

DOCTORAL DISSERTATION

Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies

Stockholm University

2008

**La recuperación de la identidad
en la novela *Sefarad*
de
Antonio Muñoz Molina**

Vigdis Ahnfelt



Stockholm University

©Vigdis Ahnfelt, Stockholm 2008

ISBN 978-91-7155-764-3

Printed in Sweden by US-AB, Stockholm 2008

Distributor: Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies

A la memoria de mi padre

Agradecimientos

En esta última etapa del trabajo de mi tesis doctoral quisiera agradecer a todas las personas que de distintas maneras me brindaron apoyo.

Antes que nada, al doctor Sergio Infante, mi tutor, por su constante interés y generosidad en dedicar su tiempo para ayudarme a realizar la investigación; y asimismo, al doctor Héctor Areyuna (Santini), co-tutor de la tesis, cuyas recomendaciones y sugerencias han contribuido a resolver problemas inherentes que aparecen a lo largo del trabajo. Sergio y Santini: mi más profunda gratitud por la amistad, la fe en mí y en mi proyecto.

También quisiera expresar mi gratitud al catedrático Lars Fant por sus agudas observaciones y valiosas sugerencias que me han incitado a seguir adelante, y al catedrático Roland Lysell, cuyas recomendaciones acerca de aspectos metodológicos y teóricos han sido de gran inspiración. Igualmente, al doctor José María Izquierdo, por su atenta lectura de mi trabajo y sus contribuciones para mejorarlo, tanto a nivel estilístico como organizativo.

De la misma manera, expreso mis agradecimientos al catedrático Johan Falk, cuyos consejos, guiños y comentarios han contribuido a embellecer momentos difíciles de largas horas de trabajo, y al catedrático Rodolfo Ilari por sus reflexiones y placenteras conversaciones.

Mi gratitud va dirigida a todos mis compañeros y amigos de Ispla y, en particular, a María Bernal, Alejandra Donoso, Ingrid Leo, Sonia Norlén, Débora Rottenberg, Rakel Österberg, Julio Brehaut, Mauro Cavaliere, Oscar García y Fredrik Sörstad, cuyas correcciones, ideas y sugerencias me han apoyado a lo largo de los años.

Además, quisiera agradecerle a mi buen amigo Fernando Camacho, no sólo por su ayuda y ánimo respecto al trabajo, sino también por las agradables conversaciones durante almuerzos y cafés compartidos. No puedo dejar de agradecer a mi compañera Ana Cano por su atenta y apreciada lectura de mi texto. Asimismo, gracias a Beatriz Diez y a Marta Eek por sus consejos acerca de cuestiones estilísticas.

Los resultados de mi trabajo tampoco habrían sido posibles si no fuera por el apoyo de la doctora Teresa González Arce, que tuvo la amabilidad de enviarme sus estudios. Asimismo, la amistad del catedrático Anthony Marsella y su contribución a resolver algunos asuntos centrales de mi trabajo han sido inestimables.

Si no funcionan los recursos técnicos y administrativos en torno a la investigación, resulta imposible realizarla, de modo que muchas gracias a Anna Lundstrom, José Curtó y David García por su esmerada asistencia cuando hubo que resolver problemas de computación, y a Gunnel Näsman, Ann-Marie Lenndin y Anneli Andersson-Ragvals por sus favores indispensables.

Desde Estocolmo le mando miles de gracias al autor de la novela *Sefarad*, Antonio Muñoz Molina, por su amabilidad de responder a mis preguntas a través de la red y, ante todo, por la inspiradora conversación en el Instituto Cervantes de Nueva York. También quisiera agradecer al bibliotecario del mismo instituto, Lluís Augusti, por su apoyo en la búsqueda de referencias bibliográficas para esta investigación.

Por último, no hay palabras que expresen mi gratitud a mi familia, Sten, Paal y Tim, cuyo amor, comprensión y paciencia me han acompañado y llevado a buen puerto después de este largo viaje.

Nuevamente, muchas gracias a todos.

Estocolmo, noviembre de 2008
Vigdis Ahnfelt

Vigdis Ahnfelt
Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies
Stockholm University
106 91 Stockholm

Recuperation of identity in the novel *Sepharad* by Antonio Muñoz Molina

Abstract

The purpose of the present study is to examine the signification of identity discourses in the novel *Sepharad* by Antonio Muñoz Molina and determine to what extent these discourses represent and respond to identity discourses in contemporary Spanish society. The analysis focuses on three principal questions: how is the narrative constructed, what is conveyed as a result, and what is the aim of the narrative.

Identity is understood as a social construction, an individual and continuous process of assuming, defining, negotiating and maintaining cultural identities, elements of the surrounding world that provide the individual with a sense of meaning (Fromm 1956; Castiñeira 2005; Marsella 2008).

The novel consists of different stories that manifest the social impact of the totalitarian regimes in Europe during the twentieth century, told by a diversity of voices. First, the analysis deals with the structure of the text, examined through the model of *mise en abyme* (Dällenbach 1989). Secondly, the significations of transition, transgression (Lotman 1978) and, analogically, stigmatization are deduced (Goffman 1972), processes that are related to the effects of the frontier as a metaphor (Pratt Ewing 1998) and to limit situations (Jaspers 1974). Thirdly, the study stresses the representation of the past, in which trauma, melancholy and mourning are significant (Benjamin 1992; Freud 1986).

The conclusions confirm the claim that the novel corresponds to humanity's treasure of suffering (*Leidschatz*), a cultural possession that thematizes the processes of memory and oblivion (Assmann 1999), represented through stories told by the victims of intolerance at different levels. The text is accordingly conceived as a mirror through which the narrator constructs his identity as a writer and transmits meaning to the reader by providing the opportunity to reflect upon identity issues today.

Keywords: *identity, Leidschatz, humanity's treasure of suffering, mise en abyme, frontier as a metaphor, limit situation, melancholy, mourning, trauma*

Índice

1	Introducción	15
1.1	Problematización, propósito e hipótesis.....	17
1.2	Metodología y organización de análisis	21
1.2.1	La metáfora.....	25
1.2.2	La identidad	26
1.2.3	Fronteras y límites	28
1.2.4	La memoria, la historia y el olvido	30
1.2.5	Duelo, melancolía y trauma.....	33
1.3	Antonio Muñoz Molina en su contexto generacional.....	35
1.3.1	Trasfondo histórico	36
1.3.2	El estado de la investigación	40
2	La construcción narrativa.....	45
2.1	Enlaces organizativos.....	49
2.1.1	Particularidades vinculadas al modelo de la <i>mise en abyme</i>	58
2.2	El narrador básico y sus funciones	61
2.2.1	El paseante	64
2.2.2	El narratario	67
2.2.3	El narrador lector	73
2.3	Juan, el doble del narrador básico	76
2.4	Los narradores secundarios.....	78
2.4.1	Sacristán.....	79
2.4.2	Godino, Mateo y Francisca.....	80
2.4.3	Camille Pedersen-Safra	82
2.4.4	Isaac Salama	83
2.4.5	La visitante.....	83
2.4.6	Sherezade	86
2.4.7	El hombre de la División Azul.....	87
2.4.8	Emile Roman	89
2.4.9	La bibliotecaria del museo de la Hispanic Society	90
2.5	El narrador básico y su narratario	91
2.6	Síntesis.....	92
3	Transiciones.....	94
3.1	La espera.....	94
3.1.1	El sentido de pertenencia	95

3.1.2	La incertidumbre	96
3.1.3	La resignación	98
3.1.4	La falta de sentido	100
3.2	El trayecto en tren	102
3.2.1	El sentido de pertenencia o la soledad	104
3.2.2	Libertad o sumisión	106
3.3	Fronteras	112
3.3.1	Pasado y presente	113
3.3.2	Oportunidad u obstáculo	115
3.3.3	Peligro y temor.....	118
3.4	La partida.....	121
3.4.1	El desprendimiento de la culpa	121
3.4.2	La ruptura con la falta de sentido	122
3.4.3	La pérdida de pertenencia.....	123
3.5	La llegada	126
3.5.1	La perdición	127
3.5.2	La salvación.....	129
3.6	Los estigmatizados.....	133
3.6.1	De la normalidad a la vida solitaria	134
3.6.2	De la inocencia a la vergüenza y la culpa.....	138
3.7	Síntesis.....	142
4	La relación con el pasado.....	145
4.1	Evocar el pasado.....	145
4.2	La problemática de la culpabilidad.....	151
4.2.1	Melancolía y nostalgia	152
4.2.2	Trauma y vergüenza.....	156
4.3	La introspección	160
4.4	Hacer el duelo	165
4.4.1	Rescatar a las víctimas	167
4.4.2	Recordar a los testigos.....	170
4.5	La recuperación de las secuencias históricas.....	174
4.5.1	Revivir el pasado	174
4.5.2	Los sefardíes y la memoria cultural de España	176
4.5.3	El regreso al origen.....	180
4.6	Síntesis.....	184
5	Conclusiones	187
	Summary.....	195
	BIBLIOGRAFÍA	204

Abreviaturas

<i>S</i>	<i>Sefarad</i>
<i>BI</i>	<i>Beatus Ille</i>
<i>EJP</i>	<i>El jinete polaco</i>
<i>EIL</i>	<i>El invierno en Lisboa</i>
<i>LMM</i>	<i>Los misterios de Madrid</i>
<i>AG</i>	<i>Ardor Guerrero</i>
<i>P</i>	<i>Plenilunio</i>
<i>EDS</i>	<i>El dueño del secreto</i>
<i>VM</i>	<i>Ventanas de Manhattan</i>
<i>LVD</i>	<i>La vida por delante</i>
<i>EAB</i>	<i>En ausencia de Blanca</i>

1 Introducción

A lo largo del siglo XX, en Europa, los cambios de sistemas políticos, los conflictos bélicos, la globalización y la migración han producido efectos impactantes en la vida cultural, sociopolítica y personal de los habitantes; por ejemplo, según subraya el sociólogo Russell Taylor (2003:2) en la revista *UN Chronicle*, aproximadamente 175 millones de personas viven hoy en día en países donde no han nacido y 56 millones de ellos se encuentran en Europa. De estas personas, el número de refugiados llegó a los 16 millones al terminar el año 2000. Además, de acuerdo a las observaciones del sociólogo Zygmunt Bauman (2004:6-7), las circunstancias cambiantes a nivel global hacen que la necesidad de crear sentido a la vida vaya incrementándose y, así, la construcción de identidades vuelve a manifestarse en todas sus formas, tanto a nivel individual como colectivo. Siguiendo esta línea, el psicólogo Anthony J. Marsella¹ (2008:1) señala que en la era global de las últimas décadas del siglo XX, la humanidad se ve rodeada por fuerzas que trascienden los impactos del entorno próximo, de modo que la construcción de identidades conduce a nuevos niveles de conflictos, confusión y discrepancias. El individuo está expuesto a una cantidad indefinida de fuerzas que son más complejas que en épocas anteriores. Al mismo tiempo, en la actualidad, para la mayoría de los individuos las relaciones de interdependencia con grupos y el mundo residen en contextos personales, culturales y nacionales. Se producen entonces tensiones entre las fuerzas que derivan de la globalización y los intereses que emergen a nivel local, una problemática que comporta riesgos de aislamiento, discordancia y desolación.

De acuerdo con el etnólogo Marc Augé (1993:17-18), se puede decir que las cuestiones identitarias de hoy están sujetas al asunto de la alteridad, y así emergen conflictos y tensiones acerca de cómo establecer fronteras territoriales. Siguiendo esta línea, Bauman (2004:12-14) explica que a causa de la globalización y las migraciones de las últimas décadas, las fronteras que marcan territorios no coinciden con las fronteras sociales y culturales de individuos y grupos. A esta problemática se presta atención también en España, un país que, después de la Guerra Civil y en relación con los casi cuarenta años de dictadura, vivió una época de aislamiento y opresión. Sin embargo, a partir de la nueva democracia iniciada tras la muerte de Francisco

¹ Anthony Marsella es presidente de la organización “Psychologists for Social Responsibility” en Washington, Estados Unidos.

Franco en 1975, España se ha ido transformando hasta ser hoy un Estado de bienestar, integrado en la colaboración europea tanto a nivel político como cultural, económico y social. Dichos cambios implican consecuencias identitarias de modo similar a lo que sucede en otros países de Europa. Al respecto escribe el historiador Julio Aróstegui (2004:353) que las cuestiones acerca de la identidad cultural, la inmigración, los derechos humanos, la tolerancia, la convivencia y la redistribución de la riqueza son las más importantes de las tratadas en los discursos a nivel público.

