casa donde tiene lugar el encuentro entre Mariana y Jacinto Solana ¡treinta y dos años antes!. En el segundo capítulo se alude nuevamente a esta melodía cuando se recrea esa noche de 1937.

> [...] Mariana [...] se detuvo en el umbral del jardín antes de caminar hacia donde yo [Jacinto Solana] estaba, pisando el sendero oblicuo de la luz.
>
> La música que tocaba Manuel y los pasos de Mariana cobraron al mismo tiempo una dirección indudable. Con la cabeza hoscamente hundida entre los hombros Manuel miraba sus propias manos y el teclado como si se asomara al brocal de un pozo, urdiendo con violenta delicadeza el ritmo de aquella canción, *Si no volvemos a encontrarnos nunca*, que durante aquellos días yo oí incesantemente en el gramófono de la biblioteca. (BI, 194)

Más adelante leemos que los dos personajes son sorprendidos por una luz proveniente de una ventana muy alta de la casa y abandonan

el jardín. Antes, Jacinto Solana recuerda haber oído en el silencio voces que conversaban, sin saber a quién pertenecían.

En el tercer y último capítulo de la novela, la información relativa a este lapso temporal es completada de nuevo. Minaya revela el misterio en torno al asesinato de Mariana y descubre la culpabilidad de Utrera. Nuevamente la música adopta la función de hilo conductor y se convierte en una especie de trama invisible.

En el transcurso de la conversación que entablan Minaya y el escultor, éste recuerda que en su tránsito hacia el dormitorio de doña Elvira: «le llegó otra vez desde el fondo de la casa y de la oscuridad el rumor de una música que crecía hasta parecerle muy próxima y que luego se fue apagando como si se agotara su impulso y bruscamente se extinguió» (BI, 252); podemos inferir que se alude de manera implícita a la canción interpretada por Manuel al piano, que ya había sido citada en los restantes capítulos de la novela. A continuación, la madre de Manuel conversa con el escultor y le hace chantaje, le ordena que encienda la luz y pone en sus manos el arma con la que deberá matar a Mariana.

En el ejemplo que hemos tomado como punto de partida, el mismo lapso temporal se retoma en los tres capítulos del relato; éste se ubica en la noche de 1937 durante la cual tiene lugar el encuentro furtivo de Mariana y Jacinto Solana en el jardín de la casa de Manuel. Este encuentro transcurre paralelamente a la reunión del grupo de amigos en el salón y se ve interrumpido de manera brusca por la orden que doña Emilia da a Utrera de encender una luz en la habitación del piso más alto de la casa, desde cuya ventana la anciana espiaba a los amantes. Previamente, como deducimos de la analepsis del escultor y de las voces que Jacinto Solana recuerda haber escuchado, la madre de Manuel obliga a Utrera a ejecutar el asesinato de Mariana.

De esta manera, la música delimita la duración del lapso temporal que se recrea en los tres capítulos y relaciona este momento pasado con otro más reciente desde el presente de la narración, el que concierne al encuentro de Inés y Minaya en la biblioteca, que va a adquirir también una cualidad amoral para el resto de los personajes que conviven en la casa. El hecho de que el autor haya elegido como

leit-motiv estructural una pieza de jazz, no es casual, pues considera a esta música como una forma pura de presente y a la literatura como una tarea que consiste, esencialmente, en saber ver el pasado dentro del presente para poder redefinir este último. Como insinúa el protagonista-narrador de *El jinete polaco*, la música permite en esta novela, incidir en la simultaneidad de los hechos que tienen lugar en las diferentes estancias de la casa en el transcurso de esa noche, pues se alude en la diégesis a cómo es percibida por cada uno de los personajes.

