

éste es consciente de que ha sido utilizado en su inocencia por alguien para ajustar cuentas con el pasado; cuando Fredi conoce en toda su complejidad ese pasado idealizado y renuncia a él, renuncia a averiguar la identidad de su verdadero padre y se dedica a vivir intensamente el presente.

También en *El jinete polaco* (1991) Antonio Muñoz Molina construye un personaje lastrado por un pasado con el que intenta reconciliarse¹¹. Alternan aquí los capítulos relatados por un narrador extra-heterodiegético con otros en los que Manuel, el protagonista, explica a Nadia la historia de su familia, su propia historia; un «laberinto de pasados»¹² en un tiempo sin orillas cuya motivación principal es el baúl de Ramiro Retratista que la muchacha ha heredado –junto a una historia de fidelidad republicana y exilio– y en el que se halla congelada la memoria de ambos.

Si Nadia puede sentirse orgullosa de su ascendencia, Manuel se irá reconciliando con ella –con «todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy»– conforme la va relatando; conforme reconstruye sus orígenes, su identidad, irá superando el desconcierto que le provoca «la extensión del olvido»:

...por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo (...), sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros (...). Yo soy, a través de Nadia, el testigo de mi propia narración, es ella quien reclama mi voz y quien la revive (...) y quien modela a mi alrededor un espacio y un tiempo donde no hay nadie más que nosotros y en el que fluyen sin embargo todas las voces y todas las imágenes de nuestras dos vidas¹³.

Es, en este sentido, significativo que la relación entre Manuel y Nadia esté fundamentada en un desencuentro en el que la memoria –o la ausencia de ella– va a tener un papel fundamental, pues el protagonista no recuerda que, en el momento más bajo de sus relaciones con el entorno familiar, poco antes de abandonar Mágina, en cierta noche de borrachera, se encontró casualmente con Nadia y pasó unas horas junto a ella. Será ésta quien en el capítulo séptimo de la tercera parte, tome la palabra –no lo ha hecho

¹¹ *Prácticamente toda la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina se desarrolla en ese ámbito del relato homodiegético en el que la memoria desempeña un papel fundamental. Así sucede en Beatus Ille (1986), El invierno en Lisboa, Beltenebros, El dueño del secreto (1994), Ardor guerrero (1995) y, por supuesto, en El jinete polaco.*

¹² Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 33.

¹³ *Ibid.*, pp. 31, 193 y 180-181.

hasta ese momento— para reconstruir esas horas borradas de la memoria de Manuel, lo que inevitablemente, prepara el desenlace.

En los últimos capítulos la voz de Manuel se impone sobre la del narrador heterodiegético; es el momento también en que el arco del recuerdo se cierra con la confirmación de un parentesco que une la historia de don Mercurio y la dama de la Casa de las Torres, y la de la familia de Manuel; éste conocerá finalmente el pasado completo de su familia, se reconciliará con sus orígenes: «no tengo la sensación de recordar, sino de ver...»; «es como si el recuerdo hubiera estado esperándome aquí todos estos años...»¹⁴.

Esa fusión entre historia y leyenda que se produce al final de la novela, pone de relieve algo cuya sospecha había ya manifestado Manuel a lo largo del relato: que la rememoración, como toda narración, conlleva un grado bastante elevado de mentira, de invención. Como también sucedía en *Beatus Ille*¹⁵, recordar e inventar son la misma cosa:

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

Pero ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído y que no supe adquirir o guardar (...). Pero en realidad no quiero modificar en su origen el curso del tiempo, sólo concederme unas pocas imágenes que pueden no ser del todo falsas, que tal vez estuvieron durante fracciones de segundo en mi retina y no llegaron a alcanzar la conciencia y sin embargo permanecen en alguna parte dentro de mí (...) avisándome de que lo que yo supongo invención en realidad es una forma invulnerada de memoria (...)¹⁶.

Pero no siempre el recurso a la memoria tiene esa finalidad de recuperar la propia identidad, de reconciliarse con el pasado. En ocasiones, como sucede en *Todas las almas* (1989)¹⁷, predomina una voluntad de dejar testimonio de un período concreto de ese pasado. El innominado protagonista y narrador de la novela de Javier Marías reconstruye los dos años de su estancia en Oxford con la finalidad de preservar de la muerte la memoria de sus compañeros fallecidos desde su regreso a Madrid.

¹⁴ Ibid., pp. 534 y 539.

¹⁵ Véase mi artículo «Memoria y metaficción en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», *Hispanística XX*, 10 (1993), pp. 133-150.

¹⁶ El jinete polaco, pp. 193 y 194.

¹⁷ También Javier Marías es bastante propenso a construir sus relatos a partir de un narrador intradiegético; lo ha hecho, además de en *Todas las almas*, en *Travesía del horizonte* (1972), *El siglo* (1983), *El hombre sentimental* (1986), *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994).

Como sucedía en la novela de Mendoza, también aquí el narrador marca claramente la distancia entre el *yo* que relata los hechos y el que los protagonizó algún tiempo atrás:

Pero para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán (...), es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador¹⁸.

Sin embargo, y en eso radica su originalidad, ese distanciamiento entre el pasado y el presente no se debe únicamente al tiempo transcurrido, a la transformación o maduración del personaje, sino a lo ajena que le resulta aquella vivencia, que el protagonista recuerda como un paréntesis en su existencia, durante el que se vio sumergido en un medio extraño –habitado por seres que «*no están en el mundo*» y «*ni siquiera están en el tiempo*»¹⁹– que poco o nada tenía que ver con él y en el que se encuentra totalmente marginado, «como un personaje decorativo» dotado una «*identidad brumosa*»²⁰. De ese modo justifica la rememoración y la escritura, para preservar del olvido algo que sólo le pertenece lejanamente y por el convencimiento de que «*todo debe ser contado una vez al menos*»:

Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida, que *no* está perturbada: a disiparse y quedar olvidado como lo que las novelas cuentan o como casi todos los sueños. Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo²¹.