Todos estos asuntos constituyen una problemática del presente que es esencial por su proyección hacia el futuro, y que no puede resolverse sin ser contextualizada en relación con el pasado. Como explica Todorov (2003:145-147), en la Europa de la segunda mitad del siglo XX los cambios socio-políticos y culturales, la incertidumbre, el desarraigo y el cuestionamiento acerca de las verdades absolutas hacen que los temas acerca de la recuperación del pasado sean de suma importancia en la sociedad de hoy.

En este mismo sentido, la antropóloga Aleida Assmann (1999:18-21) precisa que los acontecimientos en torno a la Segunda Guerra Mundial producen repercusiones en varias partes del mundo hasta la actualidad y, al mismo tiempo, determinadas fuerzas sociales operan a fin de ocultar o reprimir lo ocurrido. De ahí que muchos artistas y escritores que han nacido después de la Segunda Guerra Mundial se encuentren frente a una ruptura con el pasado e intenten recuperar los hechos, pero no en forma de archivo o texto histórico, sino más bien como lo que Assmann (1999:22) denomina *Leidschatz*, a saber, una representación artística por medio de la cual el artista expresa duelo por el pasado sin perderse en sentimentalismos exagerados, a la vez que intenta reconstruir las secuencias espacio-temporales reprimidas en la memoria para dar conocimiento acerca de lo ocurrido.² Este tipo de creaciones emerge en los ámbitos de la pintura, de la escultura o de la literatura, y su frecuencia contribuye a indicar el estado mental de una comunidad que ha vivido atrocidades en el pasado sin la posibilidad de reelaborarlas.

Por cierto, este fenómeno puede observarse en España, una sociedad donde gran parte de la narrativa contemporánea se caracteriza por lo que la historiadora Celia Fernández Prieto (1998:155) describe como una reconstrucción de secuencias reprimidas del pasado que se realiza sin perder de vista la situación del presente, una representación de los hechos desde la perspectiva de los perdedores. Siguiendo esta línea, se pueden subrayar dos de las funciones de la novela así como las formula Mijail Bajtín (1981:259-261): la de ofrecer un placer estético al lector y la de representar los discursos que exis-

² En un estudio sobre “El ritual de la serpiente” de Warburg, el traductor Peter Krieger (2006:249) transmite el término *Leidschatz* a la expresión *fondo de pasiones*, de modo que *Leid* equivaldría a *pasiones* y *Schatz* a *fondo*. Esta sugerencia no es adecuada para nuestro análisis, porque *Leid* corresponde a *sufrimiento* o *aflicción* mientras que *Schatz* significa *tesoro* o *fondo*. Por lo tanto, basándonos en la concepción de Assmann, preferimos los conceptos *fondo común de aflicción* o *fondo común de sufrimiento*.

ten fuera de la obra, en la cultura y en la vida pública. A su vez, Paul Ricoeur (1997:131-133) explica que el texto literario es un mundo de ficción por medio del cual el autor expresa su ideario, una obra artística que equivale a una redescrición de la realidad expresada por medio del lenguaje metafórico, una representación del mundo real que ofrece al lector la oportunidad de comprender cuestiones generales de la vida, por ejemplo, acerca del amor y el odio, la inocencia y la culpa, el bien y el mal. La obra literaria constituye, por lo tanto, un medio de comunicación entre el autor y los lectores, un producto semiótico que forma parte de los discursos de la sociedad en la que se escribe, y que permite hacer interpretaciones para que se pueda deducir su sentido profundo.

A partir de las premisas señaladas, nos dedicaremos en el presente trabajo a analizar la novela *Sefarad: Una novela de novelas* (2001)³ de Antonio Muñoz Molina, no sólo porque es una obra de gran valor estético, sino también porque puede relacionarse con los discursos imperantes sobre la identidad y la alteridad en las últimas décadas del siglo XX, tanto en España como en otros países de la Europa Occidental.

1.1 Problematización, propósito e hipótesis

Las vidas que se narran en *Sefarad* tienen como trasfondo el impacto psicosocial que produjeron las transformaciones y los traumas vinculados a los regímenes totalitarios en la Europa del siglo XX. Además, sirven como telón de fondo las sociedades actuales que viven cambios profundos a causa de la globalización y la migración. A lo largo de la narración se hacen referencias a épocas anteriores, tomando como punto de partida la expulsión de los sefardíes de España en 1492, y se configura la historia de los desarraigados, los desterrados y los marginados, personajes que caen en desgracia por la intolerancia del entorno y que persiguen resolver sus dificultades pese a las circunstancias adversas. En relación con estos relatos se hace notar la presencia de un narrador básico que relata las vidas y reflexiona sobre los destinos de otros, una voz que les confiere un discurso con el fin de transmitir empatía al lector y hacer comprender la situación de las víctimas.⁴ Por lo tanto, coincidimos con la investigadora Sonia Fernández Hoyos (2002:142-143), quien

³ A continuación, la denominaremos *Sefarad* y nos basaremos en la tercera edición de la novela, en la que aparece por primera vez el capítulo “Valdemún”. Advertimos que en un primer momento el título de este relato era “Ademuz”, el nombre de un pueblo real en el que había personas que se sintieron erróneamente aludidas por aspectos de la historia. A causa de estas complicaciones, Muñoz Molina prefirió cambiar el título a “Valdemún”.

⁴ Como se explica más adelante (cf. 2.2; 2.4), el narrador básico es la instancia que narra sus propias experiencias, que organiza, redacta y comenta los relatos de personajes con quienes se encuentra durante sus viajes. Estos personajes aparecen en forma de narradores secundarios.

afirma que la articulación de la identidad y las reflexiones acerca del otro son los elementos más destacados en este texto de Muñoz Molina.

Si bien los capítulos de *Sefarad* pueden leerse como si fueran relatos independientes, cabe recordar que se enlazan y se complementan entre sí, dando forma a una estructura compleja en la cual los elementos temáticos permiten deducir la significación de la obra. Por ejemplo, numerosos relatos de la novela versan sobre viajes, un macrotema que, de acuerdo a los investigadores Bourneuf & Ouellet (1983:145-146), está estrechamente sujeto a la noción de desarraigo y, como subraya Claudio Guillén (1998:68-70; 81-83), en el ámbito de la literatura desde la épica de Homero hasta nuestro tiempo, el tema del viaje está vinculado a la problemática del destierro y del exilio. A partir de estas observaciones sugerimos que en *Sefarad*, por una parte, aparecen relatos de viajes que se manifiestan en forma de huida o deportación; los personajes se ven forzados a escapar porque son amenazados, marginados y perseguidos por ser diferentes, o son deportados de sus lugares a consecuencia de cambios de sistemas políticos. Por otra parte, se configuran los viajes del narrador básico que aluden a las aventuras de don Quijote, porque se realizan por la afición a la literatura y por el afán de conocer el mundo, sentimientos que contribuyen a hacer que los trayectos se conciben en forma de aprendizaje y búsqueda.

La mayoría de los viajes que se narran en *Sefarad* se realizan en tren, cuyo valor metafórico, según la investigadora González Arce (2006:165-166), revela implicaciones estéticas y éticas de la obra. Así, por un lado, partiendo de la semejanza entre la cadena de capítulos y de vagones, en los que se cuentan historias distintas, la estudiosa propone que la estructura de la novela corresponde a la de un tren. Por otro lado, muestra que el tren constituye el lugar donde los viajeros pueden contar, escuchar o leer historias que les permiten desprenderse de la experiencia cotidiana y de una parte de su identidad.

A nuestro juicio, el viaje implica un desplazamiento que puede organizarse conforme a las etapas de la espera, la partida y la llegada. Estas secuencias determinan el comportamiento y las reacciones de los viajeros de varias maneras. Siguiendo esta línea, es preciso recordar que el viaje está vinculado al fenómeno de la frontera, que corresponde al sitio donde se realizan tránsitos y transgresiones, procesos que dependen de las circunstancias y de las situaciones de los viajeros.

En el transcurso de la narración aparece un narrador básico que organiza y redacta los relatos de personajes ficticios o referenciales, enlazándolos con sus recuerdos y experiencias personales a la vez que presenta su relectura sobre personajes históricos. En general, los destinos de los personajes son trágicos, todos han llegado a una crisis identitaria y, en la mayoría de los

casos, se sienten culpables de esta situación.⁵ Así, de acuerdo a Paul Ricoeur (2003:511-512), se puede decir que en varios relatos se observan rasgos de confesión, un tema literario que se vincula a la memoria y que repercute en la narrativa de las décadas recientes.

A partir de estas observaciones precisamos que, en cierta medida, la novela *Sefarad* lleva rasgos que coinciden con los de la narrativa anterior de Muñoz Molina, novelas cuyas tramas transcurren en Mágina, Granada y Nueva York, y que versan sobre los marginados en su búsqueda de identidad. En ellas se hacen referencias semánticas a las experiencias del autor real, a la música y a obras de arte. Asimismo, a nivel de la sintaxis se recurre a gran número de comparaciones para transmitir los valores éticos y estéticos del texto a los lectores. Sin embargo, en otros sentidos, *Sefarad* diverge de sus precursores porque, en primer lugar, consta de distintos relatos que se enlazan temáticamente, que son organizados y redactados por un narrador básico que aprende de los destinos de otros, acercándose a la forma del ensayo al comentarlos. Segundo, a diferencia de las novelas anteriores, en *Sefarad* se hace hincapié en la identidad de los judíos como grupo cultural de España y, así, la acción no sólo transcurre en lugares referenciales de España o los Estados Unidos, sino también en referentes semánticos a ciudades de Europa y América Latina. En tercer lugar, un elemento destacable de este texto de Muñoz Molina es su nivel de metaficción, que se configura con más contundencia que en sus demás novelas, es decir, por su manera de hablar sobre su propia construcción y sobre la literatura en general, *Sefarad* logra insertarse en la tradición literaria de España.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar cómo se configura la problemática de la identidad en la novela *Sefarad* e indicar qué tipo de efectos se producen en el lector,⁶ con el fin de mostrar el sentido de este texto literario en

⁵ Al respecto recordemos que varios personajes de la narrativa de Muñoz Molina llevan rasgos parecidos a los de Juan Carlos Onetti, cuya obra es objeto de admiración del escritor ubetense e influye en sus textos, y cuyos personajes son fracasados y solitarios que se caracterizan por su escepticismo. Sin embargo, a veces muestran un grano de optimismo, como sucede en *La vida breve* (2003 [1950]:428), donde el narrador termina su relato diciendo: “[...] cruzo la plazuela y usted camina a mi lado [...] sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio”.

⁶ Según Umberto Eco (1981:87-88) el texto literario es un medio de comunicación entre el autor y sus lectores. Para que se realice esta comunicación, Eco (1981:89) explica que por una parte, el autor recurre a una estrategia textual denominada *lector modelo*, el cual se define como “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”. Por otra parte, Eco (1981:89-90) señala que en el transcurso de la lectura, el lector empírico formula una especie de hipótesis acerca de lo que el texto expresa, el denominado *autor modelo*. El contenido de dicha hipótesis depende de la capacidad del lector de interpretar el texto, un proceso que, al cumplirse con éxito, deja entrever el ideario del autor real. Antes de que Eco presentara el concepto del *lector modelo*, Wolfgang Iser (1972:8-9) había introducido el de lector implícito (*der implizite Leser*), apuntando que no se trata de una tipología de lectores posibles y reales, sino de una instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo que es esencial para deducir el sentido profundo del texto literario. Puesto que este concepto en

relación con los discursos sobre las cuestiones de la alteridad presentes en España durante las últimas décadas del siglo XX.

Nos proponemos entonces responder a tres preguntas principales, a saber: cómo se narra, qué expresa el texto y cuál es el proyecto de la novela *Sefarad*, es decir, qué tipo de efectos produce la obra en el lector. Estos interrogantes conllevan otros subordinados que pueden ordenarse en tres grupos según los capítulos del análisis. Así, en primer lugar, nos preguntamos de qué manera se organizan los relatos, cuáles son los tópicos que emergen de la narración y cuáles son los efectos de las funciones del narrador básico⁷ (cf. capítulo 2). En segundo lugar, nos interesa saber qué persiguen los narradores secundarios, cuáles son sus relaciones con el lugar y cómo les influye el viaje (cf. capítulo 3). Finalmente (cf. capítulo 4), indagaremos qué elementos hacen evocar el pasado, cómo expresan los narradores secundarios sus relaciones con las experiencias de sus vidas y de qué manera recupera el narrador básico el pasado. En relación con estas agrupaciones de preguntas surge además el interrogante de cuál es la actitud del narrador básico respecto a las vidas de los personajes.

