



Los memoriógrafos de la ficción.
Análisis de *El jinete polaco*, de Antonio
Muñoz Molina,
y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo
Atxaga.

Íñigo Barbancho Galdós

Universidad de Navarra

La memoria recuerda, la imaginación inventa, podría decirse con una cierta rigidez (...). Ni la memoria se limita a recordar, ni la imaginación inventa siempre. (...) No es sólo que la mayor parte de las cosas se nos olviden, que vivamos en medio de una permanente destrucción de imágenes, de cataclismos tan abrumadores y silenciosos como el hundimiento de un iceberg. Es que tampoco las imágenes que mejor conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar, si las observamos con un poco de perspicacia o recelo. Creyendo recordar, honradamente decididos a ello, con mucha frecuencia estamos inventando. [1]

Se trata de un fragmento de 'La invención de un pasado', texto de Antonio Muñoz Molina incluido en el volumen de ensayos *Pura alegría*, aunque bien podría haber sido la sinopsis impresa en la contraportada de *El jinete polaco* [2]. En efecto, los protagonistas de esta novela publicada en 1991 y ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1992 narran, reclusos en la intimidad de un apartamento, en pleno corazón de Nueva York, la historia de su pasado -simbolizado por una ciudad española de provincias: Mágina-, y en ese proceso narrativo en el que, como señala Francisco Rico [3] aludiendo a T.S. Eliot, memoria y deseo se confunden, los hechos quedan metamorfoseados en ficción. Manuel y Nadia no se limitan a recordar acontecimientos del pasado; aprovechando la coartada que les brinda el paso del tiempo y la distancia, es decir, excusando sus imprecisiones, e incluso sus fantasías, por razones de olvido y lejanía, alteran, reinventan y, en definitiva, acomodan el pasado a sus propios anhelos.

Algo similar sucede en una obra de reciente publicación, *El hijo del acordeonista* [4], de Bernardo Atxaga, distinguida también con un prestigioso galardón, el Premio de la Crítica 2003. En ella el pasado -simbolizado en este caso por un pequeño pueblo del País Vasco: Obaba- no sólo experimenta modificaciones, bien sean accidentales -por lagunas de la memoria o por interferencias de la imaginación- o bien sean interesadas -para ocultar lo inconfesable o para sustituir los hechos por los sueños-, sino que se transforma en literatura. David, escritor aficionado, emplea los acontecimientos del pasado como materia prima para la creación literaria.

Tanto *El jinete polaco* como *El hijo del acordeonista* presentan una serie de rasgos recurrentes en la literatura española actual, a saber, la recuperación del pasado mediante el relato y su transmutación en ficción, y la sustitución de la realidad -de los hechos y de las cosas- por un discurso -por una narración de los hechos y una descripción de las cosas-. El presente artículo tiene por objeto analizar estos fenómenos y aunque para ello parte de dos obras concretas, ambiciona hacer extensivas las conclusiones al contexto más amplio de la narrativa reciente de nuestro país.

El contenido del artículo es el siguiente. En el apartado primero -‘Memoria y ficción’- analizaré el tratamiento que se hace del pasado tanto en *El jinete polaco* como en *El hijo del acordeonista*. Ambas obras coinciden en semantizar [5] el pasado mediante un elemento espacial -Mágina, en el caso del primero, y Obaba, en el segundo- y en transformarlo en ficción -de modo que Mágina y Obaba quedan reducidos a topónimos que nombran lugares no tanto reales como inventados, no tanto hechos de materia como de lenguaje-, pero difieren en otros aspectos que serán explicados en este punto.

En el segundo apartado -‘Lenguaje y realidad’- abordaré la principal diferencia que presentan las dos obras objeto de estudio, que puede resumirse del siguiente modo: mientras que el protagonista de Muñoz Molina regresa a Mágina, es decir vuelve a “poner pie” en el pasado, en el real, no en el construido con palabras y modificado por ellas, el personaje principal de Bernardo Atxaga muere antes de planear siquiera la vuelta a Obaba, de modo que sólo queda de su localidad natal y de su pasado un relato de ficción, un espacio y un tiempo contruidos únicamente con el lenguaje. En Muñoz Molina hay, por tanto, una apuesta por la realidad; en Atxaga, sólo un refugio en la ficción.

En el tercer y último apartado -Modernidad, Postmodernidad, Neomodernidad- trataré de poner en relación los datos recabados en los puntos anteriores con el concepto estrella de los actuales debates intelectuales, la Postmodernidad. Los autores objeto de estudio han sido con frecuencia catalogados dentro de esta estética; sin embargo, existen profundas discrepancias entre los críticos. Por poner un ejemplo, Antonio Muñoz Molina se califica en algunos casos como “autor erudito y postmoderno a la vez” [6], en otros como novelista resistente al “desengaño postmoderno” [7] y aparece incluso como representante de una nueva modalidad epistémica bautizada como neomodernidad [8].

No es mi objetivo dar una respuesta a un problema que por el momento parece insoluble. Sobre los estudiosos de lo contemporáneo siempre caerá la censura de Sartre:

Convenzámonos de esta severa verdad: por mucha que sea la altura en la que nos situemos para juzgar a nuestro tiempo, el historiador futuro se situará a mayor altura todavía; la montaña en la que nosotros creemos haber construido nuestro nido de águila no será para él más que una topera. [9]

Sin embargo, se puede ir desbrozando el camino con prudencia, despejando pequeñas parcelas. De este modo podemos plantearnos, ¿qué postura sostienen estas novelas con respecto al pasado y la realidad?, ¿qué postura sostiene la Postmodernidad con respecto a esas mismas entidades?, ¿qué rasgos de la Postmodernidad presentan estas novelas?, ¿qué rasgos de estas novelas van “más allá de la Postmodernidad”?

