

La parte afectiva nos pone en contacto con un pasado, no como evasión de la historia, sino para fundar el recuerdo en el presente. Y es en la memoria (cinco veces se repite «recuerda» en el poema XXV) donde el hablante lírico percibe, por la intuición, la esencia de la vida. La conciencia integradora del recuerdo contempla los objetos como un sistema de relaciones y esta conciencia se define como evocación afectiva que está en función de la soledad del hablante lírico como nostalgia del «otro» por la tristeza de estar lejos del ser querido.

El autor real tiene conciencia, como cómplice con ese ser imaginario, o personaje de ficción, que condiciona su sentimiento. Pero sabemos que el sentimiento no se adscribe al poeta, pues la comunicación se encuentra en la experiencia-lenguaje del poema, poema que comunica un estado poético y no un contenido psíquico⁵, porque la poesía está más allá de las palabras. Y el poeta se enajena en el personaje ficticio, renunciando a ser persona en el poema y entregando su subjetividad a la objetividad de la palabra poética. Y ésta es la que encarna la sensibilidad afectiva. La plural experiencia humana en una paradójica relación unamuniana entre autor-creador-criatura de ficción se refleja en los siguientes versos:

si la complicidad, su mantenerse
herida por el sable que nos hace
sabernos personajes literarios,
mentiras de verdad, verdades de mentira.

Recuerda que yo existo por que existe este libro,
que puedo suicidarnos
con romper una página. (47)

En «Fragmentos recogidos en un epistolario», segunda parte de este texto unitario, se formula un nuevo nivel de comunicación a través del mecanismo de la carta, recurso que nos introduce en un nuevo espacio poético y que nos remite a la problemática central del poemario: los obstáculos que el hablante lírico ha de salvar para establecer unos lazos afectivos con el «tú». El cambio del espacio poético —ciudad a mar— en el «Libro II» modifica, de alguna manera, la sensibilidad afectiva del hablante lírico que se proyecta ahora al mar. Y éste aparece no como principio purificador, sino como símbolo de lo ilimitado donde el conflicto de los amantes parece haber sido superado en el inconsciente, en una huida inútil hacia el olvido de la ciudad sumergida:

somos barcos desnudos que se hunden,
cuando la superficie
dura sólo un segundo
las sirenas nos dicen que desaparecemos.

Silban los metros bajo el mar también.
Puede oírse el amor junto a tu cuello.
La ciudad sumergida nos espera. (62)

El inconsciente como esfera de la vida psíquica constituye un transfondo que opera sobre el sentimiento y la conducta. Porque la conciencia de los amantes busca intencionalmente una relación última en el inconsciente donde se sitúan los actos no aprehendidos por la conciencia. Y no para disolverse, sino para encontrar un refugio a su desnudez desamparada. Y tampoco se trata del «sentimiento oceánico», en el sentido de narcisismo sin límites defendido por Freud, sino más bien del inconsciente junguiano que ofrece posibilidades representativas no individuales, sino humanas en general. De lo individual se pasa, pues, a una valoración de la comunión amorosa en la que el erotismo se alza como la única posibilidad de libertad frente a la alienación del entorno. Es un sentir que se concreta en esa experiencia común que supera el carácter egocéntrico de la existencia.

El ser humano ha de reivindicar su subjetividad para, posteriormente, asumirla. Y lo hará en una mutua invasión de los cuerpos, ya que el cuerpo es una pasión real en el sentido en que éste es la realidad más concreta⁶.

⁵ «Cada obra de arte comunica algo que no puede comunicarse más que bajo la forma precisa de esa obra. La razón de esta imposibilidad está en que el contenido —o lo que así mal se llama, imaginándolo como previo a la forma— es algo que no existe sin la obra misma, que sólo nace y crece con ella, con el despliegue de la forma... Antes del hallazgo de las palabras, del ritmo, los acentos, los sonidos, y de las menores particularidades del lenguaje único de ese poema preciso, la experiencia y el contenido en cuestión son tan distintos de lo que llegaron a ser bajo la forma del poema, que es equívoco pensar que se han 'comunicado', cuando ellos mismos han debido transfigurarse dentro del proceso creador, coincidiendo esta transfiguración con el encuentro de las palabras justas, y ambas cosas con la creación poética integral», José Miguel Ibáñez, *La creación poética*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969, pp. 46-47.