A modo de hipótesis, proponemos que *Sefarad* corresponde a aquel tipo de obra artística que Aleida Assmann (1999:22) denomina un fondo común de sufrimiento, y que en nuestro caso se configura como novela en la cual la construcción de la identidad se articula por medio de una dicotomía especular entre pérdida y recuperación. Así, el texto constituye una metáfora de la pérdida del paraíso, a la vez que da una imagen de la recuperación del pasado, lo cual se realiza mediante los relatos de las víctimas y de los testigos, las experiencias propias, las obras de arte y los relatos de la literatura. La dicotomía especular implica relaciones de analogía, reflexividad y reciprocidad entre relatos, por una parte, de los narradores secundarios y, por otra, del narrador básico. Como los relatos versan sobre viajes, cabe tener en cuenta que la imagen de la frontera cumple con una función esencial en la narración: por un lado, constituye el elemento que rige y delimita las vidas de los personajes; por otro, permite contemplar España desde el exterior. Con esto sugerimos que el narrador básico rescata las voces de las víctimas y de los muertos, describe sus pérdidas y expresa así una especie de duelo por sus trágicos destinos. A su vez, los relatos de los personajes pueden interpretarse como espejos en los cuales el narrador básico realiza su introspección y construye su identidad de escritor. A partir de esta dicotomía especular surge

varias ocasiones recibe el término de lector implicado (cf. Reis & Lopes 2002:134-135), optamos por los términos de Eco.

⁷ Respecto al concepto de tópico, remitimos a Umberto Eco (1981:131), quien recurre al término inglés de “topic” explicando que es “una hipótesis que depende de la iniciativa del lector” y que funciona como una especie de respuesta a la pregunta de qué es de lo que se habla en este texto. Al basarse en el topic, el lector deduce las propiedades semánticas de los lexemas en juego y establece un nivel de “coherencia interpretativa llamada isotopía”. Así, el *topic* pertenece a la pragmática mientras que la *isotopía* es un fenómeno de la semántica. En vez del término inglés, recurrimos en nuestro análisis a la traducción española.

una lectura que al lector le permite realizar un proceso en analogía con el narrador básico, es decir, contemplarse a sí mismo a través del espejo que representa la novela y observar el mundo que le rodea con el fin de comprender los mecanismos que conducen al destierro, al desarraigo y a la marginación.

1.2 Metodología y organización de análisis

Aparte de profundizar en *Sefarad* remitiremos en el transcurso del estudio a otras novelas de Muñoz Molina, desde *Beatus Ille* (1986) hasta *Ventanas de Manhattan* (2003), siempre con el fin de sustentar nuestra hipótesis y así dar a conocer que la novela forma parte de un universo narrativo creado por el autor. En este mismo sentido haremos también referencias a *La vida por delante* (2002), un libro que consta de artículos publicados en *El País Semanal* desde 1997 hasta el final del siglo XX, en los cuales el autor plantea asuntos que conciernen a la actualidad y que repercuten en el mundo ficticio de *Sefarad*.

Como se apunta en nuestra hipótesis que la novela *Sefarad* es una metáfora del paraíso perdido, conviene aclarar la acepción de esta figura retórica, cuyo uso ha sido tratado desde los escritos de Aristóteles hasta la actualidad. Además, puesto que el objetivo de este trabajo es mostrar de qué manera se configura la temática de la identidad en la novela y en qué medida dichos asuntos pueden vincularse a la problemática actual de la identidad, es de suma importancia explicar qué se entiende por identidad y presentar los elementos que según el texto determinan la construcción de la identidad, a saber, la imagen de la frontera y del límite, más los fenómenos de la melancolía y del duelo. Respecto a nuestra herramienta narratológica, la presentaremos en el transcurso del análisis, a medida que se requieran explicaciones a partir de lo que codifique el texto.

En cuanto al método de análisis, el punto de partida son los postulados de Paul Ricoeur (2001:140-141), quien mantiene que la interpretación es un proceso del ámbito de la hermenéutica que se efectúa por medio de la explicación y la apropiación o la comprensión del texto. Según Ricoeur (2001:136-137), este modelo explicativo corresponde a un análisis estructural que, en nuestro caso, implica formular una síntesis acerca de cómo están organizadas las unidades del discurso y cuáles son las relaciones entre los personajes y el entorno.

Con respecto a la apropiación o la comprensión del texto, se incluyen dos tipos de actividades por parte del lector. La primera implica comprender la obra a pesar de la distancia cultural y temporal: cuanto más antiguos sean los textos, más importante será ese aspecto contextual. La segunda equivale a deducir las coherencias semánticas que conducen al significado del texto (Ricoeur 2001:143). Así, en relación con *Sefarad*, el análisis no requiere

grandes consideraciones acerca de la discrepancia temporal entre la época en la cual el texto fue escrito y el tiempo de la lectura, como sucede con la mayoría de las obras, debido a la poca distancia que hay entre ambas.

A partir de estas observaciones, Ricoeur (2001:144) resalta la importancia del proceso de la interpretación para revelar el sentido de la obra:

Si se considera el análisis estructural como una etapa [...] entre una interpretación de superficie y una interpretación profunda, entonces se muestra como posible situar la explicación y la interpretación en un único *arco hermenéutico* e integrar las actitudes opuestas de la explicación y la comprensión en una concepción global de la lectura como recuperación del sentido.⁸

De esta manera emerge la pregunta acerca de la intención de la obra, una etapa final que se produce a partir de la relación entre tres elementos: el objeto de análisis que equivale al texto literario, la semántica profunda destacada por el análisis estructural y la serie de interpretaciones producidas por la comunidad, las cuales, a su vez, serán incorporadas a la dinámica del texto. Por consiguiente, al hacer comprender el texto y al crear un discurso sobre otro discurso, la actividad del intérprete se inserta en la tradición de la hermenéutica (Ricoeur 2001:146-147). Los postulados de Ricoeur constituyen entonces una premisa metodológica de nuestro análisis porque sugieren las actitudes que debe tener el crítico frente al texto.

Aunque Ricoeur señala que la interpretación depende de la explicación y la comprensión, en la cual la capacidad del interpretante es de suma importancia, no se ocupa de precisar de qué manera dicho proceso debe resolverse concretamente. Sin embargo, esto sería imposible, porque el modelo metodológico depende de la construcción de la obra y de la manera del interpretante de realizar su lectura.

Así, para examinar la construcción y la técnica narrativa de una compleja novela como *Sefarad*, resulta relevante no sólo basarse en la postura central de la interpretación formulada por Ricoeur, sino también complementar la parte explicativa del análisis mediante la teoría sobre el modelo de la *mise en abyme* de Lucien Dällenbach (1989). Desde su punto de vista, este concepto no sólo es una estrategia inmanente de la técnica de la pintura, la cual implica una cadena infinita de motivos idénticos, sino que constituye un fenómeno estructural de una obra literaria, porque debido a su valor de organizar el sentido profundo del texto puede integrarse en el arco hermenéutico (Dällenbach 1989:94-95).

El término de la *mise en abyme*, así como lo emplea Dällenbach (1989:7-8) procede de André Gide, cuya afición por la heráldica le inspiró para suge-

⁸ El término *arco hermenéutico* se toma del concepto *círculo hermenéutico* de Gadamer, y la diferencia es que mientras Gadamer resalta la necesidad de la distancia temporal entre el tiempo de la producción del texto y el tiempo del interpretante para realizar el análisis, Ricoeur no ve ningún problema en interpretar una obra contemporánea.

rir que la *mise en abyme* corresponde a la imagen del escudo que en su centro contiene una réplica en miniatura del mismo. Desde el punto de vista de este escritor, el fenómeno equivale a cualquier aspecto de una obra que revele alguna forma de semejanza con la obra que la contiene. Dällenbach (1989:8), por su parte, basándose en las ideas de Gide, destaca varios rasgos de una obra que pueden integrarse en el concepto de la *mise en abyme*. Primero, puede haber una relación de analogía o de reflexión entre una obra de arte y la obra que la contiene, lo cual sucede por ejemplo en *Hamlet*. Segundo, puede surgir una analogía temática entre el contenido de una obra incrustada o intercalada y la obra entera, entre el narrador básico y el secundario. Tercero, puede interpretarse una relación de reciprocidad entre el autor y la obra que está escribiendo.

A partir de las relaciones de analogía, reflexión y reciprocidad, Dällenbach (1989:14-17) señala que la función de la *mise en abyme* consiste en exponer la manera en que el autor produce su escritura e, inversamente, revelar en qué medida la escritura crea al autor mismo. Por consiguiente, al estar escribiendo su obra el autor recibe una especie de respuesta inversa, mediatizada a través del deseo por el otro: “My words construct me by anticipating the response they seek” (Dällenbach 1989:15). El autor llega entonces a ser su propio interlocutor dentro del ámbito de la reflexión imaginaria.

Según la teoría de Dällenbach (1989:25) es importante que la metáfora del espejo no sustituya al fenómeno de la *mise en abyme*, sino que al formar parte de la misma adquiera una función propia. Con esto, el estudioso subraya que la función de la metáfora del espejo es otorgar una perspectiva doble o triple, a fin de crear impresiones múltiples en el lector, como si viera un objeto o un acontecimiento a través de lentes distintos (Dällenbach 1989:30-31). Por lo tanto, la *mise en abyme* se usa para revelar el sentido profundo del texto y, así, Dällenbach (1989:33-36) presenta la definición de la *mise en abyme* como un fenómeno estructural cuyo sentido triple implica un espejo interno que refleja la narrativa entera mediante duplicaciones simples, repetidas o paradójicas, que interactúan, se enlazan o se complementan entre sí.

Puesto que la novela *Sefarad* es un mundo ficticio que representa el mundo real, será necesario recurrir a una base teórica que abarque varios ámbitos. Primero, nos basaremos en la teoría de Dällenbach, a la vez que remitiremos a algunos postulados de Umberto Eco (1981). Además, nos apoyaremos en las explicaciones y la tipología de teóricos de la narratología, por ejemplo, Gérard Genette (1989), Mieke Bal (1981), Gerald Prince (1982) y Jean-Michel Adam & Clara-Ubaldina Lorda (1999). También consideraremos estudios sobre la significación del espacio físico que rodea a los personajes.

En segundo lugar, como nuestro propósito es analizar la problemática de la identidad en la novela, haremos referencia a varios estudios de la actualidad sobre la cultura, la antropología, la sociología y la psicología. Además,

nos apoyaremos en las observaciones de Erich Fromm (1956) acerca de la relación entre la sociedad y el hombre.

En tercer lugar, puesto que las vidas representadas en *Sefarad* se articulan en relación con transiciones que incluyen viajes y fronteras, remitiremos a trabajos sobre dichos fenómenos. Algunos ejemplos son las ideas de Karl Jaspers (1973) sobre la situación límite del hombre que se genera en relación con la muerte, el sufrimiento, la lucha y la culpa, y el estudio de Erving Goffman (1972) que explica lo que sucede con los enfermos, los discapacitados y los drogadictos en varios contextos sociales. Respecto a la memoria y el olvido nos servirá el estudio de Aleida Assmann (1999), quien escribe sobre la memoria cultural y el tipo de obra artística que se denomina fondo común de aflicción o sufrimiento, y de Patricia Rae (2007), según la cual los autores de la actualidad se empeñan en reconstruir el pasado sin perderse en exageraciones sentimentales, a la vez que subrayan la importancia de resistirse a aceptar que el pasado se pierde. También remitiremos al libro *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur (2003) y a *Hope and Memory* de Tzvetan Todorov (2003), estudios que se ocupan de la memoria colectiva en Europa a lo largo del siglo XX. Además, prestaremos atención a la obra de Walter Benjamin (1990; 1992; 2007) debido a sus ideas sobre el duelo y la melancolía, a un estudio de la investigadora Shoshana Felman (1999), quien sostiene que en los escritos de este crítico subyace una profunda tristeza por el trauma de la Gran Guerra, y a Sigmund Freud (1986) por su modo de distinguir entre duelo y melancolía. Por último, de acuerdo con los postulados de Paul Ricoeur, nos apoyaremos en los estudios sobre la narrativa de Muñoz Molina que tengan relevancia para nuestro trabajo.