MEMORIA Y FICCIÓN

El jinete polaco: memoria y deseo

A sus treinta y cinco años de edad, Manuel, protagonista de *El jinete polaco*, ha visto realizados todos los proyectos que forjó en su adolescencia. Deseaba huir de la mediocridad y el provincianismo de su localidad natal, Mágina, ansiaba convertirse en un viajero sin patria, en un ciudadano anónimo que camina errante por una ciudad extranjera. Y lo ha logrado. Manuel trabaja como traductor simultáneo para organismos internacionales y habita un lugar impreciso entre aeropuertos, hoteles y cabinas de traducción. No tiene vínculos afectivos, ni de ninguna otra naturaleza, y dispone de la independencia necesaria para hacer en todo momento lo que quiera. La consecución de sus sueños, sin embargo, no ha reportado la felicidad esperada y Manuel comienza a adquirir conciencia de que el precio pagado ha sido demasiado alto. Ha renunciado a su pasado y a Mágina, se ha esforzado durante años por sepultarlos en el olvido, y si bien con ello ha conseguido sentirse libre, ha perdido las coordenadas que demarcaban su identidad. Asustado, Manuel comprende que se encuentra próximo a un límite:

Era como estar acercándome a un límite, si daba unos pasos más ya no habría remedio, sería un extranjero para siempre, (...) una estirpe, una raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida. [10]

Todo cambia cuando, en un congreso en Madrid, Manuel se enamora de una neoyorquina de ascendencia española llamada Nadia. A partir de este momento, el protagonista abandona su proyecto, por lo demás fracasado, de vida itinerante y decide construir un hogar junto a su amada. Manuel comprende que la libertad del nómada es falaz - el nómada es un ser sin anclaje, un ser flotante, pero su libertad de movimiento nada tiene que ver con la verdadera libertad interior- y que no quiere volver a ser un apátrida. Ha descubierto su *lugar en el mundo*: el otro: la amada: Nadia, y se dispone a luchar para lograr asentarse en él. El primer paso para poder hacer efectivo este propósito es que Manuel recupere su diluida identidad, para lo cual resulta imprescindible rescatar el pasado -una historia que dé cuenta de quién ha sido, de quién es-. De este modo, Manuel asume el papel de narrador de su propio pasado.

En la vida adulta de Manuel, por tanto, pueden distinguirse claramente dos momentos: su vida antes de Nadia y su vida después de Nadia. En el primero, Manuel niega su pasado y niega su lugar de origen (Mágina), es decir, niega la memoria y niega el espacio con respecto a los cuales se define y, como consecuencia de ello, su identidad pierde consistencia. La metáfora empleada para ilustrar esta situación es la del traductor: una voz que da cuerpo a las palabras de los otros, pero nunca a las de uno mismo, una voz que vehicula pensamientos ajenos:

He usado mi voz para inventar o mentir o para enmascararme en las voces de los otros, para decir lo que ellos querían que dijera o lo que yo dijera conveniente. [11]

En el segundo momento, Manuel comienza a rememorar -a narrar- su pasado y a reconciliarse con su lugar de origen, es decir, acepta la memoria y el espacio con respecto a los cuales puede definirse, y todo ello permite que su identidad vuelva a adquirir espesor. El símbolo anterior se modifica: Manuel emplea su voz para dar cuerpo a sus palabras, para vehicular pensamientos propios.

La pregunta que trata de responder el presente artículo es la siguiente: ¿Cómo se produce esa recuperación del pasado?, ¿qué sucede en ese *trayecto* narrativo en el

que los hechos adquieren una nueva textura, la textura del lenguaje, y la realidad una nueva forma, la discursiva? Para realizar este estudio analizaré en primer lugar el espacio en el que se produce la rememoración del pasado y a continuación me centraré en el contenido de esa rememoración -en el contenido del relato- y en el modo en el que, como veremos, la historia queda transfigurada en ficción.

La oposición rechazo del pasado (pérdida de la identidad) - aceptación del pasado (recuperación de la identidad), que se ilustra mediante la imagen de la voz hipotecada que aloja pensamientos ajenos frente a la voz recuperada que expresa pensamientos propios, tiene su proyección en el plano espacial. Los espacios de la no identidad son las cabinas de traducción en las que transcurre la vida laboral de Manuel, mientras que el espacio de la identidad es un apartamento que Nadia tiene en Manhattan.

En el primer caso, se trata de espacios asépticos (iluminados por una “luz de aeropuerto” y en los que las voces suenan “como el rumor de los acondicionadores de aire”), habitados por personas uniformes (“cabezas idénticas”, “figuras idénticas entre sí”, “hombres y mujeres vestidos con uniformidad”), en los que se escucha la voz de Manuel, pero no su “yo”; las ideas que transmite el protagonista al auditorio provienen de otras personas, de ponentes situados al otro lado del cristal de la cabina donde él se encuentra, según él mismo describe, como en un “batiscafo”. Frente a estos lugares de la no identidad o de la voz hipotecada, el apartamento de Nadia en Manhattan, al que los amantes, tras haberse reencontrado en Nueva York [12], se retiran durante quince días para disfrutar de su intimidad, se presenta como el espacio en el que Manuel libera su voz y la emplea para rescatar hechos olvidados de su pasado. Se trata de un espacio apartado del mundo (“cámara segura como un submarino”) y suspendido en el tiempo (“fuera del día y de la noche, del calendario y el reloj”), un espacio *en blanco* donde poder proyectar espacios y tiempos del pasado, donde únicamente se escucha la voz de Manuel evocando su pasado.