⁶ «El cuerpo es la pasión verdadera o la idea realizada de la misma. La pasión es real cuando es corporal. No queremos decir que se realice en el cuerpo ni que éste sea la forma que reviste ni el ropaje exterior de nuestros huesos, sino que es lo mío, lo más mío de mi realidad. Ser cuerpo no es la aceptación de una realidad que me es fatal; por el contrario, el yo, mi pasión subjetiva, mi inquietud, mi exaltación son corporales. No hay separación entre

La presencia sensible de la realidad corpórea se convierte en el principio de la objetividad universal. Y el cuerpo será el órgano de mediación por el que los amantes se integran en el mundo:

que no debe cederse ni un palmo de terreno
al invadir el cuerpo que a la vez nos invade.

Pero piernas y brazos,
labios y vientres juntos, confundidos,
tuvieron el amor, lo descubrieron (65).

Pero es el amor lo que universaliza, en su última instancia, las vivencias de los amantes, lo que explica el movimiento del hablante lírico para superar su soledad tendiendo un puente hacia la amada, en un proceso en el que el «yo» se colma en el otro, es decir, en el nosotros:

Yo amé la soledad, pero es mentira
que con ella creciera. No recuerdo
las alambradas rotas de la luna
si no es con otros ojos, ni conozco más ilusión que el mar cogido
en otras manos (82).

El hablante lírico incide en la ineficacia del verbo poético para transmitir el sentimiento amoroso y sólo la emoción podrá superar las dudas y la confusión de los amantes conduciéndolos a una verdadera relación afectiva: «Raras veces resisten / dos soledades juntas las palabras» (83). Y frente a la irrelevancia de la palabra oral se alza la palabra escrita como testimonio más fehaciente del amor, aunque paradójicamente el depositario de éste se asocie con la transitoriedad del caminante:

que sólo se comprenden
después de haber firmado muchas veces,
precisamente ahí donde pone *El viajero*. (86)

la exterioridad ni la interioridad y la identificación es completa en la realidad activa del hombre», Carlos Gurméndez, Ser para ser, Madrid: Editorial Tecnos, 1962, p. 89.

La aventura poética se clausura con la posibilidad del retorno del amor («Invitación al regreso»), porque volver es revivir, vivir la escritura y el anhelado viaje como tensión en busca de lo fugaz y evanescente. La intrahistoria de los dos protagonistas de esta aventura sentimental ha de tener su testimonio objetivo, histórico: «cosas para contar después de algunos años, / si es que alguien pregunta por nosotros» (101). Y el poemario se cierra con una llamada, mezcla de esperanza e incertidumbre, respecto a la hipotética pregunta a que parece remitirnos el carácter fugitivo, inconstante y frágil del objeto amoroso:

¿Prisionero de amor, para quién llevas
un hombro de cristal y otro de olvido? (101)

El *Diario cómplice*, la experiencia del sentimiento purificada por la intuición poética del mundo, se proyecta fuera del ámbito personal para volverla poema. El énfasis en el lenguaje, y no en la subjetividad, explica la dificultad de intelección que presenta este poemario, ya que el sentido inteligible del poema está subordinado al sentido poético, ambos formando una unidad. El hermetismo, no la oscuridad, radica en la riqueza del lenguaje connotativo —lo que Jakobson llama la función poética del lenguaje— lleno de implicaciones secretas que otorgan a la palabra su calidad de objeto lejos de su significación establecida.

De la lectura de *Diario cómplice* se desprende una concepción del mundo en la que se parte de una carencia y de la escisión del «yo» en busca del «otro» (amada, lenguaje, poesía). La contraposición «yo»-«otro» es una manera de reconocer la inevitabilidad que encierra la unidad del mundo. La búsqueda de esta síntesis será la función de la poesía.