La alusión reiterada a un momento concreto en los tres capítulos de la obra, se debe a que en su transcurso tienen lugar ciertas acciones y diálogos de los personajes cuya importancia es fundamental para desvelar el misterio en torno al asesinato de Mariana, que se mantiene a lo largo de la narración. Este procedimiento repetitivo da cohesión al texto e incide en su circularidad. El autor emplea la estrategia de adoptar diversos enfoques sobre el mismo acontecimiento, porque le permite ofrecer información de manera gradual y mantener, así, el suspense. Una vez que el misterio ha sido desvelado, se le resta importancia, es reintegrado en las coordenadas de lo cotidiano; la realidad presenta siempre un velo más por descorrer y la resolución de un enigma remite al planteamiento de otro ilimitadamente. Minaya es consciente de la vacuidad de su descubrimiento y cuando acusa a Utrera, piensa:

> Era, de pronto, como golpear a un hombre muerto, como cerrar el puño esperando una musculada resistencia y hundirlo en una materia desmoronada o podrida y retroceder y golpear de nuevo con mayor furia sin que nada sucediese. (BI, 250-251)

Lo cotidiano y lo misterioso

En un artículo reciente sobre fotografía — «ese mundo de fantasmas»[12] — Muñoz Molina se confiesa aficionado vocacional a este arte y considera subyugante en él: «la simultánea eficacia de la belleza y de la verdad, de la perfección y el desgarro, de lo cotidiano y lo misterioso.»

Las fotografías permiten la ilusión de viajar a un tiempo inaccesible y de su contemplación podemos deducir, en palabras del autor, que:

> Así hemos sido, así fueron los muertos, con esas mismas expresiones de anonimato y de melancolía nos verán a nosotros cuando alguien repase nuestras fotos de ahora[13].

El fotógrafo de Mágina que se pasó la vida captando imágenes descubría que: «no hay rasgos firmes en la cara de nadie, [...] que varían y se destruyen tan fácilmente como reflejos en el agua o fracciones de arena.» (EJP, 500) Los personajes que aparecen en las dos novelas repiten los unos las trayectorias de los otros; las ficciones que trazan sus diversas «biografías» son, a menudo, simétricas. En *El jinete polaco*, el regreso a Mágina de Manuel y el del comandante Galaz están propiciados por la búsqueda en el pasado de la identidad perdida; así las trayectorias de ambos personajes resultan paralelas. Hay también ciertas asimilaciones entre los distintos personajes, sugeridas por el poder connotativo de la comparación: Ramiro Retratista, a la hora de retratar a la muerta se cubre con el toldo negro de la cámara, imitando con ello la joroba de don Mercurio. La historia amorosa que Manuel siente en su adolescencia por Marina, el relato de una noche en que la sigue borracho y de la que olvida un breve lapso temporal que atañe a su regreso a casa en compañía de Nadia, es equiparable al periplo de Ramiro Retratista, que impulsado

---

[12] Antonio Muñoz Molina, «Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro», *El País semanal*, 14-abril-1996, p. 24.

[13] Esta cita y la anterior pertenecen al artículo citado con anterioridad, p. 24.

por su amor a una mujer muerta, inicia un camino laberíntico hacia ella, dominado por la ebriedad y olvida también las circunstancias en que regresa al taller de fotografía.

En *Beatus Ille*, la historia de amor de Inés y Minaya, repite la de Mariana y Jacinto Solana aunque no exactamente. Frasco considera que Jacinto Solana y su padre «eran iguales, [...], aunque no se hubieran hablado durante tantos años, aunque el padre no hubiera sabido escribir ni leer ni abandonado nunca no ya Mágina, sino la plaza de San Lorenzo y su huerta al pie de la muralla» (BI, 203); más adelante insiste en esta idea: «eran iguales [...] y los mataron igual, como mataban entonces a la gente.» (BI, 205)

Especialmente significativa resulta, en este sentido, la trayectoria que sigue la guardesa de la Casa de las Torres en *El jinete polaco*. Ésta repite la vida de su madre y aparece simbólicamente vinculada al palacio a lo largo de toda la novela, hasta el punto de operarse en el personaje un «encastillamiento» progresivo. Su cosificación revela la carencia absoluta de identidad, reflejada en esa disolución paulatina en el edificio que, a su vez, simboliza la muerte, la nada. Hacia el final de la novela, sabemos que ese personaje, que ha ido cobrando matices espectrales, sucumbe a un estado de enajenación, perpetuando ilimitadamente un acto. Esta historia se convierte en una «metáfora» que ilumina las trayectorias de los restantes personajes de la fábula, regidas también por un absurdo automatismo dictado por el miedo.