Centrándonos ya en el contenido de lo narrado por Manuel, el relato abarca tres grandes momentos de su historia personal: infancia, adolescencia y edad adulta, que coinciden con la división tripartita (estructura externa) de la novela: ‘El reino de las voces’, ‘Jinete en la tormenta’ y ‘El jinete polaco’. En ‘El reino de las voces’ se relatan acontecimientos que se sitúan más allá de las propias fronteras biográficas de Manuel, en un tiempo muy anterior a su memoria. La narración se remonta a finales del siglo XIX, al año en que llega el primero de sus antepasados a Mágina, y se extiende hasta mediados del siglo XX, a sus primeros años de vida. Se trata de una narración próxima al costumbrismo, donde, de manera no lineal, siguiendo el caprichoso curso de la memoria, Manuel evoca las historias de sus familiares y vecinos. En ‘Jinete en la tormenta’, parte cuyo contenido se circunscribe temporalmente a un curso académico y que se sitúa históricamente en el final del franquismo, Manuel narra sus últimos meses en Mágina. Se describe como un adolescente melancólico, proclive a ensoñaciones románticas, que detesta la estrechez del lugar donde le ha tocado nacer y que, por ello, trata de escapar mediante las drogas y la música. Por último, ‘El jinete polaco’ se corresponde con la vida adulta de Manuel, resumida en los párrafos precedentes.

Lo característico de la narración de Manuel -la tesis de este artículo- es que a medida que el protagonista evoca cada uno de estos períodos, transforma la historia en relato y, aún más, en su memoria la realidad comienza a transmutarse en ficción. En un artículo que se ocupa de las “autobiografías falsas”, Álvaro Fernández señala que éstas, entre las que incluye la obra de Muñoz Molina que analizo,

se independizan en cierta medida de la exigencia de verdad que el género ostenta con falsa inocencia. A través de una serie de recursos, las novelas ponen en evidencia la pertenencia de los textos a dos zonas aparentemente opuestas: ficción y verdad. (...) Las novelas transitan por

vías que recorren la distancia entre ficción y verdad para anular la aparente oposición. Este recurso tiene dos consecuencias inmediatas: por un lado, avala la suspensión del juicio verificador que toda autobiografía supone. Por otro, sugiere al lector que lo narrado *cuenta como verdad*. [13]

Analicemos, parte por parte, esa “serie de recursos” mediante los que se quiebran las fronteras entre realidad y ficción. En la primera parte [14], ‘El reino de las voces’, Manuel no transmite recuerdos propios, puesto que, como se ha señalado, se remonta a una época previa a su nacimiento. Manuel cuenta lo que ha oído contar... y lo que imagina que sucedió, de modo que los huecos de la historia, las lagunas de la memoria, los rellena con episodios de creación propia. En numerosas ocasiones introduce verbos como “imagino” o “veo”, en lugar de “recuerdo”. Con ello pone de manifiesto que en la elaboración de su relato no sólo interviene la memoria, sino también la imaginación. Como señala el propio Muñoz Molina en un ensayo de *Pura alegría*: “La imposibilidad del recuerdo convierte la memoria en ficción” [15].

En la segunda parte, ‘Jinete en la tormenta’, aunque narra sucesos que en este caso sí protagonizó Manuel, admite explícitamente que está modificando el pasado, acomodándolo a su gusto, inventándolo, en definitiva. Reconoce que no sabe con certeza cómo ocurrieron determinados episodios y para suplir el olvido recurre a la fantasía. Esta segunda parte comienza del siguiente modo:

Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero verosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen. [16]

Por último, el contexto en el que se está produciendo la rememoración (tercera parte, ‘El jinete polaco’), afecta a su objetividad. Aislados del mundo en el apartamento de Nadia, los amantes moldean un pasado acorde a su deseo, hacen coincidir las fechas y los escenarios, buscan puntos de contacto para crear una historia común, para descubrir en motivos del pasado prefiguraciones de su futura historia de amor. Como señala el autor en *Pura alegría*:

Uno tiende a ver no lo que tiene delante de los ojos, sino aquello que está dispuesto a ver y adiestrado para distinguir. Uno suele encontrar los recuerdos que previamente buscaba, y creyendo ser un memorialista está actuando como un fabulador. (...) Esas revoluciones íntimas que trae consigo el amor provocan una iconoclastia de recuerdos, una narración distinta de nuestra propia vida, adaptada a la nueva persona hacia quien la volcamos. [17]

El hijo del acordeonista: memoria y literatura

En *El hijo del acordeonista*, última novela de Bernardo Atxaga, puede observarse un proceso similar al descrito en la obra de Muñoz Molina, de modo que, también en ella, el pasado, al ser narrado, es decir, al ser recuperado y fijado en un relato, resulta contaminado por elementos de ficción. Se aprecia, sin embargo, una significativa diferencia entre una novela y otra: en la de Muñoz Molina el pasado se “maquilla” y se adecua en cierta medida a los deseos del narrador, pero sigue conservando su naturaleza histórica; en la de Atxaga, por el contrario, el pasado deja de ser historia para transformarse en literatura. El pasado en *El hijo del acordeonista* interesa en tanto que materia prima de la creación literaria y no en tanto que relato histórico de un yo. Antes de continuar repasemos brevemente el contenido de la novela.

El hijo del acordeonista narra la historia de David, antiguo militante etarra que, tras salir de la cárcel gracias a un indulto, decide abandonar Obaba, su localidad natal en el País Vasco, y marcharse a iniciar una nueva vida en un rancho que regenta su tío Juan en los EEUU. No se trata únicamente de un retiro transitorio, de un prudencial alejamiento con el que pretenda lavar su imagen para más tarde poder reincorporarse con menos dificultad a la sociedad vasca, sino de un auténtico exilio. En su acontecer cotidiano en Visalia (California) David no permite la filtración de ningún elemento perteneciente al pasado. Ni Mary Ann, la mujer de la que se enamoró en un viaje a San Francisco y con la que, una vez casado, tuvo dos hijas, Liz y Sara, ni tampoco sus amigos de California conocen más datos de los imprescindibles acerca de su existencia anterior.