José Ortega



Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo

Desde la publicación de su primera novela en 1986 a la reciente *El jinete polaco* (Planeta, Barcelona, 1991, 574 págs.) por la que ha merecido el millonario Premio Planeta, apenas han transcurrido cinco años. En ese tiempo, Muñoz Molina ha dado a la luz un total de cuatro novelas, un conjunto de relatos, dos volúmenes de recopilación de sus textos periodísticos y un bellissimo y sugerente libro en el que nos adentraba en la magia y la historia de la Córdoba de los omeyas. En ese tiempo la calidad de su narrativa se ha visto subrayada con la obtención, uno tras otro, de algunos de los premios más relevantes del panorama literario español: el Icaro para los jóvenes valores por su *Beatus ille* (1986); el de la Crítica y Nacional de Literatura, ambos por *El invierno en Lisboa* (1987), que con dirección de José Antonio Zorrilla y con la actuación especial de Dizzy Gillespie ha sido llevada al cine al igual que *Beltenebros* (1989), ésta dirigida por Pilar Miró; y finalmente, el Planeta (1991), que le asegura la difusión más mayoritaria posible dentro del mercado editorial de habla hispana. A ello hay que añadir una presencia activa en la prensa diaria con contundentes artículos en los que la opinión y la creación literaria se alían para dejar constancia de la toma de partido del escritor en temas generalmente de ámbito social, político o ético. Se trata, pues, de una trayectoria fulminante que ha contado con el benepláci-

to poco frecuente de crítica y público lector, y que no supone otra cosa que la confirmación de las excepcionales dotes de narrador de Muñoz Molina. Nacido en Ubeda (Jaén) en 1956, es uno de los máximos triunfadores, si no el que más, de lo que se ha venido llamando «nueva novela española», una generación de escritores de entre 30 y 40 años que, en convivencia y fecunda competencia con sus mayores, han aportado un aire renovador en temas y estilo a la última novela en castellano.

El éxito de Muñoz Molina no es fruto de la casualidad, ni de una más o menos hábil operación de promoción editorial, ni surge por generación espontánea. Nada hubiera sido posible si Muñoz Molina no hubiese demostrado en sus sucesivas entregas narrativas la envergadura sobresaliente y poderosa de su escritura, su estilo personal y deslumbrador, el hondo aliento que impregna de pasión e inteligencia su prosa. Una prosa característica, formada por largos párrafos que se componen de extensas frases de entre quince a treinta líneas yuxtapuestas y envolviéndose a sí mismas en meandros y encadenamientos, pero sin que por ello quede oscurecida o mermada la comprensión, la inteligibilidad de lo escritos. Los ecos de Faulkner están presentes, como lo está Onetti en una dimensión más profunda, o como lo están los modos y recursos de la novela policíaca y de espionaje, y elementos tomados de la cultura pop, del jazz y el cine. La creación de un territorio mítico —Mágina, la ciudad andaluza donde transcurre *Beatus ille* y que reaparece nuevamente como uno de los escenarios de *El jinete polaco*— y la dimensión política —como soporte argumental en forma de conspiración, aunque sin explícita intencionalidad crítica en *Beltenebros*, y mucho más sustancial en *El jinete polaco*— son dos componentes más que configuran la identidad de la escritura de Muñoz Molina. Utilizando sabiamente esos componentes, incidiendo en aspectos parciales de los mismos o potenciándolos según la historia a contar en cada ocasión, Muñoz Molina ha venido incidiendo en zonas fundamentales de nuestra realidad más profunda, tanto individual como colectiva. Algo que alcanza su más cimera manifestación en *El jinete polaco*, una de las novelas más ambiciosas y de mayor envergadura publicadas en España en los últimos años. En ella Muñoz Molina potencia sobremodera los procedimientos estéticos y los supuestos narrativos presentes en sus relatos anteriores, haciendo que