Los personajes constituyen, de esta manera, réplicas inexactas los unos de los otros. Es frecuente que se enfrenten a un extraño cuando ven el reflejo de sus propios rostros en un espejo, que admitan incluso su cualidad de impostores, de ficciones creadas por ellos mismos que actúan como puentes tendidos sobre el vacío. Al igual que todos son inexactamente iguales entre sí, cada uno de ellos es inexactamente igual a sí mismo. De todo esto se desprende que no existe una identidad íntegra sino múltiples identidades sucesivas o incluso simultáneas.

> «Mi nombre es multitud», debiéramos contestar con recelosa prudencia cuando nos preguntaran, o mejor aún, como Ulises, «Mi nombre es Nadie»[14].

Esta idea que Muñoz Molina expone en uno de sus artículos, es puesta por el autor en la perspectiva de uno de sus personajes; se trata del narrador-protagonista de *Beatus Ille*. Minaya encuentra una nota manuscrita de Jacinto Solana al pie del último grabado de *La isla misteriosa*, en ella se lee: «11-3-47. Quién hubiera tenido el coraje de ser el capitán Nemo. Mi nombre es nadie, dice Ulises y eso lo salva del Cíclope. JS.» (BI, 52)

El Cíclope es el reloj, en Mágina hay: «Anchas torres coronadas de maleza, agigantadas por la soledad y por la sombra, como cíclopes cuyo único ojo es el reloj que nunca duerme» (BI, 54). En las dos novelas, la caja de los relojes de péndulo es comparada con un ataúd. El autor teje una sutil trama poética que, especialmente a través del procedimiento de la comparación, engrana el texto y lo abre a múltiples significados y sugerencias que van más allá de él. Las vías interpretativas son múltiples y están estrechamente vinculadas entre sí. Ahora concluiremos que el cíclope representa a la muerte. Sólo una negación de la realidad y de la identidad puede resituar a los personajes en la avanzada medular de su destino, en un «ahora» definitivo. La vida y el yo se convierten de esta manera en enigmas tan definitivos como la muerte.

Desde una especie de retiro, los personajes de las dos novelas, inician la búsqueda de su identidad en el pasado lejano, intentan recomponerse, dar una forma a su destino. Antes de su enfrentamiento con lo inexplicable, (con el amor y con la muerte), son autómatas a merced de un mundo exterior, conspirador y caótico, regido por un ritmo enajenante. Este ritmo aparece simbolizado en el discurso por el reloj, por las pautas de la vida cotidiana, que trazan para el personaje un camino suspendido sobre el vacío. Esa búsqueda tiene

---

[14] Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1995, p. 137.

lugar en una selva de espejismos y por ello, tal vez nada libre al personaje de volver a sentirse absorbido por la inexpugnable lógica temporal.

> No hay nada sino tiempo estéril entre dos latidos del corazón, entre una cápsula y un sorbo de agua, entre dos instantes tan despojados de sustancia propia como la extensión de un desierto, pero él, Minaya, no lo sabe, y acaso no lo sabrá nunca, porque imagina todavía que el tiempo está hecho a la medida de su deseo o de la negación de su deseo y escruta los relojes como un astrólogo queriendo averiguar en ellos la perentoria forma de su porvenir. (BI, 234)

En los dos relatos, los personajes aparecen como autómatas hueros que trazan ficciones sobre la nada; Jacinto Solana habla en un momento dado de: «las sucesivas simulaciones de una biografía» (BI, 212). En lugar de apoyarse en sólidos puntos de referencia, se interpretan a partir de puntos de fuga sucesivos; inventan coartadas y apuran treguas para seguir adelante; como confiesa el médico Medina a Minaya: «cuando se llega a una edad como la que Manuel y yo tenemos, vivir va siendo un acto de la voluntad.» (BI, 79)