La obra de Atxaga tiene, por consiguiente, como protagonista a un hombre cuya vida está dividida en dos mitades aisladas: en dos períodos temporales y en dos espacios. El primer período transcurre en un pequeño pueblo llamado Obaba, entre los años 1963 y 1976, mientras que el segundo se desarrolla en un rancho llamado Stoneham, entre los años 1976 y 1999. Entre ambos momentos -entre ambos espacios, también- existe una infranqueable brecha, que se traduce en dos elementos: el océano Atlántico, que establece la separación geográfica entre España y los EEUU, y el silencio, que hace impermeables pasado y presente.

Hay, sin embargo, una vía, que David mantiene abierta, al pasado: la literatura. En efecto, el protagonista aprovecha sus ratos libres para escribir una serie de textos que coinciden en compartir un carácter autobiográfico, aunque pertenecen a modalidades genéricas diferentes. A través de la redacción de diarios, cuentos, retratos, poemas etc. David refleja, por una parte, su vida actual en los EEUU y, por otra, recupera su vida pasada, su antiguo *lugar en el mundo*, Obaba.

Para analizar el relato que David hace del pasado y el modo en que éste pierde su carácter histórico y se convierte en literatura, describiré primero el lugar escogido por el protagonista para escribir -el espacio de la rememoración- y a continuación expondré el proceso por el cual el personaje de Atxaga transforma episodios de su historia personal y de la historia de su localidad natal en ficción. Puesto que son numerosos los ejemplos posibles, he escogido un acontecimiento de la historia de Obaba que David emplea como punto de partida para la redacción de un cuento, 'El primer americano de Obaba', que considero que expresa de forma clara lo que trato de explicar.

El espacio de la rememoración es un rancho situado en California, en una localidad llamada 'Three Rivers'. Se trata, como en el caso de Muñoz Molina, de un lugar apartado: apartado del país de origen del protagonista, en efecto, pero también de las grandes urbes norteamericanas. David y Mary Ann habitan junto con sus hijas y el tío Juan un paisaje bucólico en el que se ocupan de la cría de caballos, un paisaje con una sospechosa semejanza con otro situado al otro lado del Atlántico, un valle de Obaba llamado Iruain, el lugar que David más ama en el mundo... sólo que aquél carece de los inconvenientes de este último. Podríamos decir que a David le sucede con el espacio algo similar a lo que le pasa con los relatos que escribe en su tiempo libre: en ambos casos existe un modelo al que la copia se parece mucho; pero en ambos casos las diferencias que la copia presenta con respecto al modelo son las justas para eliminar lo que pudiera resultar incómodo. Iruain fue escenario de hechos dolorosos para David y, de haber permanecido allí, el pasado hubiera gravitado pesadamente sobre su vida presente. Three Rivers es idéntico a Iruain, pero sin pasado.

Por otra parte, cabe llamar la atención sobre el hecho de que la lengua que emplea David para la redacción de sus obras literarias es el vasco. Nadie entre sus vecinos, salvo el tío Juan, comprende ese idioma y, por tanto, se trata de escritos "cifrados",

sin destinatario posible (tal vez sus hijas en un futuro, si continúan con el aprendizaje del euskera en el que su padre las ha iniciado). Pese a que en principio un idioma es un instrumento de comunicación - y la literatura un acto comunicativo -, en el caso de los textos de David el vasco funciona como un poderoso blindaje que impide el acceso de cualquier receptor distinto al propio autor. Sin duda el propósito que persigue el protagonista es el de preservar su intimidad, impedir que su entorno conozca sucesos del pasado que lo comprometen y que, en definitiva, prefiere mantener en secreto, pero también podría tratarse de un intento de aislar sus ficciones de potenciales intromisiones de la realidad. Una vez transformado el pasado, mediante la alquimia de la fantasía, en literatura, es decir, una vez limadas las asperezas de los acontecimientos reales y de haberlos relatado de una forma más adecuada para sus intereses, quiere evitar que la realidad corrompa su ficción. El vasco es la vitrina que mantiene seguro el pasado reinventado de David.

Centrándonos ya en el asunto central, observemos el proceso que sufre la realidad en su transformación en literatura. 'El primer americano de Obaba' es el único relato que los amigos norteamericanos de David conocen, gracias a la traducción realizada por Mary Ann, esposa del protagonista, a partir de una versión castellana. En un acto público realizado en un club literario de Visalia, el Book Club de Three Rivers, David lo lee junto con otro texto que trata el mismo suceso. En ambos casos el protagonista es don Pedro, un indiano perseguido por las fuerzas franquistas que consigue escapar del fusilamiento del que iba a ser víctima. El primero de ellos, la versión literaria de David, muestra un personaje heroico que se enfrenta con coraje a sus verdugos y que venga a sus compañeros asesinados. El segundo, el testimonio escrito del propio don Pedro, revela, sin embargo, la decepcionante verdad de lo sucedido: el indiano se comportó como un hombre débil y atenazado por el pánico que suplicó el perdón de su vida e incluso trató de comprar a los verdugos para conseguir su salvación.

La realidad, como puede observarse, ha quedado lejos. No se parte de los hechos, puesto que David aún no había nacido para poder presenciarlos, sino de una versión de los mismos -del testimonio del protagonista- y, tras un proceso de reelaboración literaria, el resultado es una segunda versión, todavía menos próxima a la realidad tal y como sucedió.

En resumen, David, el nuevo David, transcurre sus días en un escenario que emula la patria de su infancia (y, sin duda, de su corazón), pero sin los acontecimientos que la corrompieron -es decir, sin la Guerra Civil, sin el Franquismo, sin ETA-. Sin duda no ha podido aniquilar el pasado, pero sí modificarlo mediante la ficción y confinarlo en la vitrina de un idioma prácticamente jeroglífico. El propio personaje hace explícita su concepción de la literatura en más de una ocasión: "La realidad es triste, y los libros, hasta los más duros, la embellecen"[18] o "la verdad adquiere en la ficción una naturaleza más suave, es decir, más aceptable" [19].