Probablemente el símbolo más claro de esa perturbación y de la confusión que provoca en el recuerdo sea Will, el viejo portero de la Institución

¹⁸ Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 9-10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69 y 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 15 y 33.

²¹ *Ibid.*, pp. 165 y 69.

Tayloriana, «el viajero del tiempo», que cada día se transportaba «a lo largo de su existencia», quizás también hacia el futuro, sin que nadie pudiera adivinar cada mañana en qué año se encontraba más que por el nombre de los profesores que resucitaba del olvido, y para quien «todas las almas están vivas»²².

Otra muy diferente es la motivación de Carlos, el anciano protagonista de *Los disparos del cazador* (1994), quien desde el final de sus días, desde la soledad y la conciencia de la proximidad de la muerte, va desgranando las imágenes del pasado. Rafael Chirbes construye un relato en el que el narrador intenta, mediante ese ejercicio de rememoración, justificar su ascenso social por medios un tanto turbios en una revuelta postguerra y su responsabilidad en el fracaso familiar.

De ese modo, la nostalgia inicial que provocan los recuerdos va dejando paso poco a poco al dolor de la memoria, «como un enemigo al que nunca se derrota», que muestra las heridas abiertas de un pasado con el cual el protagonista no acaba de reconciliarse del todo:

En mis cada vez más espaciados viajes a Misent, aún me siento en la butaca de cuero que fue mi preferida y le pido a Ramón que levante las persianas y me lleno de recuerdos que busco que sean objetos perfectos, cristales exentos de la densidad envolvente de la memoria. Y me pregunto por qué no puede haber recuerdos sin memoria.

No. Desgraciadamente, los recuerdos no son neutros, ni apenas inútiles: ni siquiera se reducen a una sucesión de estampas como las colecciones de cromos que hacía Manuel (...). Los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nada pueda sanarlas²³.

El relato de los años «felices» de la inmediata postguerra, de las juergas y los amores fáciles, va dejando paso al dolor que provoca el recuerdo del fracaso de su matrimonio, el distanciamiento de su hijo Manuel y, finalmente, la degradación y muerte de su hija Julia, como si el narrador fuera arrancándose los «jirones de la memoria», los «pedazos que se nos enredan entre las piernas y nos impiden caminar con libertad»²⁴.

Pero hay, además, en *Los disparos del cazador* un rasgo que se repite casi obsesivamente y que merece la pena destacar porque, aunque no ha sido mencionado directamente hasta ahora, aparece también en todos los textos

²² Ibid., pp. 14, 11 y 242.

²³ Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 57, 25 y 45.

²⁴ Ibid., pp. 127 y 93.

de los que he hablado más arriba. Se trata de la autorrefencialidad del relato, esto es, la reflexión que contiene acerca del proceso de la escritura, sobre las causas de la misma y el origen del texto, sobre el poder evocador de la palabra, sobre esa difusa frontera entre la memoria y la imaginación. Es esta una característica que se diría inherente a estos relatos homodiegéticos contruidos a partir de la memoria, pues en ellos el texto es, a un tiempo, causa –en cuanto el acto de escritura provoca la floración del recuerdo– como consecuencia –el texto como continente y destinatario del recuerdo– del proceso de rememoración, y en ese desdoblamiento se refleja inevitablemente la imagen de un escritor volcado sobre el papel en blanco:

Durante las horas de la noche, escribo sentado en la cama, y en no pocas ocasiones me pregunto para qué me impongo una disciplina que no me resulta fácil: es lo mismo que preguntarme quién es el destinatario de mi esfuerzo. Se me ha llegado a pasar por la cabeza que debería ordenar estos papeles y guardarlos en un sobre a nombre de Roberto, porque lo siento como una prolongación de mí mismo, aunque en ciertos instantes me invada la sospecha de que apenas si lo conozco y ese sentimiento consiga que me procure escaso consuelo saber que, al escribir, mis palabras no caen en un pozo (...), sino que se quedan vagando en el paisaje nevado de estas páginas igual que animales en un coto donde muy pronto sonarán los disparos del cazador²⁵.

Son todos los que están, pero no están, obviamente, todos los que son. Un estudio pormenorizado de las diferentes variantes que puede ofrecer el relato homodiegético fundamentado en el recurso a la memoria hubiera debido tener en cuenta un número más elevado de textos, de entre los que se podría mencionar, por citar tan sólo unos cuantos de autores diversos, *Letra muerta* (1983), de Juan José Millás; *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares; *El expediente del naufrago* (1992), de Luis Mateo Díez; *La casa del padre* (1994), de Justo Navarro; *Lejos de Veracruz* (1995), de Enrique Vila-Matas; *Carreteras secundarias* (1996) de Ignacio Martínez de Pisón; *Las bailarinas muertas* (1996), de Antonio Soler, o *El vientre de la ballena* (1997) de Javier Cercas. Sirvan, pues, las páginas anteriores como una primera aproximación a un mecanismo narrativo que, por su recurrencia e importancia cualitativa, hunde sus raíces en la vivencia misma de este fin de siglo.

²⁵ Ibid., pp. 134-135.