El tema de la muerte se halla profundamente arraigado en ambas narraciones, en ellas advertimos la coexistencia, no sólo de vivos y muertos, sino también de «muertos vivientes». El protagonista de *El jinete polaco* se considera como tal hasta que se produce su reencuentro definitivo con Nadia; Manuel (BI) es también un «muerto viviente» hasta que cree regresar a los instantes previos a la muerte de Mariana, el tiempo se detiene para él con la desaparición de su esposa; también lo es Jacinto Solana cuando, paradógicamente, tiene lugar su muerte ficticia en 1945. Ello motiva la presencia en las dos novelas, de alusiones claras a ese proceso desidentificador. En *El jinete polaco*:

> Es como una película de marcianos que vi hace poco en la televisión. Los extraterrestres llegan a un pueblo y [...] se apoderan del alma de la gente. Tú estás con tu mujer, o con algún amigo, y al principio no le notas nada, pero luego ves que tiene los ojos vacíos y que anda un

> poco rígido y es que ya se ha convertido en un marciano. Alguien que es todavía normal da una cabezada y cuando vuelve a abrir los ojos ya es otro, aunque sigue hablando igual y tiene la misma cara. (EJP, 428)

En *Beatus Ille* hallamos el mismo motivo en torno a la estatua del general Orduña:

> [...] Minaya recuerda que le daba miedo contemplar la altura de la estatua y los agujeros de las balas que se habían hincado en su cabeza y en su pecho y le otorgaban la apariencia de los muertos vivientes de las películas de terror. (BI, 56)

En su artículo: «La intimidad de los fantasmas», Muñoz Molina dice de ellos que: «Es muy fácil distinguirlos, porque son casi exactamente iguales a nosotros», afirma también que: «Basta abrir el armario para ver en las chaquetas alineadas e inmóviles, que conservan el olor tenue y ya gastado del cuerpo y la actitud exacta de los hombros, los fantasmas de quien uno ha sido en los últimos años»[15]. De la misma manera, en *Beatus Ille*:

> En ese espejo donde Inés ya no volverá a mirarse Minaya sabe que buscará el rastro imposible de un hombre vestido de marinero [él mismo] que se detuvo en él hace veinte años (BI, 14-15)

En la misma novela, se ofrece la siguiente perspectiva de Mariana:

> Con los años dejó de ser un solo rostro y una sola mujer para convertirse en lo que tal vez había sido siempre su destino, no interrumpido, sino culminado por la muerte: un catálogo de miradas y de recuerdos fijados a veces por una fotografía o un dibujo, perfiles de monedas incesantemente perdidas y recobradas y gastadas por la codicia del odio o de la rememoración, monedas de ceniza. (BI, 137)

---

[15] Antonio Muñoz Molina, «La intimidad de los fantasmas», en *Las apariencias*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1995, pp. 129-131.

Finalmente, como considera Jacinto Solana: «[...]recordar y volver, él [Minaya], no lo sabe aún, son ejercicios tan inútiles como pedir cuentas a un espejo del rostro que hace una hora o un día o treinta años se miró en él» (BI, 257). En *El jinete polaco* advertimos esa misma consideración del pasado, dice Manuel: «Hablo de un extraño, de quien fui y ya no soy, del espectro de un desconocido cuya verdadera identidad sería lastimosa o ridícula si me encontrara frente a ella, [...]» (EJP, 223) En ambas obras se pone de manifiesto la cualidad espectral del pasado. El misterio que lo envuelve es el mismo que se instaura en el presente.

Minaya siente temor en su infancia al contemplar en la estatua del general Orduña los agujeros de las balas que se habían hincado en su cabeza. Un agujero de bala horada también la frente de Mariana, procurándole la muerte. Minaya descubrirá que en el monumento de Utrera a los Caídos se reproduce el rostro de la muchacha muerta. Todos los personajes de la novela son comparados con estatuas en diversos momentos de la narración, como dice Utrera a Minaya: «Aquí estamos aislados de todo. Nos volvemos estatuas.» (BI, 40) A su vez, todas las vírgenes de las iglesias de Mágina reproducen — con mayor o menor exactitud — la cara de Mariana. La joven constituye uno de los mayores misterios de la obra, aparece «en el centro de las fotografías y en el dibujo de Orlando y en la médula de una memoria plural que se hacía única al entrecruzarse en ella.» (BI, 136) Las perspectivas que Medina y Beatriz aportan sobre ella sirven, sin embargo, para resituar al personaje en las coordenadas de lo cotidiano.