Del análisis precedente se desprenden algunas características que las dos novelas objeto de estudio tienen en común:

1. En *El jinete polaco* y *El hijo del acordeonista* el pasado juega un papel de primer orden, muy a pesar de sus protagonistas. Manuel y David han tratado durante años de eliminarlo, distanciándose, en primer lugar, del espacio en el que se desarrolló y de las personas que lo protagonizaron, y, en segundo lugar, manteniendo un hermético silencio con respecto a los acontecimientos sucedidos entonces. Al negar el pasado, sin embargo, se produce un "déficit" de identidad, puesto que ésta reposa sobre la historia personal de cada individuo, historia que Manuel y David han abolido [20]. Para solucionar este problema deciden recuperar su pasado, cada uno a su modo, Manuel mediante una narración oral, David a través de textos de

modalidades genéricas diversas, pero los dos aprovechan el proceso narrativo para realizar algunas modificaciones.

2. El pasado - semantizado en un espacio: Mágina, en el primer caso, y Obaba, en el segundo- se recupera, por tanto, mediante la palabra, mediante el relato, y en la medida en que la imaginación participa en este proceso narrativo, el pasado se reinventa y se transforma en ficción. Así, los espacios evocados por Manuel y David desde los EEUU difieren de los reales, puesto que a base de recordarlos han adquirido rasgos propios, diferentes con respecto a sus modelos y, en definitiva, más adecuados a las necesidades de quienes los evocan. Por otro lado en tanto que su identidad reposa sobre su historia personal, en tanto que se explican a sí mismos a partir de su pasado y éste se ha transformado en ficción, el yo actual de los personajes se cimenta sobre una base en parte inventada.

3. En estos relatos, el pasado, o su equivalente en el texto: el espacio, se hace palabra y, como consecuencia, se desgaja en cierta medida de la realidad. Los espacios del pasado, como Mágina u Obaba, se convierten en topónimos antes que en espacios físicos, en palabras antes que en 'cosas', de modo que los personajes de estas novelas viven en la realidad como en un mundo construido con palabras, hecho de lenguaje.

4. Esta transformación de la realidad en ficción, esta sustitución de la cosa por la palabra se produce de forma consciente y deliberada por parte de los personajes. El motivo puede residir en una concepción escéptica con respecto al acceso a la realidad, pero sobre todo se debe a la aversión que los personajes experimentan ante ella [21]. La verdad no ayuda a Manuel y David a continuar con su vida, antes bien les impide hacerlo, y optan por suplantarla mediante la ficción.

LENGUAJE Y REALIDAD

Esto en cuanto a las similitudes entre una obra y otra. Sin embargo, se advierten también importantes diferencias. La primera la he señalado ya: así como en la obra de Muñoz Molina la transformación del pasado en ficción responde a los mecanismos de la memoria y al capricho de dos amantes que quieren hacer coincidir su historia personal para redondear su historia común, en la de Bernardo Atxaga el motivo reside en una concepción más pesimista de la realidad: sólo a través de la ficción resulta comunicable la verdad. Lo explica uno de los personajes de la novela:

El preso común que se encargaba de la enfermería le preguntó un día por sus motivos para escribir historias: 'De alguna forma hay que decir la verdad', le respondió Joseba. El preso no quedó muy convencido. 'Yo creo que la mejor manera es la directa', dijo. Joseba se rió y le dio una palmada en la espalda: 'En serio te digo, colega. Más fácil es que un preso pase por el ojo de una cerradura y se dé a la fuga que un mortal logre decir la verdad de esa forma que tú dices'. [22]

En cuanto a la segunda, para explicarla debo antes aportar nuevos datos sobre el argumento de las novelas.

En la novela de Muñoz Molina pueden distinguirse dos segmentos narrativos principales. Hasta ahora me he centrado en el primero, en el que Manuel y Nadia, situados en un apartamento en el corazón de Manhattan, mantienen una larga conversación en la que, poco a poco, por medio de la palabra, recuperan el pasado que Manuel había rechazado. Mediante la evocación de recuerdos en parte reales y en

parte inventados, los amantes logran restituir en el presente una ciudad, Mágina, que Manuel se había empeñado en olvidar.

Puesto que se trata de un diálogo entre dos personajes, el segmento primero no está construido tanto con acciones como con palabras. En efecto, la acción de los personajes-narradores es mínima, limitada al movimiento corporal que realizan por las distintas habitaciones del piso, mientras que el intercambio de palabras es profuso. Estas palabras evocan un tiempo y un espacio pertenecientes al pasado y, como consecuencia de ello, el presente, en este segmento, queda suspendido, vacío de acciones y acontecimientos, y sirve sólo como soporte para la evocación. Ahora bien, no sólo se anula el tiempo, sino también el espacio presente, ya que el apartamento de Nadia, como hemos visto, es una especie de lugar *en blanco*, una pantalla en la que proyectar otros espacios y otros tiempos.

En resumen, en este primer segmento, las palabras sustituyen a la acción y el pasado -mejor: un relato- sustituye al presente. Mediante estas palabras, mediante este relato, el pasado pasa del olvido a la evocación, del rechazo a la asunción.

En lo referente al segundo segmento narrativo, se produce un acontecimiento significativo para lo que aquí se estudia. Veámoslo. Tras quince días encerrado en el apartamento de Nadia -lapso de tiempo en que se produce la rememoración-, Manuel debe abandonar el apartamento de su amante y reincorporarse a la vida ordinaria en Bruselas. Al llegar a su casa, sin embargo, un mensaje en el contestador automático le informa del fallecimiento de su abuela Leonor, noticia que lo obliga a hacer las maletas y partir a Mágina. De esta forma, Mágina pasa, en este segundo segmento, de ser una ciudad evocada, es decir, rescatada del olvido mediante el relato o la conversación, a una ciudad vivida. Ya no sólo está presente en el ánimo de Manuel, sino que él está presente en ella.

