Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina

En una reciente junta de críticos y novelistas, uno de los puntos de convergencia, común a obras y tendencias muy diferentes, era la conciencia de libertad vivida, y con ella la resistencia a cualquier tipo de constricción, política o formal, al ejercicio de lo narrativo. Esto es, la normalidad. Quizás hayan sido necesarios estos años para que en la novela se aprecie la muerte de Franco; sin más, el fin de la Dictadura y de *todas* sus trampas, incluidas las célebres novelas en el cajón, donde ya leeríamos «lo que era bueno», incluidas también las que tomaban el despertar de Finnegan por dogma único, incluido el desencanto porque no se abrían mil flores con la democracia.

Este elemento temporal constituye un presupuesto básico para abordar la obra de Antonio Muñoz Molina, ubetense, afincado en Granada y nacido en 1956. Un segundo presupuesto elemental es de orden geográfico: Antonio Muñoz ha logrado el reconocimiento público sin abandonar hasta el momento la provincia, y desde luego sin ampararse en parámetros regionalistas (etiquetas como «nueva novela andaluza» y otras por el estilo, cuya utilidad para el arte, por lo común, equivale a la de las tarjetas postales pintadas con el pie).

Ambas circunstancias, la libertad como norma y la excentricidad respecto al despotismo de las modas literarias, proporcionada por la vida en provincias (prescindiendo ahora de extendernos sobre la tenacidad y el equilibrio que requiere mantener esta posición) enmarcan uno de los proyectos narrativos más coherentes y ambiciosos del panorama actual español.

Hasta el momento se deben a Muñoz Molina dos libros de artículos o fragmentos, *El Robinsón urbano* [1] y *Diario del Nautilus* [2] y dos novelas, *Beatus ille* [3] y *El invierno en Lisboa* [4]. El conjunto muestra una evolución madurada con anterioridad, pues cada una de estas obras parece resultar de la experimentación en una zona diferente de lo narrativo, y a la vez se hace gala de una tensión interna muy notable, con interconexiones marcadas por el autor. Por ejemplo, el penúltimo fragmento del *Robinsón urbano* se refiere a los taxis como refugio último de los noctámbulos comparándolos al submarino del capitán Nemo, *leitmotiv* del *Diario del Nautilus*. A su vez, en *Beatus ille* el personaje central envidia y repite el destino del orgulloso náufrago de Julio Verne, mientras que un personaje secundario de esa misma novela, Manuel Biralbo, anticipa

[1] *Colección Silene Fábula. Granada, 1984.*
[2] *Diputación Provincial de Granada, 1986.*
[3] *Edit. Seix Barral, Barcelona, 1986.*
[4] *Edit. Seix Barral, Barcelona, 1987.*

a Santiago Biralbo, protagonista de *El invierno en Lisboa*. Tal trama nos hace pensar en la tradición de escritores que persiguen la construcción de un mundo autosuficiente, de Balzac a Galdós, de Proust a William Faulkner, de Onetti a Juan Marsé. Para completar el mapa de las predilecciones de Antonio Muñoz deberíamos añadir, entre otros, a Jorge Luis Borges, a un cineasta, Alfred Hitchcock, y a la capital del reino de los novelistas, la metrópolis que llaman Miguel de Cervantes. Con todo atrevimiento, la obra de Muñoz Molina se singulariza por su diálogo constante con la tradición, entendida correctamente como acto de entrega.