Cuando *El jinete polaco* está a punto de terminar, descubrimos que la enigmática momia de la Casa de las Torres es Águeda, la bisabuela del protagonista. Su mirada relaciona también las trayectorias de los personajes de la novela que se detienen ante ella.

Las comparaciones que en cada uno de los relatos contribuyen a configurar a estos dos personajes femeninos, sugieren un vínculo inequívoco entre ellos. Si las vírgenes de todas las iglesias de Mágina reproducen en cera el rostro de Mariana; la muchacha incorrupta es comparada por la guardesa con «una estampa de la virgen» (EJP, 54),

Manuel la encontrará en el escaparate de un anticuario, próximo el desenlace de la novela, bajo la apariencia de una imagen de cera en una hornacina.

Dice Medina de Mariana que ésta aparece en una fotografía: «nacida de las aguas, [...], surgida de las aguas o de aquella muchedumbre, [...], que celebraba el triunfo del Frente Popular» (BI; 137); en el proceso de revelado de la fotografía de la muchacha emparedada, surge su imagen «de la nada y del agua y de las sales de plata» (EJP, 91). Manuel guarda una fotografía de Mariana en el bolsillo «como un rizo del pelo de una dama medieval» (BI, 139); Ramiro Retratista posee un objeto perteneciente a la momia. El fotógrafo de Mágina sólo puede enamorarse de una joven muerta o de las que aparecen en las postales antiguas; Medina ironiza sobre la pretensión amorosa de Manuel, diciendo: «uno no pide en matrimonio a Afrodita cuando la ve salir desnuda de las aguas, preferiblemente desnuda, como en las postales sicalípticas de mi juventud» (BI, 140). Incluso las facciones de las dos mujeres son semejantes. Así el narrador de *El jinete polaco* se pregunta:

> La muerta de 1937, ¿no sería una reencarnación de la otra, no habría repetido casi setenta años después el entusiasmo y luego la expiación de un amor culpable, no se habría levantado sonámbula de la cama y caminado hacia el balcón al escuchar la voz seductora de la muerte, [...]? (EJP, 98)

Mariana es un personaje de *El jinete polaco* y esto implica, en cierto modo, que la dama de la Casa de las Torres lo sea también de *Beatus Ille*. La una repite, en esencia, la trayectoria de la otra y de esta manera, esa mecánica repetitiva que encontrábamos como técnica en ambos textos, establece también una conexión importante entre ellos hasta llegar a convertirlos en un único discurso.

Muñoz Molina vuelve a su primera novela y a una especie de diario de adolescencia, que constituye el germen de la que obtendría en 1992 el Premio Nacional de Literatura; al igual que los personajes de sus novelas, regresa en este relato a Mágina (Úbeda), para crear una memoria.

No es Mariana el único personaje «repetido» en las dos fábulas, también Domingo González puebla las páginas de ambas narraciones. Se trata de un personaje secundario cuya trayectoria aparece vinculada, de manera fortuita y fugaz, a la de los protagonistas de *Beatus Ille*. El padre de Jacinto Solana es apresado y ejecutado a causa de un equívoco; está presente por casualidad en el asedio de los republicanos a la casa familiar del falangista Domingo González y se ve obligado a prestarles un hacha para que violenten su puerta; este acto motivará el hecho de que sea denunciado, con posterioridad como un miembro más de la patrulla.