Al contrario que el primer segmento, construido fundamentalmente con palabras, el segundo está construido con acciones. Si bien es cierto que Manuel continúa con su conversación con Nadia, puesto que en su mente sigue narrándole su vida, el contenido de este soliloquio es el presente, se trata de acciones que suceden en el mismo instante en que se cuentan.

En resumen, hay una fusión de palabra y acción. Asimismo, presente y relato no se invalidan. Mágina es una ciudad vivida.

El jinete polaco, por consiguiente, narra el cambio que se produce en el personaje, en lo que se refiere a su relación con el pasado, a partir del encuentro con una mujer. Mágina pasa de ser una ciudad rechazada, a convertirse en una ciudad aceptada; de una ciudad olvidada, a una ciudad evocada, primero, y vivida, después; de punto del que fugarse, a punto del que partir. En efecto, Manuel desea iniciar una vida con Nadia, desea construir con ella su *lugar en el mundo* y, para ello, debe comenzar desde Mágina, mundo que rechazó y que ahora debe recuperar.

En *El hijo del acordeonista* no se produce este retorno a la realidad; antes bien, el alejamiento es cada vez mayor, los personajes se desentienden cada vez más de ella y se refugian en la ficción. La novela comienza en el mes de septiembre del año 1999. David, personaje principal de *El hijo del acordeonista*, ha muerto y Mary Ann, su mujer, y Joseba, amigo de la infancia de David, que ha viajado desde Obaba, pueblo natal de ambos, hasta California para reencontrarse con él, celebran sus exequias.

En este contexto, Mary Ann entrega a Joseba un volumen titulado *Soinujolearen semea* y aclara que se trata de un memorial escrito por David a lo largo de los últimos años de su vida y publicado por la Book Club de Three Rivers (Visalia, California).

Señala que se editaron un total de tres copias: una para las hijas de David, Liz y Sara, otra para los amigos de la Book Club y una última para la biblioteca de Obaba. El encargo de Mary Ann consiste, por lo tanto, en que Joseba deposite el tercer ejemplar en la citada biblioteca.

Joseba regresa a Obaba y, una vez cumplida su promesa, escribe a la viuda de David para decirle que las memorias se encuentran ya en Obaba y para advertirle, además, de que ha hecho una cuarta copia para su uso personal. El contenido del texto de David, en el que se narran acontecimientos del pasado en los que Joseba participó, le concierne también a él.

Meses después, Joseba vuelve a escribir a Mary Ann para ponerle al corriente de un proyecto que ha madurado en su mente: desea reescribir y ampliar las memorias de David. Se propone tomar los diversos textos escritos por su amigo -cuentos, poemas, memorias, diarios- y algunos elaborados por él mismo y, a partir de esos materiales heterogéneos, redactar un libro, es decir, quiere fundir en un único texto los múltiples escritos de su difunto amigo y los suyos. Al producto resultante de ese proceso de ensamblaje decide darle el título que llevan las memorias: *Soinujolearen semea* (el hijo del acordeonista). De este modo el libro que el lector tiene entre las manos sería el texto que habría escrito Joseba.

Los textos ensamblados por Joseba en la construcción de esta obra pertenecen a géneros distintos, como se ha señalado, y se ocupan de épocas distintas de la vida de David: infancia, adolescencia, madurez. Estos textos, al integrarse en el producto final, se transforman en capítulos de un único libro. De todo ello se infiere que en *El Hijo del acordeonista* pueden distinguirse cuatro planos de ficción:

a) Plano 1: este plano corresponde a lo que en la novela equivaldría a la “realidad”, es decir, el espacio y el tiempo en los que los personajes viven inmersos y en los que llevan a cabo sus acciones.

b) Plano 2: este plano corresponde a una primera representación de la “realidad” llevada a cabo por los personajes. Se trata de las memorias y los diarios escritos por David y Joseba, en los que, a través de la palabra, reproducen los espacios y tiempos de la “realidad” (Plano 1), así como las acciones llevadas a cabo en ella. La intención con que los protagonistas redactan estos documentos es testimonial y es por ello por lo que pretenden cierta objetividad.

c) Plano 3: este plano corresponde a una segunda representación de la realidad. Se trata de los relatos escritos por David y Joseba, en los que estos reproducen espacios y tiempos pertenecientes a la realidad (o inspirados en ella), pero retocados por la ficción. La intención es, en gran medida, estética y por ello los personajes-escritores modifican y estilizan los materiales obtenidos en el Plano 1.

d) Plano 4: este plano abarca todos los anteriores. Joseba escribe una obra titulada *Soinujolearen semea*, en la que reproduce los tres planos enumerados. En la novela que ha escrito Joseba, se representa una “realidad” (Plano 1) en la que un personaje -llamado como él mismo: Joseba- se ha propuesto escribir una novela, empresa para la cual emplea una serie de textos -tanto de no ficción (Plano 2) como de ficción (Plano 3)- que hereda de otro personaje llamado David. La diferencia entre los planos 1, 2 y 3, por una parte, y el 4, por otra, es que en este último todo aparece ensamblado, unido.

En el esfuerzo de fusión llevado a cabo por Joseba, por consiguiente, la realidad ha quedado muy lejos. Es por ello por lo que puede, a través de la literatura, lograr lo siguiente: lo que en la realidad (Plano 1) aparecía separado -en la vida de David se

abre una brecha entre su época en Obaba y su época en Stoneham-, en la ficción (Plano 4)) aparece unido; lo que en la realidad parecen dos vidas -la vida de David en España y la vida de Favid en los EEUU-, en la ficción se convierten en dos momentos de una única historia. La ficción permite recomponer el yo dividido y poner a un mismo nivel realidad, memoria y ficción.