Otros temas recurrentes son las ciudades: Granada en el *Robinsón* y el *Nautilus*, Mágina en *Beatus ille*, San Sebastián y Lisboa en *El invierno...* y el del testigo, el observador que va perdiendo su neutralidad al ser arrastrado por los acontecimientos. Todo ello bajo la superficie de un estilo capaz del deleite, del humor, de la propiedad, en una alquimia de matices que daría para un cumplido análisis retórico que se extendiese al equilibrio distributivo de los períodos, a la adjetivación exacta y sorprendente, a las hipálages de raigambre borgeana. Pero en el plano de la retórica, a sabiendas de la facilidad de ese estilo —uno de los puntos en que se ha fijado la crítica desde el primer momento— Muñoz Molina privilegia la «inventio», el qué contar (si se sabe qué contar, se sabe cómo, y viceversa). De ahí que los volúmenes de artículos, donde la mirada se detiene sobre cada página, aparezcan contiguos a las novelas, dejando el sabor de un potencial narrativo preparado para estallar, y que a su vez la prosa de las novelas se remanse en zonas descriptivas o reflexivas, para dar brillo a la máquina de contar.

El Robinsón urbano es un libro puesto bajo la advocación de una tradición moderna, la de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, y de otra más antigua, la de los viajeros a Granada. Ultimo eslabón de esta cadena, el librito tiene la originalidad de tratar a Granada como una ciudad viva («Una ciudad no es un marco, sino la dilatada memoria de sí misma», sostiene el flâneur Robinsón), una ciudad que ofrece al paseante, junto a los monumentos y lugares famosos («...días enteros en que el Paseo de los Tristes no es un lugar de Granada, sino un paisaje de la literatura») otras geografías, la de los «ciegos, mendigos, locos, borrachos, mujeres que hablan solas manoteando al aire, bujarrones sombríos que a la caída de la noche se deslizan hacia la espesura de los parques para esperar el amor, que a veces llega y se detiene junto a ellos en coches sigilosos»; en suma «las ciudades simultáneas que por simplificar llaman Granada». Esta extensión del radio visual permite a Robinsón ejercer una veta civil, a la vez reformista y sarcástica, y sobre todo aparecer como un fabulador «que se complace en diseñar para sí mismo imaginarias aventuras», asignándoselas a noticias o acontecimientos cotidianos.

El *Diario del Nautilus* tiene parecida estructura y origen que el *Robinsón*, la de una serie de artículos aparecidos en la prensa diaria y ligados por un designio unitario. Ahora el punto de vista es el del capitán Nemo, un personaje que como Robinsón ha borrado las huellas de su pasado. Igual que en el primer libro, el cuadro o poema en prosa se organiza a menudo por el procedimiento de ahondar en las posibilidades de ficción contenidas en una noticia (el proyecto de beatificación de Grace Kelly o el atraso de los relojes en primavera) que se presta a un esbozo mínimo de aventura. Además, en este libro pueden leerse frases que apuntan a la poética del autor: «La memoria es el sentido que nos permite escuchar el tiempo, materia última de la escritura, y también

de la música y de las imágenes del cine». La nostalgia como levadura de la imaginación, el azar como elemento rector de la peripecia, la función literaria como operación que busca en el lector un cómplice de la historia, antes que un acólito; todas estas convicciones se despliegan en la primera novela.