Como cuenta el loco Cardeña a Inés y a Minaya: «aquel falangista, [...] llevaba casi un año escondido en el desván de la casa de unos parientes suyos, y [...] al final pudo escaparse aunque lo persiguieron a tiros por los tejados.» (BI, 206) Esta persecución de Domingo González es simultánea al asesinato de Mariana e incluso se atribuye a la refriega que se origina, la muerte de la muchacha; Jacinto Solana recuerda que esa noche, por el tejado «unos guardias avanzaban a gatas buscando algo entre las tejas rotas» (BI, 218); Medina y un capitán de la Guardia de Asalto establecen el modo en que murió Mariana de la manera siguiente: «Oyó los tiros y se asomó a la ventana. [...] y el disparo le dio en la frente antes de que pudiera ver nada.» (BI, 220); Utrera recuerda también haber visto aquella noche a Domingo González, «por un momento, [...], se miraron, reconociéndose mutuamente en la soledad del miedo» (BI, 255); el escultor comenta a Minaya: «Después de la guerra supe que consiguió salvarse escondiéndose en un granero, bajo un montón de paja. Alguna vez nos hemos cruzado por la calle, pero él no se acuerda de mí, o por lo menos hace como si no me conociera.» (BI, 255)

En *El jinete polaco* reaparece este personaje en una larga enumeración que alude, desde la perspectiva presente del narrador, a las «voces perdidas» (EJP, 59) de Mágina. En esta novela se retoma el motivo que determina la salvación final del personaje y se añade información sobre él: «juez togado más tarde, que firmaba con serenidad condenas de muerte [...]: juez inflexible y coronel retirado que volvió a Mágina y se fue a vivir a la casa de la plaza de San

Lorenzo donde había vivido el viejo Justo Solana, jinete misántropo que [...] se quedó ciego y pasó el resto de su vida temiendo que el hombre que lo había cegado [...] volviera en la oscuridad para matarlo» (EJP, 60). Los mismos personajes pueblan las páginas de las dos narraciones porque en ambas Mágina es la memoria.

Una última vía comparativa

Dice Muñoz Molina:

> Yo me inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y las de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podría darme la ficción [...] Mágina se parece a una maqueta [...] con sus estatuas que yo dispongo como si manejara meditativamente figuras de ajedrez, con sus torres en las que siempre hay un reloj, con sus espadañas, sus calles de empedrado y de fachadas blancas y dinteles de piedra.
>
> En Mágina soy el único dueño del registro civil como quería Balzac[16] [...].

Sin confundir en ningún caso al autor con la instancia narrativa, las conexiones que se establecen entre éste y los personajes de sus novelas son múltiples. Esta observación nos conducirá a una pregunta final. Esa concepción lúdica que posee el autor de la creación literaria, es puesta por él en la perspectiva del personaje-escritor de *Beatus Ille*, Jacinto Solana. Éste afirma, próximo el desenlace de la novela:

> Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes del azar, y al hacerlo modelaba para Minaya

---

[16] Antonio Muñoz Molina, «Viaje al sur», *El País Semanal*, 14-8-1994, p. 72.

> un rostro y un probable destino [...], ahora me obedece y aguarda, alto y solo, [...]. (BI, 258)

Tal vez podría apuntarse aquí esa idea, procedente del psicoanálisis freudiano, de que todos los personajes de cada novela son, en cierto modo, dobles de su autor y la novela, un espejo en el que éste aparece reflejado. Ello nos lleva a reparar en otra conexión importante entre el autor y uno de sus personajes. En las páginas finales de *Beatus Ille*, Jacinto Solana cuenta a Minaya cómo llevó a cabo la destrucción de su obra frustrada , en los siguientes términos:

> Oí los primeros disparos, y antes de apagar la luz y de buscar mi pistola bajo la almohada me apresuré a quemar los papeles que no habían ardido aún y pisé las cenizas con la misma rabia con que hubiera pisado los trozos de un espejo roto que me siguieran reflejando. (BI, 275)

Todo ello, unido a la disminución del artificio técnico que apreciamos en *El jinete polaco* a la hora de recrear el pasado desde la perspectiva de un ambiguo narrador-protagonista, nos conduce a la anunciada pregunta final: ¿Podría considerarse que *El jinete polaco* es el *Beatus Ille* frustrado de Jacinto Solana, alter ego del propio Muñoz Molina?. De esta manera, el debate sobre las fronteras de la ficción permanece abierto y se abre una nueva vía comparativa en torno a estas dos novelas. Como decíamos en un principio, el autor expande en ambas un imaginario personal que se convierte en el reflejo de una experiencia colectiva.

María Luisa Fernández Martínez
Universidad de Santiago de Compostela