El análisis consta de tres partes, que corresponden a los capítulos dos, tres y cuatro de la tesis. En el capítulo dos explicaremos de qué manera los relatos de la novela *Sefarad* se conectan y cuáles son sus tópicos. Además, examinaremos las funciones del narrador básico, cómo es su postura frente a los destinos de los narradores secundarios y qué tipo de efectos producen estas relaciones en el lector.

En el tercer capítulo nos ocuparemos de las transiciones, incluyendo los efectos de la frontera en relación con las vidas de los personajes. Puesto que la frontera puede interpretarse no sólo como un fenómeno concreto vinculado a un lugar, sino también en un sentido abstracto, será preciso analizar los destinos de los personajes respecto a la estigmatización, como lo explica Erving Goffman (cf. 3.6).

En el capítulo cuatro profundizaremos en la relación con el pasado, examinando de qué manera las identidades de los personajes son representadas y en qué medida el narrador básico recurre a los relatos escuchados o leídos para realizar su introspección y recuperar secuencias reprimidas en la memoria colectiva.

En cada capítulo vincularemos la problemática de la identidad representada en la obra con los discursos identitarios de la sociedad en la que el autor

se ve sumergido al escribir la novela, y así mostraremos en qué medida *Sefarad* corresponde a un fondo común de sufrimiento, a una representación del otro y a una versión histórica que puedan insertarse en la memoria cultural de España.

Antes de emprender el análisis expondremos en los apartados que siguen la teoría medular acerca de qué se entiende por metáfora, cuál es nuestra concepción de la identidad y de los fenómenos que están sujetos a la misma y que se codifican en la novela *Sefarad*. Además, haremos en el segundo capítulo un breve resumen sobre la época en la cual Muñoz Molina escribió su obra y presentaremos los estudios previos a la investigación que tratan la problemática de la identidad en la narrativa del escritor.

Las citas de la novela *Sefarad* se indicarán con una *S* más el número de página. Las citas de otros libros de Muñoz Molina se marcarán según la lista de abreviaturas que aparece al principio del presente trabajo. Las cursivas en el interior de las citas son del autor Muñoz Molina, a menos que se indique lo contrario.

1.2.1 La metáfora

Para explicar el concepto de metáfora, Ricoeur (1980:269) toma su punto de partida en el fenómeno de la comparación, señalando que la metáfora no sólo es su forma abreviada sino su principio dinámico, cuya clave es la percepción de una semejanza entre dos conceptos. Siguiendo esta línea, apunta la investigadora González Arce (2005:309) que la comparación se distingue de la metáfora, dado que “esta última sustituye el término comparado por el término comparante, mientras que la primera hace coexistir los dos elementos de la analogía”. O sea, para hablar de las mejillas de una niña, puede emplearse el término “rosas” como metáfora, mientras que a modo de comparación puede decirse “las mejillas son como rosas”.

Sin embargo, la metáfora posee otras características que no se obtienen mediante la comparación. Ricoeur (1980:45) escribe que el arte de la metáfora consiste en el fenómeno de “una percepción única de semejanzas, actuando en ella una referencia sin ser enunciada”. Además, la particularidad de la metáfora se produce por medio del proceso, “cambio de sentido”, que reside en una relación entre el campo de la semántica y el de la psicología, lo cual implica diferentes acepciones de una palabra según los contextos (Ricoeur 1980:156-161). Dicho de otro modo, la comparación “las mejillas son como rosas” no puede significar otra cosa, mientras que el término “rosas” tiene varias acepciones, siempre según el contexto.

El hecho de que la metáfora conlleva una percepción de semejanzas entre dos conceptos es un fenómeno que Ricoeur (1980:289-290) continúa expli-

cando al remitir a la expresión “ver como” acuñada por Wittgenstein.⁹ Este concepto ofrece el eslabón que falta en la cadena de la explicación de la labor hermenéutica. El acto de leer asegura entonces la unión entre la significación verbal y la plenitud de la imagen, de modo que ver las mejillas como rosas no sólo implica la posibilidad de percibir las así, sino también supone saber que las mejillas no son rosas.

Pensamos que la escritora Chantal Maillard (1998:517) presenta una observación aguda al apuntar que, si la semejanza entre el término comparado y el término comparante es total, no habrá metáfora, y al contrario, si no hay semejanza ninguna, se perjudicará la interpretación del enunciado. Por lo tanto, la metáfora es el resultado de una tensión que reside en un “es (como) pero no es”. De esta manera, sin perder de vista los postulados de Ricoeur, nos apoyaremos en la definición de Maillard (1998:525): “la metáfora es el núcleo hermenéutico que nos permite diseñar mundos posibles [...] mediante la tensión que se establece al simultanear y superponer dos imágenes dispares, forzando connotativamente sus límites”.

1.2.2 La identidad

Antes de introducir nuestro enfoque de la identidad es preciso recordar el concepto del imaginario social. De acuerdo con el filósofo Cornelius Castoriadis (1987:3) no hay oposición entre individuo y sociedad, sino que el individuo es una construcción social, y los individuos, a su vez, crean la sociedad a partir del imaginario social, lo cual se define como “the unceasing and essentially undetermined (social-historical and psychical) creation of figures/forms [and] images [...]”. Dicho de otro modo, la sociedad se constituye y se crea por los individuos porque tienen ciertas ideas acerca de cómo es el mundo, o bien, según explica el sociólogo Manuel Baeza (2000:22-24), los individuos presuponen que el entorno es de una manera determinada, de modo que existen varios imaginarios sociales que dependen de las culturas en las que emergen y que son constructores de realidades que implícitamente descartan la idea de una versión ontológica única del mundo que nos rodea. Un ejemplo de la variedad de imaginarios sociales lo proporciona la investigadora Magda Sepúlveda (2003:71), que destaca la muerte, explicando que las conductas, las costumbres, las tradiciones y el modo de pensar en torno a dicho fenómeno son distintos según la región.

En cuanto al concepto de la identidad partimos de los postulados de George Herbert Mead (1982:21), para quien el fenómeno equivale al resulta-

⁹ Wittgenstein explica nuestra concepción del mundo en términos de “ver esto” y “ver como”, apuntando que no son iguales, pues el primero significa una percepción inmediata mientras que el segundo requiere una interpretación. Sin entrar en la polémica filosófica sobre las diferencias entre percepción e interpretación, nos limitamos a precisar que para Wittgenstein una interpretación requiere una hipótesis que debe ser confirmada o rechazada a través del análisis (cf. Ricoeur 1980:288-289).

do de “*act and mind*,” es decir, el individuo interioriza los actos sociales por medio de una interacción simbólica, y a través de este proceso construye un “yo” o un objeto de sentido, lo cual corresponde a la identidad. También los sociólogos Sheldon Stryker y Peter Burke (2000:287-288) se centran en el proceso de la interacción, subrayando que los individuos construyen un “yo” al autodefinirse o diferenciarse en relación con las estructuras sociales del entorno, a la vez que éstas influyen en el comportamiento de los individuos.

Estas observaciones nos conducen a presentar la concepción de la identidad de la que nos serviremos en el transcurso de nuestro análisis, es decir, la identidad personal o individual en relación con las identidades culturales y nacionales. En este contexto cabe destacar a Erich Fromm (1956:63), quien señala que la problemática de la identidad no sólo se entiende en el sentido filosófico como un asunto “concerning mind and thought”, sino que la conciencia de tener una identidad es para cada individuo una necesidad fundamental que reside en las condiciones de su existencia, y es la fuente de los esfuerzos más intensos del individuo: “Since I cannot remain sane without the sense of ‘I’, I am driven to do almost anything to acquire this sense”. Lo esencial es tener acceso a lo que nos permite afirmar que “yo soy yo” y, así, los modos de perseguir y mantener la identidad pueden sintetizarse en una especie de búsqueda.

Buscar la identidad personal requiere comprender las identidades culturales y nacionales, formas colectivas de identidad que son determinadas por amplios contextos sociales en los que la identidad personal se fragua, se negocia, se define y se mantiene (Marsella 2008:2). Así, las identidades culturales constituyen aspectos de la identidad personal, porque representan los grupos con los cuales los individuos eligen comunicar su sentido personal de quiénes son. Este sentido de pertenencia concierne a varios contextos sociales, por ejemplo, familia, género, grupo étnico y religioso. Las identidades culturales emergen de nuestra construcción de la realidad y se aprehenden en los contextos sociales que nos rodean. Las identidades culturales nos proveen de sentido personal acerca de quiénes somos respecto a nuestro alrededor. Por lo tanto, puede apreciarse que la construcción de la identidad se ve severamente afectada en el ámbito del desarraigo, sobre todo para los que viven al margen de la comunidad sin el menor acceso a posiciones influyentes, como por ejemplo los refugiados o los que carecen de documentos (Marsella 2008:3).

Otro aspecto de la identidad que consideraremos en nuestro análisis es el de las identidades nacionales que tienen su origen en la Paz de Westfalia en 1648, firmada después de treinta años de guerra causada por la intolerancia y los conflictos religiosos (Marsella 2008:7). Los asuntos medulares de la identidad nacional en relación con el individuo se vinculan a la problemática de su diversidad, de sus oportunidades y de la distribución del poder. En este contexto se apela a proteger a determinados grupos mientras que otros son devaluados. Dichos procesos son peligrosos cuando las instancias de poder

se apoyan en el patriotismo, defienden la tierra natal (*homeland*) y forman parte de conflictos entre grupos étnicos, religiosos y regionales. Si se producen estas circunstancias, muchos individuos buscan otro tipo de protección que pueda aislarlos de otros. Así, la identidad personal se extiende a identidades culturales y nacionales y se consolida a partir del temor y la vulnerabilidad (Marsella 2008:4).

Asimismo, nos parece relevante resaltar las observaciones del sociólogo Ángel Castiñeira (2005:42), que define la construcción de identidad personal como un proceso en el que “el individuo, en interacción con los demás va forjando un ideal del yo a partir de la apropiación [...] de cualidades o atributos obtenidos de la diversidad de modelos que los diferentes grupos de su sociedad ofrecen”. Así, al destacar la relación recíproca entre el individuo y su entorno, el estudioso agrega otro aspecto relevante, en cuanto argumenta que nuestro modo de vivir y comprender la vida se realiza en términos narrativos. La autobiografía de una persona se crea a partir de la memoria y su identidad constituye un relato o una representación de lo que ha vivido (Castiñeira 2005:45-46). De esta manera, la identidad puede entenderse como “un relato que vamos construyendo, desplegando, revisando y transformando a partir de los diversos procesos de identificación y desidentificación vividos, que vamos conectando con los relatos de nuestro contexto sociocultural”. Por consiguiente, la identidad implica hablar de uno mismo mirando a los demás y hablar de los demás mirándose a uno mismo (Castiñeira 2005:47).

1.2.3 Fronteras y límites

En la Antigüedad, los filósofos de la escuela de Aristóteles establecieron una relación de interdependencia entre la frontera y el límite. Así, propusieron que el límite se concibe como una especie de frontera que se emplea para separar los elementos básicos de su entorno, para poder decidir cuáles son los rasgos que nos hacen separar, por ejemplo, el mundo del caos, o los griegos de los bárbaros. Siglos más tarde, Immanuel Kant desarrolla las ideas de sus precursores y afirma que el límite es el resultado de una actividad mental del hombre y de su modo de clasificar y concebir tendencias o rasgos del mundo que le rodea. A su vez, Hegel hace una distinción sosteniendo que, por ejemplo, los estados se separan de otros por medio de fronteras mientras que los individuos se distinguen de otros en términos de límites (Lübcke 1987:197).