Si en algo muestra *Beatus ille* su carácter de «opera prima» es en la complejidad y articulación de los procedimientos narrativos, más allá de un estilo de largos períodos proustianos que facilita la inmersión del lector en sus páginas sin desequilibrarlas con excursos líricos. Como Cervantes del *Quijote,* Muñoz Molina no es el padre sino el padrastro de *Beatus ille.* Este es el título de un libro dentro del libro, escrito por el narrador y concluido por otro personaje, por voluntad del primero. Junto a este artificio esencial, que conduce a transportar las consecuencias de la novela fuera del libro, el autor se sirve de un patrón genérico, el de la novela policial inglesa de ambiente cerrado y enigma. Sin revelar la trama, podemos recordar que en 1969, un muchacho de veinte y pocos años, Minaya, tras sufrir una experiencia de represión política que le deja miedo y fascinación por un pasado desconocido, vuelve a su ciudad, Mágina, en busca de las huellas de Jacinto Solana, un escritor de ese pasado anterior al oprobio de la dictadura franquista. Como en *Los papeles de Aspern,* de Henry James, los resultados de la pesquisa van a tomar rumbos insospechados. La *quête* se irá centrando en la reconstrucción y esclarecimiento de un asesinato ocurrido en 1937, cuyas circunstancias serán inseparables del destino de unos personajes. Los capítulos se suceden como círculos concéntricos en torno a la averiguación, pero ese rumbo hacia la verdad irá devolviendo un tiempo perdido, inscrito en unos objetos: cuadros, espejos, fotografías que van ganando significado, y en dos espacios, concéntricos también, donde el tiempo se encuentra detenido, o contenido más bien, hasta el momento en que el misterio se revela: la casa donde ocurrió el suceso, descrita casi siempre desde dentro, y la ciudad, Mágina, cuya descripción equivale a una elegía donde se renueva la poética ilustre de las ruinas, actuando como resonador de los personajes: «Náufragos, escribe Minaya, en una ciudad que ya es en sí misma y desde hace tres siglos un naufragio inmóvil, como una galeón de alta arboladura barroca arrojado a la cima de su colina por alguna antigua catástrofe del mar».

La elección de las fechas (1969 y 1937) encierra la novela en la guerra civil española y su prolongación dictatorial. Sin embargo, no es una novela *sobre* ese acontecimiento. La guerra se integra en la trama de un modo central en tanto que determina las vidas de los personajes, a través también del filtro de las historias que Minaya ha oído de niño. Entre ellas sobresale, por su valor simbólico, la del fusilamiento de la estatua de un general (historia auténtica, por otro lado) pues viene a subrayar la irrelevancia de una «verdad última» que dote de sentido tranquilizador a la irracionalidad de la muerte colectiva, del mismo modo que la averiguación de la verdad de un suceso privado, un asesinato vulgar, no es sino un dato poco relevante en los destinos de los personajes. Se invierte por tanto el plan de la novela policíaca. El lector va conociendo a los personajes a tenor de lo que cada uno de ellos dice de los otros. Manuel, Mariana, Jacinto Solana, Utrera y Orlando, envueltos por las circunstancias de 1937, comparten un sino de rebeldía sofocada por la renuncia que se extiende también a los jóvenes de 1969, Minaya e Inés, aunque a éstos les sea dada una esperanza que ya está fuera del libro.

Y son estos destinos, compuestos, como en el verso de Eliot, «mezclando memoria y deseo» los que importan. Tanto en el caso de la guerra como en el esclarecimiento del asesinato, lo decisivo es la búsqueda, la recuperación de la memoria en todo su espesor. Ahí reside el descubrimiento, según conocerán el buscador Minaya y el lector: «Usted ha escrito el libro... usted me ha devuelto por unos días a la vida y a la literatura... porque usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir. Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria, que abrió los ojos cuando la guerra estaba ya terminada y todos nosotros llevábamos varios años condenados a la vergüenza y a la muerte, desterrados, enterrados, presos en las cárceles o en la costumbre del miedo. Ama la literatura como ni siquiera nos es permitido amarla en la adolescencia, me busca a mí, a Mariana, al Manuel de aquellos años como si no fuéramos sombras, sino criaturas más verdaderas y vivientes que usted mismo. Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos, más leales y hermosos, limpios de la cobardía y de la verdad».

En *El invierno en Lisboa* el género policíaco vuelve a constituir el cañamazo para la narración simultánea de otra historia. Si en *Beatus ille* se superponían la tradición de la novela inglesa con la de la «recherche du temps perdu», en esta ocasión se juega con la novela de intriga norteamericana (de Hammett en adelante) para encubrir una estructura de *Bildungsroman* o *Erziehungsroman,* es decir, de novela de educación.