En el primer caso, el protagonista, Manuel ha recuperado un pasado olvidado, lo ha adaptado más o menos a su vida actual, lo ha hecho encajar en el puzzle de su biografía dándole forma mediante una narración en la que ha participado la imaginación, y ahora regresa a él. En este sentido podríamos decir que Manuel vuelve a “poner pie” en la realidad. En el segundo caso, por el contrario, el personaje muere en el extranjero sin haber regresado a su lugar de origen y, si bien es cierto que sus escritos son depositados en la biblioteca de Obaba, de modo que ya pueden ser leídos e interpretados, también lo es que se emplean para la composición de una nueva obra en la que la realidad queda definitivamente diluida en la ficción.

MODERNIDAD, POSTMODERNIDAD, NEOMODERNIDAD [23]

Advierte Vance R. Holloway del error, cometido en la actualidad por muchos estudiosos y críticos, de englobar toda la literatura española producida en democracia bajo el concepto “postmodernista” [24] y señala que “no se debía reducir la narrativa posfranquista a ninguna fábula maestra como se ha hecho en algunos estudios críticos” [25]. Por su parte, Gonzalo Navajas en *Más allá de la postmodernidad* suscribe esta tesis al señalar que “nuestro momento carece de una orientación específica y claramente identificable (...). Nuestra época, además, no puede inventar ya impunemente una metáfora aglutinante” [26] y añade que incluso puede hablarse de una etapa de superación de algunos presupuestos de la postmodernidad, etapa a la que denomina “neomodernidad”. Una de las características de esta nueva modalidad epistémica (neomodernidad) que la diferencia de la anterior (postmodernidad) es su diferente relación con respecto al pasado: si la postmodernidad se caracteriza por ignorarlo, la nueva estética lo recupera aunque de un modo peculiar: “El pasado existe pero no hay con él una relación unívoca (...). La nueva estética recupera el pasado pero lo hace de modo subjetivo (...). El modo prevaleciente -aunque no exclusivo- de esa transfiguración es la nostalgia. La nostalgia implica la reconstrucción y transformación de un segmento histórico de acuerdo con la percepción personal y sin propósito aparente de veracidad histórica”. [27]

De acuerdo a esto, ¿son *El jinete polaco* y *El hijo del acordeonista* novelas neomodernas? Su tratamiento del pasado, tal y como aquí se ha interpretado, parece confirmar esta hipótesis. Ahora bien ¿no presentan también algunos rasgos genuinamente postmodernos? La respuesta es una vez más afirmativa, como mostraré a continuación.

Si bien es difícil orientarse en el actual debate sobre la Postmodernidad, sobre todo en lo que se refiere a su definición y a sus coordenadas espacio-temporales [28], cabe apuntar algunas características en las que los estudiosos coinciden. Bastará con dos:

-Crisis de la noción de historia como progreso. Señala Pozuelo Yvancos, parafraseando a Gianni Vattimo, que al menos desde Walter Benjamín y Max Weber se ha “quebrado el sentido de decurso y carácter unitario de la historia” [29], de modo que esta última, producto interesado y determinado ideológicamente, no es fiable como dadora de sentido. La postmodernidad, por tanto, desconfía de la historia y desacredita la noción de progreso.

-Desconfianza hacia el estatuto de realidad y hacia la relación lenguaje-realidad. Señala Massimo Borghesi que la contemporaneidad se caracteriza por emplear el lenguaje, no para referirse al ser, sino para referirse al lenguaje mismo, de modo que las palabras carecen de referente en la realidad [30]. Por su parte, Daniel Innerarity expone lo siguiente: “Para Foucault, el mundo es el mundo para nosotros, configurado por el discurso. No hay una realidad en sí, sino sólo “objetos de discurso”. Fuera de su significación discursiva los seres no son nada” [31] y más adelante señala que la postmodernidad promueve el relato contra la demostración. [32]

Parece que las dos novelas estudiadas se ajustan a estas características. En efecto, no puede decirse que exista una “desconfianza” hacia la historia, pero desde luego no se percibe una voluntad de narrarla con “objetividad”, sino de una forma interesada y deliberadamente subjetiva. En cuanto a la relación lenguaje-realidad, las obras difieren. Mientras que en *El jinete polaco* se vuelve a poner pie en la realidad -tras un período de “habitar” un mundo hecho de lenguaje, los personajes vuelven a actuar en la realidad-, en *El hijo del acordeonista* ésta queda suplantada por el lenguaje.

En definitiva, rasgos modernos, postmodernos, neomodernos conviven en unas obras que, como siempre, se resisten a ser prendidas en los paneles de los taxonomistas.

Notas:

- [1] MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998, p 179-180.
- [2] MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Seix Barral, Barcelona, 2002 (1991).
- [3] RICO, Francisco: ‘Prólogo’, en MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Bibliotex, D.L., Barcelona, 2001.
- [4] ATXAGA, Bernardo: *Soinujolearen semea*, Pamiela, Pamplona, 2003 [*El hijo del acordeonista*, Alfaguara, Madrid, 2004].
- [5] Empleo el término “semantización” en el sentido de “encarnación figurativa”, tal y como se propone en GARCÍA BERRIO, Antonio/ HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Cátedra, Madrid, 2004, p.178.
- [6] DE TORO, Alfonso/ INGENSCHAY, Dieter: *La novela española actual - autores y tendencias-*, Edition Reichenberger, 1995. p. 234.
- [7] POZUELO YVANCOS: *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, p. 38.
- [8] Cfr. NAVAJAS, Gonzalo: *Más allá de la postmodernidad*, EUB, Barcelona, 1996.
- [9] SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Madrid, 2003, p 40.
- [10] Op. cit. MUÑOZ MOLINA (2002), pp. 411-412.