En el siglo XX, los conceptos de la frontera y del límite cobran importancia, tanto en forma concreta o abstracta como en el sentido metafórico. En la mayoría de los casos están vinculados al fenómeno del poder y a la construcción de la identidad. Michel Foucault (1995:187-188) sostiene que las relaciones de poder siempre tienen sus límites donde, por un lado, se generan la victoria del poder y la sumisión del adversario y, por otro, alguna forma de

confrontación o resistencia. Edward Said (1996:299-230) insiste en que las referencias a nuestra concepción del límite siempre han sido utilizadas por las instancias de poder a fin de separar mundos y culturas, o bien, imponer los esquemas de un “nosotros” y un “otros” para asegurar, consolidar y preservar el dominio propio frente a los demás. Según la antropóloga Katherine Pratt Ewing (1998:264-266), el valor metafórico de la frontera reside en su capacidad de cerrar o delimitar nuestro pensamiento. Así, por una parte, las instancias de poder recurren a ese fenómeno como metáfora para articular la construcción de identidades, para influir en la vida de los individuos, mantener el poder y ejercer el control sobre ellos. Por otra parte, los individuos responden a través de la misma metáfora en los procesos de relación con el entorno, de construir y reconstruir sus identidades.¹⁰

En el ámbito de la narrativa cabe recordar a Yuri M. Lotman (1978:290-291), quien apunta que en los relatos el mundo se construye dividiéndolo en campos semánticos, como por ejemplo el que separa los vivos de los muertos o lo permitido de lo prohibido. Estos mundos están separados por “una línea infranqueable” que en un principio se prohíbe traspasar. Sin embargo, para liberar a los personajes de esta prohibición se introducen los personajes móviles e inmóviles. Así, los personajes móviles tienen la posibilidad de pasar el límite, apoderarse de algo y regresar a su propio mundo, mientras que los inmóviles permanecen en el mismo campo semántico. Con esto apuntamos que en *Sefarad*, varios personajes son móviles porque traspasan de un campo semántico a otro o porque desean o se ven forzados a transgredir límites. Estos procesos influyen en su construcción de la identidad.

Por lo que al concepto de la transgresión atañe, es preciso remitir a Foucault (1996:138-139), para quien el fenómeno equivale a una especie de movimiento y, una vez efectuada la transgresión, se cobra mayor conciencia de ella, pues se reafirma el límite. De esta manera, el proceso de la transgresión se vincula, por un lado, a un antes y un después, a un aquí y un allá; y por otro, adquiere la capacidad de borrar el límite al ser realizada.

Para nuestro análisis reviste particular importancia el concepto situación-límite acuñado por el pensador Karl Jaspers (1883-1969), quien parte de que el hombre a cada instante se encuentra en una situación, la cual implica una realidad vinculada a la conciencia, una concepción física y psíquica del mundo que implica ventajas o desventajas, oportunidades u obstáculos. Las situaciones se encadenan, una es la causa de la otra, nuestro comportamiento y nuestras elecciones dependen de ellas, y nunca se puede salir de una situación sin entrar en otra. La situación que no puede vivirse sin lucha o sufri-

¹⁰ Respecto a la identidad, la investigadora se refiere a la pertenencia a grupos étnicos, culturales, sociales o nacionales. Al discutir la situación de los nómadas de los terrenos fronterizos entre Marruecos, Argelia y Mauritania que cruzan las fronteras entre dichos estados sin que sus identidades culturales, religiosas y sociales se modifiquen, concluye que este pueblo no percibe el valor metafórico de la frontera que las instancias de poder político intentan imponer (Pratt Ewing 1998:263-264).

miento, en la que no puede evitarse la culpa ni la conciencia de la muerte, se denomina situación-límite (Jaspers 1973:202-203).

1.2.4 La memoria, la historia y el olvido

En el presente trabajo, la acepción de la memoria no tiene que ver con cifras y datos históricos que se aprenden para el futuro. En cambio, se refiere al sentido fenomenológico del concepto que, según Ricoeur (2003:43), implica la capacidad de recordar lo que se hace, se siente y se aprende en una circunstancia particular.

En el libro *La memoria colectiva* (2004),¹¹ el sociólogo Maurice Halbwachs desarrolla las ideas de su precursor, Emile Durkheim, explicando que los recuerdos de cada individuo se nutren por los recuerdos colectivos. Aunque cada uno viva los recuerdos como si fueran solamente para él, siempre son los demás quienes se los recuerdan, porque “en realidad nunca estamos solos [sino que] llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden” (Halbwachs 2004:26). Dicho de otro modo, todos somos entidades sociales que se vinculan a varios tipos de grupos, no todos viven los mismos eventos pero de alguna manera los miembros de una colectividad coinciden en lo que van a preservar del pasado y, así, la memoria colectiva puede verse como una práctica social de una comunidad determinada.

Hay entonces una relación de dependencia entre la memoria individual y colectiva. Sin embargo, respecto a la memoria colectiva y sus vínculos con la Historia, Halbwachs (2004:84-85) hace una distinción, resumiendo que en los relatos de la Historia todo queda en el mismo plano y pretende ser objetivo y universal, mientras que la memoria colectiva es un fenómeno subjetivo que depende de varios grupos, de la época y del lugar. Así, a medida que se forman grupos, se constituyen también varias memorias colectivas. La Historia enfoca las transformaciones, los resultados finales de los hechos y examina el grupo desde fuera. La memoria colectiva, en cambio, representa para el grupo una imagen de sí mismo, que para dar cuenta de su pasado se reconoce siempre en imágenes sucesivas (Halbwachs 2004:87-88). En el mismo sentido, Tzvetan Todorov (2003:132) presenta la diferencia entre Historia y memoria de la siguiente manera: “For dates, numbers, and names, we look to historical research; but for sharing the experience of the people involved, memoirs are irreplaceable”.

Desde que Halbwachs empezó a razonar en torno a la memoria colectiva, las acepciones se han modificado por el hecho de que la globalización, la

¹¹ Originalmente este libro es una edición póstuma (1950) que consta de apuntes y manuscritos terminados pocos años antes de que Halbwachs fuera detenido por la Gestapo en 1944 y deportado a Buchenwald donde las difíciles condiciones de vida y la disentería le causaron la muerte, en 1945.

democratización, la cultura de masas y la prensa han transformado el mundo profundamente. Al respecto, explica el historiador Pierre Nora (1996:1-2) que en la sociedad de hoy ya no existe el ambiente de la memoria, es decir, las comunidades del mundo occidental carecen de las condiciones sociales y de las experiencias diarias de las que la memoria forma parte natural.¹² En cambio, nuestra forma de memoria es una cuestión de ordenar y descartar, diferenciar y asemejar eventos, procesos cuya síntesis equivale a la historia. Además, como sostiene Nora (1996:xv), a causa de la pérdida del ambiente de la memoria se recurre a los denominados *Lieux de mémoire*,¹³ es decir, lugares de memoria institucionalizados que funcionan como marcos de referencia para vincular el pasado al presente. Algunos ejemplos de este tipo de lugares son monumentos, archivos, música, bibliotecas, museos y bases de datos. Siguiendo esta línea, el historiador Peter Burke (2000:70-71) agrega que la memoria del grupo es transmitida a los individuos mediante la tradición oral, los estudios historiográficos, lugares de memoria como fotografías, pinturas, estatuas, monumentos públicos, más los rituales que rememoran el pasado y que sirven para dar determinadas interpretaciones del mismo.

Para nuestro trabajo, son de suma importancia los postulados de la investigadora Aleida Assmann, no sólo porque explica el concepto del fondo común de aflicción, como hemos expuesto en la introducción, sino también por sus observaciones acerca de qué se entiende por memoria cultural y lugares de espiritualidad. Según Assmann (1999:11-12), los lugares de memoria y la historiografía contribuyen a mantener la memoria como un fenómeno cultural y social. Así, por ejemplo, la memoria acerca de los genocidios ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial no ha disminuido de intensidad a causa de la distancia temporal, sino que paradójicamente estos acontecimientos del pasado se han hecho más cercanos y vitales en relación con el presente. Surgen entonces, de acuerdo con Assmann (1999:14-18), las tendencias para transformar la memoria de los testigos a una memoria cultural, concepto que se entiende como un conjunto de elementos, símbolos, conocimientos y prácticas repetidas y no institucionalizadas que le sirven a la humanidad para reconstruir el pasado y reafirmar el presente. De ahí que, para la posteridad, la memoria viva se atenúa y es sustituida por la memoria cultural. Este tipo de memoria también recibe apoyo de otros medios en forma de esculturas, monumentos, museos y archivos, y hoy en día se apela a la misma para recuperar, echar la culpa o justificar lo sucedido. De esta manera, la memoria

¹² Para referirse a este tipo de ambiente Nora (1996:2) recurre al término "*Milieux de mémoire*" y explica que las instituciones que antes transmitían valores de una generación a otra, por ejemplo, la Iglesia, la enseñanza, las familias y los gobiernos, ya no funcionan como antes, o sea, las ideologías que se basan en la memoria, que facilitaban la conexión entre el pasado y el futuro, y que indicaban lo que el futuro debería preservar del pasado, han perdido su influencia.

¹³ Nora (1996:xv) apunta en este contexto que él no es inventor de los *lieux de mémoire*, sino que ha sido inspirado por la historiadora Frances Amelia Yates (1899-1981), quien acuña el concepto en su estudio *The Art of Memory* (1966).

cultural constituye un elemento importante en la construcción de identidades.

La memoria cultural depende de los medios culturales y continuamente tiene que ser establecida, recuperada, transmitida y asumida. Individuos y culturas construyen la memoria como un proceso interactivo por medio de comunicación y lengua, imágenes y repeticiones de rituales. Ambos organizan su memoria con el apoyo de medios externos y prácticas culturales, y todo se conserva en formas de productos semióticos, imágenes, voces y música. Si se produce una ruptura en la transmisión de la memoria, surgen los denominados “*Geisterorte*”, que según la terminología de Assmann corresponden a lugares espirituales que permiten un juego de la imaginación y una especie de acceso a lo que una vez ha sucedido en dicho lugar (Assmann 1999:19).¹⁴

Siguiendo esta línea, la investigadora escribe sobre los artistas que nacieron después de la Segunda Guerra Mundial, explicando que se encontraban frente a una ruptura respecto a la transmisión de la memoria y, por consiguiente, intentaban crear una especie de lugar de memoria pero no en forma de archivo, sino una representación artística en la cual la memoria y el olvido se configuraran como temas. Este tipo de obra equivale al denominado *Leidschatz*, a saber; un fondo común de sufrimiento en el cual el artista deja entrever su ideario y pensamiento. Por lo tanto, hoy en día, es el arte que descubre y plantea la crisis de la memoria como tema, que encuentra nuevas formas en las cuales se recrea la dinámica de la memoria cultural. Al mismo tiempo, estas obras funcionan como espejos que reflejan el estado mental de una comunidad en relación con el pasado (Assmann 1999:22).

Así, la memoria y el olvido son elementos fundamentales respecto a cómo el pasado es recuperado y representado. Todorov (1995:14-16) explica que las tiranías del siglo XX sistemáticamente controlaron la memoria, seleccionando lo que se debía recordar y suprimiendo secuencias inconvenientes del pasado. En cambio, en los Estados democráticos de la actualidad se corre el riesgo de que la memoria sea abusada, es decir, se aprecia la memoria y se recrimina el olvido para que se presente una versión oficial de la historia que nadie pueda poner en tela de juicio. A su vez, Ricoeur (2003:14-15) sostiene que la memoria constituye la base de la representación del pasado, pero siempre bajo la influencia del olvido. El filósofo comenta además (Ricoeur 2003:540) que respecto a la recuperación del pasado, el olvido es percibido como “un atentado” contra la fiabilidad de la memoria, la cual también se define como una lucha contra el olvido. Siguiendo esta línea, subraya Todorov (2003:127) que algunos rasgos de nuestro alrededor se pierden inmediatamente o al transcurrir el tiempo, y si no fuera de esta manera, compartiría-

¹⁴ La traducción de los diccionarios es “lugar fantasmagórico”.

mos el destino del protagonista Funes del relato de Jorge Luis Borges.¹⁵ A esto cabe agregar los comentarios de Burke (2000:81-83), quien explica que para reprimir los recuerdos desagradables de un estado, de una nación o de un grupo, el olvido impuesto puede ser un recurso conveniente para sustentar la cohesión social. Por una parte, es impuesto desde el ámbito oficial para consolidar el poder político, y por otra, es un instrumento de los grupos y los individuos para poder suprimir lo que no conviene recordar.

En el apartado que sigue haremos un breve resumen de algunos aspectos relevantes acerca de la relación con el pasado.