Una frase del principio da cuenta de ese doble registro: «Él tenía una historia y guardaba un revólver». El señuelo del revólver conduce a una trama bien urdida según las leyes de este género que exige la suspensión del ánimo, lo cual permite al novelista ampliar su paleta narrativa con elementos ausentes de la primera novela: el diálogo de intercambios breves, un ritmo más rápido, graduado por la acción, la multiplicación de los espacios —ahora van a aparecer tres ciudades o tres laberintos: San Sebastián como base reconocible, unos trozos fugaces de Madrid y sobre todo una Lisboa de arrabales donde no se acierta «a distinguir entre el desconocimiento y el recuerdo», una ciudad presentida a través de su nombre— y unos personajes secundarios a menudo resueltos en clave de humor paródico (así el joyceano Floro Bloom y sobre todo el pomposo villano Toussaint Morton, melómano e implacable).

La historia simultánea, sin embargo, es la de la transformación del protagonista, el pianista de jazz Santiago Biralbo, en otra persona, también pianista de jazz, en cuyo pasaporte figura el nombre de Giacomo Dolphin, después de haber sobrevivido a una intriga a donde lo arrastró su amor por Lucrecia.

El presente de la novela es el de Dolphin, un hombre extranjero ya para siempre que le confiesa al narrador haberse librado «del chantaje de la felicidad», no mediante la resignación, sino mediante el desdén. El pasado de la novela es el de Biralbo, todavía frágil y enamorado. La propia novela, desde esta perspectiva, es la crónica de qué se retiene y a qué se renuncia cuando acaba un amor («Es tan corto el amor y tan largo el olvido»): «Ya no quería, como otras veces, apresar el tiempo para que no le fuera arrebatada la cercanía de Lucrecia, apurar hasta el último minuto no sólo la delicia, sino también el dolor, igual que cuando estaba tocando y eludía las notas finales por miedo a que el silencio aboliera para siempre en su imaginación y en sus manos la po-

testad de la música. Tal vez lo que le había sido dado bajo la luz inmóvil del amanecer no admitía duración ni conmemoración ni regreso: sería suyo siempre si se negaba a volver los ojos».

La lección sentimental o el escarmiento sufrido por Biralbo es lo que ha dado lugar a que Giacomo Dolphin sea más que un mero adoptado para conservar la vida, lo que marca la tensión interna de la novela. Pero además, la educación sentimental implica una educación estética. El narrador anota que Dolphin toca mejor que Biralbo. Las experiencias sufridas le han hecho permeable a las enseñanzas del trompetista Billy Swann, un personaje emparentado con el perseguidor que en la novela funciona como emblema del artista ideal. Ha aprendido que más allá de una forma de confesión, la música puede ser una «pasión fría». De ahí que en la novela aparezca la reflexión sobre el efecto moral del arte sobre la vida como elemento esencial, no accesorio: «Como algunas veces el amor y casi siempre la música, aquella pintura le hacía entender la posibilidad moral de una extraña e inflexible justicia, de un orden casi siempre secreto que modelaba el azar y volvía habitable el mundo y no era de este mundo. Algo sagrado y hermético y a la vez cotidiano y diluido en el aire, como la música de Billy Swann cuando tocaba la trompeta en un tono tan bajo que su sonido se perdía en el silencio, como la luz ocre y rosada y gris de los atardeceres de Lisboa: la sensación no de descifrar el sentido de la música o de las manchas del color o del misterio inmóvil de la luz, sino de ser entendido y aceptado por ellos. Pero años atrás él ya había sabido y olvidado estas cosas. Las recobraba ahora como las tuvo entonces, con más sabiduría y menos fervor...»

Quizás sea en el enlace de estos dos términos, fervor y sabiduría, donde pueda encerrarse la obra de Antonio Muñoz Molina (puesto que en la cita anterior se habla sin decirlo de literatura). Fervor en la posibilidad del arte como iluminación moral, sabiduría en el manejo de sus medios propios.

Andrés Soria Olmedo

Caricatura de Florencio Parravicini, por J.C. Guzmán