- [11] *Ibíd.* p. 408.
- [12] Recuérdese que se habían conocido en un congreso en Madrid. Después cada uno había vuelto a sus respectivas vidas, Nadia en Nueva York y Manuel en Bruselas, y no vuelven a encontrarse hasta que este último, por motivos laborales, debe viajar a los EEUU.
- [13] FERNÁNDEZ, Álvaro: ‘Corazón polaco: literaturización de la memoria en Marías y Muñoz Molina’, contribución al Vº CONGRESO *ORBIS TERTIUS*, Universidad Nacional de La Plata, en
- [14] Seguimos refiriéndonos a la estructura externa.
- [15] *Op. cit.* MUÑOZ MOLINA (1998), p. 140.
- [16] *Op. cit.* MUÑOZ MOLINA (2002), p. 208.
- [17] *Ibíd.*, p. 182.
- [18] *Op. cit.* ATXAGA (2003), p. 480.
- [19] *Ibíd.* p. 407.
- [20] No es éste lugar para justificar antropológicamente la relación entre memoria e identidad. Remito al ensayo de Massimo Borghesi, *El sujeto ausente*, en el que se estudia la cuestión. La idea que propone es la siguiente: “El yo sin memoria es un yo sin pasado, con la nada detrás de sí, *clavado* en un presente alucinante. Miraría el mundo, pero no sabría decir nada, no tendría las categorías para poder interpretarlo. No reconocería nada y todo sería nuevo, pero un nuevo sin relaciones, un nuevo que no puede compararse con nada. El yo es, esencialmente, memoria hasta el punto de que la desmemoria es pérdida de identidad”. BORGHESI, Massimo: *El sujeto ausente*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2005, p. 87.
- [21] Este rasgo es menos acusado en Muñoz Molina, como se verá a continuación.
- [22] *Op. cit.* ATXAGA (2003), p. 401.
- [23] Los nombres para designar la nueva sensibilidad que parece surgir a finales del siglo XX y comienzos del XXI son múltiples. Además de los arriba citados, que serán explicados en este apartado, se habla también de “tardomodernidad”, por ejemplo en BALLESTEROS, Jesús: *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 2000 o en LLANO, Alejandro: *La nueva sensibilidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989; de “sobremodernidad”, en AUGÉ, Marc: *Los no lugares: espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2005; o de “ultramodernidad”, en MARINA, José Antonio: *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- [24] No es éste lugar para extenderse en discusiones acerca de las diferencias entre lo que es la Postmodernidad y lo que es el Postmodernismo. Parece una opinión generalizada el considerar el primer término para aludir a una nueva modalidad epistémica, una nueva sensibilidad incluso, mientras que el segundo hace referencia a una corriente estética-literaria. También en este punto existen importantes discrepancias.

- [25] HOLLOWAY, Vance R.: *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1977 - 1995)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1999, p. 126.
- [26] Op. cit. NAVAJAS, Gonzalo (1996), p. 20.
- [27] *Ibíd.* p. 28.
- [28] Estética, movimiento o generación, pues aún continúa la polémica de los críticos en torno a la definición de lo que el postmodernismo es y no es. (...) Se discute al mismo tiempo sobre el origen del postmodernismo y sobre su fin. Los críticos y estudiosos del tema no se ponen de acuerdo en si el postmodernismo como tal sigue vivo hoy en día o si, en cambio, fue una moda pasajera. GARRIGÓS, Cristina: 'John Barth y el postmodernismo', en BARTH, John: *Textos sobre el postmodernismo*, Universidad de León, 2000, p. 9.
- [29] Op. cit. POZUELO YVANCOS (2004), p. 41.
- [30] La hermenéutica contemporánea no va más allá de la *realidad* del mundo como palabra (...). Si el lenguaje es el ser, esto significa que no hay signos y significados más allá de las palabras. La realidad del mundo se resuelve, de manera idealista, en el texto, en la producción literaria, en la fábula del mundo. Se trata de un "idealismo estético", para el cual *no hay hechos, sólo interpretaciones* .
- [31] INNERARITY, Daniel: *Dialéctica de la Modernidad*, Rialp, Madrid, 1990, p. 47.
- [32] *Ibíd.* p. 67.

BIBLIOGRAFÍA:

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

-ATXAGA, Bernardo: *Soinujolearen semea*, Pamiela, Pamplona, 2003 [*El hijo del acordeonista*, Alfaguara, Madrid, 2004].

-MUÑOZ MOLINA, Antonio: *El jinete polaco*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

-ATXAGA, Bernardo: *Obabakoak*, Erein, San Sebastián, 1988.

-AUGÉ, Marc: *Los no lugares: espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2005.

-AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003.

-BALLESTEROS, Jesús: *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 2000.

-BANÚS, Enrique/ BARBANCHO, Íñigo: 'Crisis de la Telemaquia, ¿crisis de las Humanidades?', en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. XII, 2006, pp. 221-234.

-BARTH, John: *Textos sobre el postmodernismo*, Universidad de León, 2000.

-BORGHESI, Massimo: *El sujeto ausente*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2005.

-DE TORO, Alfonso/ INGENSCHAY, Dieter: *La novela española actual - autores y tendencias-*, Edition Reichenberger, 1995.

-DEL MORAL, Rafael: *Enciclopedia de la novela española*, Planeta, Barcelona, 1999.

-DEL PRADO, Javier: *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1999.

-DEL PRADO, Javier: *Cómo se analiza una novela*, Alhambra, Madrid, 1984.

FERNÁNDEZ, Álvaro: 'Corazón polaco: literaturización de la memoria en Marías y Muñoz Molina', contribución al Vº CONGRESO *ORBIS TERTIUS*, Universidad Nacional de La Plata,

-FOSTER, Hal (Edición a cargo de): *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002.

-GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994.

-GARCÍA BERRIO, Antonio: *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Cátedra, Madrid, 2005.

-GRACIA: Jordi: *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres (primer suplemento)*, Crítica, Barcelona, 2000. [Edición a cargo de Francisco Rico].

-INNERARITY, Daniel: *Dialéctica de la modernidad*, Rialp, Madrid, 1990.

-LANGA PIZARRO, M. Mar: *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975 - 1999) -Análisis y diccionario de autores-*, Universidad de Alicante, 2000.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