1.2.5 Duelo, melancolía y trauma

A lo largo de la historia se reconoce el fenómeno de la melancolía, tanto en el sentido patológico y psicológico como en los ámbitos de la filosofía, la literatura y la poesía. Al respecto, el filólogo Max Pensky (1993:20-23) resume que en la Antigüedad, Pitágoras e Hipócrates contribuyeron a la investigación patológica con la doctrina sobre la relación entre la vida mental y física del ser humano, yuxtaponiendo los cuatro elementos de la bilis amarilla, la bilis negra, la flema y la sangre. Ellos postularon que la salud mental y física del individuo dependía del equilibrio entre estos elementos.¹⁶

En la Europa de la Edad Media, un legado de la cultura árabe fue la idea de que la melancolía se formaba bajo la influencia del planeta Saturno, que era considerado el más oscuro, lento y frío. Por un lado expresaba la tristeza, y por otro la *acedia*, es decir, una especie de inactividad contemplativa que al mismo tiempo conducía al verdadero conocimiento sobre el mundo. Para los literatos de la época del Renacimiento los discursos sobre la melancolía adquieren una estructura dialéctica que implica, por una parte, pérdidas de sentido, de salud mental y de autoconciencia y, por otra, una especie de conocimiento en el cual estas pérdidas están unificadas (Pensky 1993:30-33).

En el pensamiento del siglo XX, las nociones acerca de la melancolía cobran un nuevo interés y son estas ideas las que forman parte de la base teórica del presente trabajo. Partimos de Walter Benjamin (1990:243; 251; 258), intelectual y crítico alemán de origen judío, quien trata la obra de Baudelaire, señalando que el poeta encuentra su inspiración en la melancolía, la cual equivale a una especie de amalgama entre el estado de tristeza y de conoci-

¹⁵ Todorov se refiere a “Funes el memorioso”, obra en la que el protagonista, después de un accidente, pierde la capacidad de olvidar. Esto le lleva a recordar cada pormenor de lo percibido hasta que fallece a los veintiún años (Borges 1988:121-132).

¹⁶ A cada elemento se subordinaban varios componentes, por ejemplo, a la sangre pertenecían lo sanguíneo, la primavera, el aire, la juventud, el corazón y la alegría; a la bilis amarilla se subordinaban lo colérico, el verano, el fuego, la vida de adulto, el hígado y el orgullo; a la bilis negra pertenecían la melancolía, el otoño, la tierra, la madurez, el bazo y la tristeza; y en la flema se incluían la tranquilidad, el invierno, el agua, la senectud, el cerebro y el temor.

miento.¹⁷ Además, para Benjamin (1992:655-657), la melancolía está vinculada a la actividad de los paseos por los espacios urbanos, un tipo de ociosidad que fomenta la observación y el estudio del entorno. En esto profundizaremos más adelante en nuestro análisis (cf. 2.2.1). El concepto de melancolía de Benjamin está sujeto también al proceso de hacer el duelo por las atrocidades del pasado, una actividad que el pensador explica por medio de su interpretación del dibujo *Angelus Novus* de Paul Klee (1879-1940). Esta imagen corresponde a un ángel que se aleja de lo que está observando; es el ángel de la historia, cuya mirada se dirige hacia el pasado. Con tristeza contempla las catástrofes acontecidas sin la menor posibilidad de recuperar el pasado, porque desde el Paraíso sopla un viento fuerte e incesante que es una metáfora del desarrollo, y que al ángel le lleva hacia el futuro (Benjamin 2007:249).

Durante las últimas décadas, el pensamiento de Walter Benjamin ha cobrado interés entre críticos y estudiosos y, respecto a sus ideas acerca de la melancolía y el duelo, Max Pensky (1993:13) apunta que Benjamin en su ensayo “Agesilaus Santander” desarrolla su análisis sobre el dibujo de Klee comparándolo con el cuadro *Melancholia* de Albrecht Dürer (1471-1528). A partir de este análisis, Pensky (1993:15-19) afirma que la melancolía es para Benjamin un modo subjetivo de contemplar y concebir el mundo, un espacio desde donde se realiza la búsqueda de sentido y que se efectúa mediante una especie de fuerza en la cual subyace la tristeza. Se crea así una relación de reciprocidad entre Benjamin y sus escritos: al tratar el fenómeno de la melancolía en las obras de arte, el pensador intenta superar sus sentimientos personales de melancolía y convertirlos en un proceso de investigación. Siguiendo esta línea, la investigadora Shoshana Felman (1999:217-218) sostiene que en toda la obra de Walter Benjamin subyace el proceso de hacer el duelo por la triste situación en la cual se encontraba la Europa del periodo de entreguerras.

En los estudios de Sigmund Freud (1986) se hace una distinción a nivel patológico entre el duelo y la melancolía. Por lo que al concepto de duelo atañe, el psicoanalista escribe lo siguiente: “Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on” (Freud 1986:243). A su vez, la melancolía lleva rasgos que coinciden con el duelo, por ejemplo, la tristeza y el sentido de una pérdida. Sin embargo, en el caso de la melancolía, Freud (1986:245-246) señala que una persona no comprende en qué consiste su pérdida y, a diferencia de los que sien-

¹⁷ Varios estudiosos de hoy, por ejemplo, Beatrice Hanssen (1999:991-992), Justus Nieland (2005:208) y Max Pensky (1993:19) resaltan además que, para los intelectuales de la actualidad, la imagen de Walter Benjamin encarna la concepción de la melancolía del siglo XX. La investigadora Shoshana Felman (1999:205-207), por su parte, muestra que W. Benjamin se ocupa de las pérdidas de la cultura, la memoria y la humanidad a consecuencia de la Gran Guerra, vinculándolas a la melancolía.

ten duelo, el melancólico convierte sus sentimientos en autoacusación y falta de autoestima. Por consiguiente, desde el punto de vista de Freud (1986:246), el duelo es un estado mental que se dirige hacia fuera del individuo, mientras que la melancolía le altera hacia dentro: “In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself.”

En nuestro análisis, nos basaremos en las concepciones acerca del duelo y de la melancolía, tanto en el sentido de Benjamin como en el de Freud. Así, por ejemplo, el narrador básico y los narradores secundarios José Luis Piniillos y Emile Roman, se encuentran en el estado de melancolía como la explica Benjamin; son melancólicos que expresan una especie de duelo universal por el sufrimiento de la humanidad. En cambio, los narradores secundarios representados por medio de las voces de Sacristán, Salama y las mujeres que relatan sus vidas en los capítulos “Copenhague”, “Sherezade” y “Cerbère” padecen la melancolía de acuerdo con las ideas de Freud.

Una investigadora que sigue la línea de Aleida Assmann es Patricia Rae (2007:21-23), cuyo análisis muestra que, a causa de determinadas rupturas en la transmisión de la memoria, algunos autores de la actualidad se empeñan en reconstruir secuencias del pasado de las cuales carecen de experiencias propias. Así, los autores que dirigen la mirada hacia el pasado se ocupan en hacer el duelo en forma de resistencia, un fenómeno que Patricia Rae (2007:23) denomina “*resistant mourning*”. En este proceso se configura la problemática de dar conocimiento acerca de las secuencias trágicas del pasado, llorar lo ocurrido sin perderse en sentimentalismos exagerados y cuestionar las fuerzas sociales que impiden la recuperación. Para nuestro análisis este concepto será relevante con respecto a la recuperación del pasado que realiza el narrador básico.

Por lo que al concepto del trauma atañe, Aleida Assmann (1999:20-21) explica que si un recuerdo está completamente separado de la conciencia, se convierte en una experiencia aislada que se expresa por medio de síntomas e impide una recuperación de lo sucedido. En este mismo sentido, al profundizar en la obra de Walter Benjamin, la investigadora Shoshana Felman (1999:224) señala que, entre otras, las consecuencias del trauma son la pérdida de la posibilidad de hacer el duelo por lo ocurrido y la transformación de los sentimientos personales en vergüenza (cf. 4.2.2).

1.3 Antonio Muñoz Molina en su contexto generacional

Algunos de los escritores que después de la Guerra Civil y los primeros años de posguerra dirigían sus miradas hacia el trágico pasado de España fueron, entre otros, Juan Goytisolo, Juan Benet y Manuel Vázquez Montalbán. En los años ochenta se dieron a conocer los escritores que se empeñaban en

escribir sobre dichas secuencias del pasado –las cuales habían sido distorsionadas y silenciadas durante mucho tiempo– sin haber tenido experiencias directas de lo ocurrido. A esta generación de narradores pertenecen, por ejemplo, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías y Julio Llamazares (Fusi 1999:187; Stucki & López de Abiada 2004:109). Como señala Celia Fernández Prieto (1996:214-215), durante las últimas décadas del siglo XX se pusieron en tela de juicio las versiones historiográficas producidas durante la dictadura y, para esta generación de escritores, la cuestión crucial fue cómo narrar sobre el pasado sin que la memoria de las víctimas fuera exageradamente sentimental ni trivializada.

La presencia de estos escritores no implica que los demás desaparezcan, sino que, según comenta Constantino Bértolo (1989:29), en la “nueva narrativa” que se hace notar a partir de 1985, se presentan todos los autores mencionados junto a, por ejemplo, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Rosa Regás y José María Merino. De acuerdo con la investigadora María Mar Langa Pizarro (2000:50) se trata de un grupo de escritores jóvenes y mayores que presenta gran variedad de tendencias y temas.

Antonio Muñoz Molina es uno de los autores de la actualidad que representa la tradición literaria hispánica. Como explica Teresa González Arce (2005:359), al tratar de restablecer una continuidad dialéctica con la tradición cultural anterior a la dictadura de Franco, el novelista intenta “rescatar el patrimonio de sus ancestros del olvido al que fueron condenados primero por el régimen franquista, y después [...] por el desdén de las nuevas generaciones”. Según la misma estudiosa, para Muñoz Molina la obra de Miguel de Cervantes forma parte de ese patrimonio español que es importante conservar, junto con los textos de sus herederos como Benito Pérez Galdós, Max Aub y Juan Marsé. A este grupo pertenecen también autores extranjeros, por ejemplo, Charles Dickens, Laurence Sterne, Henry Fielding, William Faulkner, Julio Verne, Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti, todos maestros que han inspirado y ejercido influencia en la narrativa del escritor ubetense. Otros antepasados importantes son Marcel Proust y Stendhal, cuyos textos son considerados como fundadores de los modelos literarios de Muñoz Molina (González Arce 2005:360-366).

1.3.1 Trasfondo histórico

En el año 1936, con el levantamiento militar encabezado por el general Francisco Franco contra el gobierno de la II República, se inició la Guerra Civil, el conflicto bélico más trágico de la historia de España que duró hasta 1939. Las consecuencias de la guerra, que perduran hasta la actualidad, fueron miles de muertos y otros miles de exiliados, además de cuarenta años de dictadura militar que impuso el silencio a los que habían estado a favor de la República y que produjo una versión distorsionada acerca de lo que había ocurrido durante la guerra.

Después del fallecimiento de Franco en 1975, se reinstauró la monarquía y se iniciaron los años de la denominada transición a la nueva democracia, consolidada en el año 1982. Así surgió una nueva libertad en todos los niveles de la sociedad, tanto en los ámbitos políticos y sociales como en el campo de la cultura y la vida artística. Al respecto explica el crítico Hans-Jörg Neuschäfer (1994:7-10) que durante los últimos años del régimen franquista, la obra literaria de España estaba a la misma altura cualitativa que el resto del mundo occidental. Sin embargo, cuando desapareció la censura en 1978 surgieron varios efectos. Por un lado, el enemigo de antes desapareció y lo que los escritores querían expresar se pudo hacer explícitamente sin ocultar nada. Por otro lado, la producción literaria se encontró en otras condiciones, porque ya no eran las instancias de la censura, sino el mercado el que decidía si una obra iba a ser reconocida o no. Desde esta perspectiva puede decirse que el año 1975 es considerado un nuevo punto de partida en el ámbito de la literatura española.

Durante los años de la transición a la nueva democracia se vio la necesidad de desarrollar una política económica diferente a la anterior, crear una nueva Constitución y evitar conflictos violentos estimulados por el cambio político. Se aprobó una amnistía general que incluía tanto a los violentos contra el régimen de Franco como a los que habían utilizado la violencia para mantenerlo. Surgió así la situación de que la memoria histórica del tiempo pasado fue transformada en desmemoria (Tusell 2005:299-300). En este contexto, algunos historiadores dan cuenta de que las atrocidades ocurridas durante la Guerra Civil y la opresión franquista eran demasiado sensibles para poder ser discutidas, de modo que la amnesia fue la solución del dilema. En el ámbito de la política se erigió una especie de “pacto de olvido”, lo cual implicaba mirar hacia el futuro a la vez que se intentaba reprimir los recuerdos desagradables del pasado (Juliá 1999:233; Richards 2002:111-112). Por consiguiente, los que durante la Guerra Civil habían estado a favor de la II República no sólo sufrieron severos castigos y un trauma colectivo durante los primeros años de posguerra, sino que en cuanto se puso fin a la Dictadura se vieron forzados a guardar silencio por segunda vez. De ahí que algunos intelectuales, artistas y escritores intenten dar una voz a las víctimas, abogando por una recuperación de la memoria histórica a través de sus obras (Stucki & López de Abiada 2004:109).

Después del fracaso de un golpe militar dirigido por el teniente coronel Tejero en el año 1981 se consolidó la democracia en España, un proceso que significó profundos cambios en la sociedad. Se promulgó la garantía de pluralidad cultural y lingüística, por la cual se formó el sistema de diecisiete regiones autónomas que en el transcurso de los años sucesivos ha creado discrepancias con respecto al aprecio a la identidad cultural y plural (Tusell 2005:304). El proceso de la democratización hizo que el resto de la Europa Occidental admitiera la adaptación y la colaboración a nivel económico y político con España. Así, mediante el ingreso en la OTAN (Organización del

Tratado del Atlántico Norte) en 1982 y la entrada en la Comunidad Europea en 1986, se definió el futuro papel de España en el mundo (Tusell 2005:321-322). Al mismo tiempo se puso en marcha un verdadero estado de bienestar y se produjeron reformas sociales, por ejemplo, en materia educativa (Tusell 2005:345-347). Por lo tanto, bajo el gobierno del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) la economía creció a un ritmo rápido y no se vio la necesidad de recuperar o discutir, en público, el pasado inmediato (Bernecker & Brinkmann 2004:91).

El auge del consumo durante esta misma década fue acompañado por el desempleo y a consecuencia de esto se produjeron prejuicios, hostilidad y preocupaciones por la nueva inmigración en España. En el mismo año que se efectuó la adhesión a la Comunidad Europea, en 1985, se promulgó la Ley de Extranjería, la cual regula los derechos de los extranjeros para entrar en España. En este contexto se construyeron centros de reclusión que servían para alojar a los inmigrantes que iban a ser expulsados (Corkill 2000:51-55).

A la vez que España colabora en la política internacional, sucede dentro del país un proceso de descentralización. Se crea la conciencia regional en las partes subdesarrolladas a causa de las demandas por infraestructura pública. Durante estos años, los discursos públicos versan sobre “nacionalidades históricas” y “soberanía” (Tusell 2005:367).

Cuando se realizan las elecciones en 1993, la sociedad española se ve impactada por escándalos, corrupción, cinismo y falta de solidaridad en la esfera política, además de un incremento del terrorismo por parte de ETA. En este mismo año llama la atención que hay en España medio millón de residentes legales extranjeros y entre unos doscientos y trescientos mil ilegales (Tusell 2005:387-389). A consecuencia del aumento de la inmigración surgen problemas de incertidumbre y racismo que se manifiestan en el ámbito del trabajo, del alojamiento y del bienestar social. Un ejemplo de la xenofobia es la acción agresiva en el Ejido contra los inmigrantes que trabajan como jornaleros (Van Dijk 2003:27). También en el ámbito de la política emerge la tendencia de excluir a los grupos árabes, asiáticos, africanos y latinoamericanos, porque el nacionalismo central del Partido Popular y el nacionalismo regional son movimientos que contribuyen a condonar y fomentar nociones xenófobas (Van Dijk 2003:32-34).

A pesar de todos estos problemas, se organizan en la década de 1990 eventos que implican discursos sobre una comunidad multicultural, sobre la herencia de otras culturas y sobre la recuperación de la Historia española. Así, en 1992 se celebra el Quinto Centenario del descubrimiento de América a fin de conmemorar las relaciones establecidas con Hispanoamérica. En este mismo año, la Exposición de Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona son actividades que desde el punto de vista oficial se realizan para poner en evidencia la capacidad integradora y organizativa de España. También se celebran otros eventos bajo el signo de la recuperación histórica, a saber: la reunión del Medio Oriente en Madrid, la inauguración del Centro Cultural

Islámico y la reunión de la diáspora sefardí en Toledo. Los objetivos de dichos eventos son recuperar relaciones culturales e históricas que durante mucho tiempo habían sido suprimidas y divulgar la imagen de una España integradora y multicultural. Sin embargo, los efectos de la democracia, del reencuentro con el nuevo mundo o del reconocimiento de las culturas árabe y judía como una parte del pasado y de la cultura española no eran suficientemente fuertes para impedir las actitudes y reacciones negativas frente a la nueva inmigración (Morgan 2000:61-63).

A nivel económico hubo en la primera mitad de los años noventa un breve período de recesión y una nueva pobreza a causa de la carencia de ingresos directos e indirectos en relación con el trabajo, una protección social delimitada y los riesgos de perder el trabajo de un día para otro. No obstante, después del año 1994 comenzó una lenta recuperación económica y social (Soto Carmona 2005:419). España, que hasta el momento había recibido capitales desde el exterior, llegó a ser exportadora de los mismos, en especial a Hispanoamérica, donde se convirtió en el primer inversor europeo. Este nuevo desarrollo económico se puso en marcha bajo el régimen del PSOE y se intensificó durante el régimen conservador del PP (Partido Popular). El presidente del Gobierno, José María Aznar, quien prefirió tomar distancia de la Unión Europea sumándose a los Estados Unidos, tuvo éxito en la política social. Sin embargo, por falta de coordinación respecto a los asuntos de la inmigración, la xenofobia llegó a ser uno de los problemas más graves entre 1999 y 2000. El gobierno de Aznar mostró también una actitud reticente hacia las industrias relacionadas con la cultura y una falta de respeto a la profesionalidad en la gestión. Además, hubo intentos de despolitizar la justicia y de utilizar los medios públicos en beneficio de los que estaban en el poder. Al mismo tiempo, se ocultaba la deuda creciente del Estado (Tusell 2005:418-421).

Bajo el régimen de Aznar, la política de España se apartó de los países europeos, pues ofreció tropas al conflicto de Afganistán sin que se diera cuenta de ello a la opinión pública. Hubo una crisis en la relación con Marruecos, alimentada por la demanda española acerca del control marroquí de la emigración ilegal. Además, se intenta imponer a la vida pública un nacionalismo centralista que tiene como ideales una “España grande” y “una nueva leyenda”, mostrando así neoconservadurismo y semejanzas con el régimen de Franco (Tusell 2005:451).

En las últimas décadas del siglo XX, el ámbito cultural se caracteriza por la exportación de obras de arte y películas, por su modernidad y peculiaridad, por un rápido tránsito a lo audiovisual y por un próspero mercado de libros, en el cual no sólo se presentan escritores de varias generaciones sino también se nota una incrementada presencia de escritoras. A causa de la influencia del mercado en la vida cultural, se corre en los años noventa el riesgo de una cierta desvalorización de la cultura que se convierte en moda y espectáculo. Este efecto se produce también en el ámbito de la literatura,

debido a la aceptación de cualquier tipo de productos, tales como libros de escándalo, superventas y biografías de famosos. La orientación del libro va dirigida hacia el mercado y la situación editorial va transformándose a causa de las grandes promociones publicitarias, realizadas a través de premios que en numerosos casos se otorgan a expensas de la calidad (Fusi 1999:189-190). En resumidas cuentas, la omnipresencia y el poder del mercado son factores condicionantes y constituyentes de la cultura de hoy que en cierta medida contribuyen a trivializarla (Aróstegui 2004:337). En este contexto desempeña un papel importante el desarrollo de los medios de comunicación, uno de los cambios más profundos de la sociedad que implica el predominio del teléfono, la red informática, los multimedia y la televisión. El ciberespacio pasa a constituir una especie de entorno que forma parte de la vida cultural (Aróstegui 2004:346-348).

Como hemos mencionado al inicio de nuestra tesis (cf. capítulo 1), en la década de los años noventa, cuando *Sefarad* fue escrita, la problemática de la identidad es uno de los asuntos que se discuten en el ámbito público. Al respecto resume Aróstegui (2004:359-363) que, hacia el final del siglo XX, la identidad del individuo se concibe en forma de agente fundamental de los cambios de la sociedad, porque está ligada, por ejemplo, a la lucha por el poder, a la defensa frente a desigualdades socioeconómicas y a la resistencia a los movimientos migratorios. Este enfoque en la identidad del individuo implica que la biografía de las personas desempeña un papel esencial para resistir al anonimato, a la vez que constituye una especie de fundamento de la identidad colectiva, es decir, el concepto del “yo” puede transcribirse en un “nosotros”. Por lo tanto, la identidad es una cuestión refleja, que se discute y se construye, de modo que surge la necesidad de evaluar nuevos sentidos de la posesión de una historia que pueda explicar la situación de hoy.

1.3.2 El estado de la investigación

Desde que Muñoz Molina publicó su primera novela *Beatus Ille* en 1986, su universo narrativo ha sido y sigue siendo objeto de numerosas investigaciones literarias, lo que se pone en evidencia, por ejemplo, en el conjunto de artículos publicados por Irene Andrés-Suárez (1997), en los libros de Salvador Oropesa (1999) y de Lawrence Rich (1999), o en los estudios compilados por María-Teresa Ibáñez Ehrlich (2000).¹⁸

¹⁸ Para el lector que quiera informarse con más detalle acerca de los trabajos sobre la narrativa de Muñoz Molina, véase el libro de Christine Pérès (2001:269-294), cuya abundante bibliografía presenta artículos, reseñas y tesis doctorales sobre la narrativa de Muñoz Molina publicados hasta el año 1996. A la lista de Pérès pueden agregarse las tesis doctorales que se ocupan exclusivamente de la obra del escritor ubetense, publicadas después de 1996 y anteriormente a la novela *Sefarad*, a saber: la tesis de la investigadora Silvia Martín-Hernández (1998) *Los límites del eterno contar en Antonio Muñoz Molina: Una nueva poética de la verosimilitud ficcional*, que resalta una nueva poética en la obra del autor, apuntando que se centra en la metafísica del sentimiento y no en el escepticismo que caracteriza la obra post-

Como hemos subrayado en el apartado 1.2, en lo que sigue prestaremos atención a los trabajos que tienen relevancia para nuestro análisis, es decir, a los que ponen énfasis en cómo se configura la problemática de la identidad en la obra de Muñoz Molina, y a los que analizan la novela *Sefarad*.

En la tesis doctoral de Francisco García-Moreno Barco (1992),¹⁹ *La narrativa de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: El caso de Antonio Muñoz Molina*, el investigador muestra que la narrativa de este autor es propia de los años ochenta en España porque no expone soluciones, sino que levanta una serie de interrogantes que incitan al lector a poner en tela de juicio las verdades asumidas como irrefutables. De esta manera, los rasgos del posmodernismo que repercuten en la narrativa del escritor son la pérdida de la autoridad del autor, la reivindicación de los grupos que están al margen de la sociedad, la ruptura con el orden establecido y los cánones culturales. Los personajes son individuos solitarios y marginados que viven conflictos de identidad a causa de los cambios sociohistóricos del entorno, que se ven inhibidos a participar en la sociedad y que se muestran apáticos ante la alienación (García-Moreno 1992:283-287).

En su contundente análisis *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité: Antonio Muñoz Molina*, la investigadora Christine Pérès (2001) trata cuatro novelas del autor,²⁰ poniendo en evidencia que la búsqueda del pasado equivale a la búsqueda de la identidad y que dichos paradigmas enlazan y unen las novelas temáticamente. Así, la estudiosa concluye que las novelas examinadas constituyen un universo narrativo, en el cual el viaje representa el camino existencial del hombre.

El análisis de John Macklin, "Double identity: memory, duplicity and dissimulation in Antonio Muñoz Molina's *Beltenebros*", muestra cómo los personajes se comprenden a sí mismos a través del otro, el doble. Además, según el estudioso, en *Beltenebros* se revela la importancia de recuperar el pasado para poder comprender el presente. Al analizar la problemática de la identidad en *Beatus Ille*, *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*, David K. Herzberger (1998) sostiene en su artículo "Writing Without a Grain: Identity Formation in Three works by Muñoz Molina" que los personajes abandonan sus lugares de origen para buscar el sentido de la vida, se sienten desconectados no sólo del lugar, sino también de la vida misma, y que tratan de construir sus identidades por medio de la recuperación del pasado.

modernista; y la tesis de Miguel Ángel Latorre Madrid (2000) *Estudio de la narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela* en la que se estudia el concepto de la metaficción y la técnica narrativa de *Beatus Ille* para mostrar en qué medida la novela forma parte de la literatura posmoderna.

¹⁹ El investigador se basa en las novelas de Muñoz Molina publicadas en los años ochenta, es decir, *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989), vinculándolas a las colecciones de ensayos, *Diario del Nautilus* (1986), *El Robinson urbano* (1988) y de relatos *Las otras vidas* (1988).

²⁰ Pérès analiza las novelas *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989) y *El jinete polaco* (1991).

Para algunos estudiosos, la relación con el lugar desempeña un papel significativo respecto a la construcción de la identidad. El estudio de la investigadora Mirtha Laura Rigoni (1999) “Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina” da a conocer en qué medida el espacio físico influye en el comportamiento de los personajes y en sus modos de autodefinirse.²¹ Asimismo, en el artículo “Semiología del espacio en ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, la investigadora Maryse Bertrand de Muñoz (2000) examina el efecto del espacio físico en los personajes y muestra la significación de dichas relaciones. En ambos estudios se concluye que la relación con el lugar revela los sentimientos y la vida interior de los personajes. Así, por ejemplo, la provincia alude a la seguridad y al refugio, mientras que las grandes urbes producen desarraigo, miedo y perdición. Además, según afirman ambas investigadoras, en la misma medida que se transforma la percepción del lugar también se modifica la identidad del personaje.

En su tesis doctoral *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*, la investigadora Teresa González Arce (2005)²² sigue la línea de Christine Pérès. Sin embargo, al conectar el asunto de la identidad con el tópico del viaje, la estudiosa examina en qué medida alude al viaje mítico de Ulises y muestra que los protagonistas viven una especie de aprendizaje. Así, se revela el valor didáctico de la obra que implica crear continuidad a la educación ética de la sociedad que fue interrumpida en 1936 por la Guerra Civil.

Recientemente han aparecido algunos estudios que versan sobre la novela *Sefarad*. El crítico Gonzalo Navajas (2004) escribe en su artículo “La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI” que Muñoz Molina, por medio de esta obra, pretende mostrar que la ética y la conciencia constituyen la base de toda la humanidad, mientras que el origen nacional, religioso o étnico de los individuos aportan menos importancia. A su vez, el investigador Epicteto Díaz Navarro (2004) presenta en su artículo “Las escrituras de la historia: en torno a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina” un esbozo de las líneas narrativas y de la relación entre el narrador básico y los personajes. El análisis del estudioso Antonio Gómez López-Quiñones “El Holocausto según Antonio Muñoz Molina: ética y escritura en *Sefarad*” presenta la hipótesis de que la novela es un ejemplo de ficción sobre el Holocausto, en la que el aniquilamiento de millones de judíos sirve para explicar y analizar otras matanzas masivas, es decir, el trauma que se configura en *Sefarad* incita al lector a aprender de la Historia. El investigador propone también que hay dos impulsos narrativos en la novela. Uno es la búsqueda de una ética de la

²¹ Rigoni analiza las novelas *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* (1992), *El dueño del secreto* (1994), *Plenilunio* (1997) más el cuento “Carlota Fainberg” en *Cuentos de la isla del tesoro* (1994).

²² González Arce trata las novelas *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *El jinete polaco*, las cuales conecta con una colección de ensayos, *La vida por delante* (2002), también de Antonio Muñoz Molina.

escritura que implica una investigación del pasado europeo, en la que se constituye un narrador capaz de responder a las demandas de la víctima. El otro impulso es la plasmación de un texto en el que se recurre a otros textos para formar un discurso sobre otras obras literarias, un aspecto que permite un propio espacio de la narrativa de Muñoz Molina en la literatura de hoy.

La investigadora Mechthild Albert (2006) resalta en su estudio “Oralidad y memoria en la novela memorialística” cómo se configura la tradición oral y en qué medida se recurre a los lugares de memoria para construir algunos de los relatos que aparecen en *Sefarad*. Siguiendo esta línea, en el análisis “La construcción de una historia de España: Uso e invención de ‘lieux de mémoire’ en la obra narrativa y ensayística de Antonio Muñoz Molina”, de Gero Arnscheidt (2006:45), se sostiene que el autor ubetense aboga por “la normalidad de España” y que esta defensa sigue una doble estrategia. Primero, va dirigida contra prejuicios obsoletos y estereotipos imborrables; segundo, denuncia las fuerzas que amenazan la continuidad de la joven democracia y la integridad del país. Así, el estudioso concluye que Muñoz Molina por medio de su obra expresa una especie de elogio hacia el sistema democrático de la actualidad en España. Ahora bien, la investigadora Teresa González Arce (2006) presenta su estudio “Implicaciones éticas de la novela-tren: a propósito de ‘Sefarad’ de Antonio Muñoz Molina” subrayando la importancia de la estructura del tren como imagen de la técnica narrativa de *Sefarad*. Así apunta que la cadena de vagones que constituye el tren da una imagen del conjunto de relatos de la novela, a la vez que se vincula al tópico del viaje.

Hasta la fecha se han publicado dos trabajos sobre *Sefarad* que tratan la problemática de la identidad, un artículo y una tesis doctoral. En su estudio relativamente breve, titulado “Representing the Holocaust: Story and Experience in Antonio Muñoz Molina’s *Sefarad*”, David K. Herzberger (2004) examina de qué manera la narración misma funciona como un modo de recuperar la identidad y en qué medida las identidades de las víctimas del pasado se inscriben en la historia al ser narrada por el narrador. Así, el investigador subraya que la mezcla de relatos orales, relecturas y experiencias propias del narrador constituye un modo particular de la narrativa que sirve para incitar al lector a incluirse a sí mismo afectivamente en las historias de otros.

En la tesis doctoral de Juan Carlos Martín Galván (2006), *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, se incluye un capítulo sobre la novela *Sefarad*. El investigador analiza algunos relatos de la obra, vinculando el tema de la identidad al fenómeno de la memoria. Así, intenta mostrar en qué medida Muñoz Molina propone la comprensión hacia las víctimas del Holocausto, de otros genocidios, de la persecución y la alienación sufridos por el ser humano bajo el dominio de sistemas totalitarios. La conclusión de este capítulo de la tesis es que la novela *Sefarad* ofrece la postura ética del autor sin que la memoria de estos hechos sea trivializada (Martín Galván 2006:150-152).

Los estudios revisados son interesantes para nuestro análisis porque de alguna manera revelan que en la novela *Sefarad* la problemática de la identidad se vincula al tema de la memoria y a la sociedad en la cual el autor estaba sumergido al escribir su novela. Sin embargo, aunque algunos de estos estudiosos tratan el tópico del viaje, no hay ninguno que incluya la relación con los fenómenos de la frontera y del límite. Además, se prescinde de un análisis estructural que pueda mostrar la significación que emerge del efecto especular entre el narrador y los personajes.

Comenzaremos nuestro análisis con las técnicas narrativas empleadas en la novela *Sefarad*.

2 La construcción narrativa

Al comienzo de *Sefarad* aparece una dedicatoria a los hijos de Muñoz Molina, mediante la cual el escritor les desea que “*vivan con plenitud las novelas futuras de sus vidas*”. De esta manera se manifiesta la analogía entre vida y novela, y al mismo tiempo se sugiere a las generaciones futuras el valor de la obra artística como lugar de memoria.

En la “Nota de lecturas” que se coloca al final de la novela, Muñoz Molina nombra un conjunto de personas reales que son personajes referenciales de *Sefarad*.²³ Ejemplos de estas personas son Francisco Ayala que relata su experiencia del exilio; Amaya Ibárruri, cuya “*voz sonora y jovial*” (S:599) produce el relato de “Sherezade”, Adriana Seligmann, cuyos recuerdos se configuran en el capítulo “Dime tu nombre”; Tina Palomino, que relata sus experiencias en “Cerbère” y José Luis Pinillos que desempeña el papel del hombre de la División Azul, representado en los capítulos “Tan callando” y “Narva”.²⁴ Además, el autor menciona a los escritores de libros que constituyen una parte de la base semántica y referencial de la novela, por ejemplo, Nadezhda Mandelstam, Evgenia Ginzburg, Franz Kafka, Arthur Koestler, Jean Améry, Primo Levi y Tzvetan Todorov. Respecto a la base histórica de *Sefarad* que se vincula a la situación de los judíos en España, Muñoz Molina explica que ha aprendido mucho de algunos críticos de la actualidad, entre otros, Benzion Netanyahu, Henry Kamen y Joseph Pérez. En este contexto, se puede inferir que también se aprecia la influencia de la obra de Américo Castro (cf. 3.4, 3.6.2, 4.5.2).

El título de la obra, *Sefarad: Una novela de novelas*, aporta dos aspectos a nuestro análisis. En primer lugar, la única vez que el término sefarad aparece en la Biblia es en el manuscrito del profeta Abdías o bien, Obadja.²⁵ Aunque

²³ Algunos críticos como Díaz Navarro (2004:20) y Gómez López-Quñones (2004:68) apuntan que la mayoría de los escritores y personajes históricos citados en *Sefarad* eran desconocidos en España cuando la obra fue publicada. También Muñoz Molina dice en su “Nota de lecturas” (S:598) que “*libros de tanta hondura no son casi nunca accesibles al lector en español*”. A modo de introducirlos al público español, escribe sobre ellos en *El País Semanal* a partir de 1997, artículos que fueron publicados en 2002 en forma de libro bajo el título *La vida por delante* (cf. 1.2).

²⁴ Durante la Segunda Guerra Mundial, el régimen de Franco era partidario de Alemania en su guerra contra la Unión Soviética, y bajo el nombre de la División Azul trasladó alrededor de 47.000 combatientes al frente ruso-alemán (cf. Tusell 2005:61-62).

²⁵ Remitimos a la Versión Reina-Valera de 1909 (www.awmach.org/web/BVA/ob.htm [consultado 2008-07-02], que según Arnscheidt (2006:43-44) está basada en la traducción del

la evolución etimológica del lexema no se sabe con certeza, se supone que sefarad originariamente equivale a los terrenos del sur a donde fueron desterrados los cautivos de Jerusalén, porque el versículo del profeta reza: “Y los cautivos de aqueste ejército de los hijos de Israel poseerán lo de los Cananeos hasta Sarepta, y los cautivos de Jerusalem, que están en Sepharad, poseerán las ciudades del mediodía” (Abdías 1:20). Durante la Edad Media se supone que para los judíos, dichos terrenos corresponden a las tierras de la Península Ibérica. Así, respecto al título de la novela, su nombre *Sefarad* alude al destierro y a España, de modo que será posible interpretarlo como un lugar anhelado que se conserva en la memoria de los desterrados, es decir, una metáfora del paraíso perdido.²⁶ En segundo lugar, el subtítulo de la novela da una imagen de la *mise en abyme*, es decir, se manifiesta una duplicación especular de la narrativa, en la cual se insertan relatos dentro de otros relatos (Dällenbach 1989:36).

Respecto a la construcción narrativa de *Sefarad*, coincidimos con el crítico Epicteto Díaz Navarro (2004:19) que indica tres tipos de voces, en las cuales se incluyen: primero, las de los protagonistas que presentan determinadas secuencias de sus vidas; segundo, la voz de un escritor ficticio cuyas características son análogas a las del autor real, que narra las propias experiencias o las de otros, y tercero, las voces de personajes históricos, cuyos relatos son reconstruidos a partir de la lectura del narrador básico y citados de manera fragmentaria. De esta manera, la obra se construye por tres elementos narrativos; lo escuchado, lo recordado y lo leído. No obstante, en el caso de nuestro análisis será necesario profundizar con más detalle en la

fraile Casiodoro de Reyna, publicada en Basilea en 1569 y completada por Cipriano Valera en 1602.

²⁶ El investigador Antonio Blanch (1995:394-396) explica que en casi todas las religiones y culturas del mundo se halla el espacio imaginario de la siempre anhelada felicidad que surge directamente del corazón, algo totalmente satisfactorio sin interferencias del mal. La palabra ‘paraíso’ es de procedencia persa y su significado sería ‘un huerto de recreo’. De ahí viene el concepto de ‘jardín del Edén’, que equivaldría al ‘paraíso del Oriente’, un lugar caudaloso donde hay una exuberante vegetación. En el ámbito de la literatura se consideran tres categorías de paraísos: el paraíso terrenal, pretérito y originario, en muchas ocasiones contemplado desde la nostalgia; el paraíso terrenal futuro, o bien, la tierra prometida o un estado de plenitud como horizonte soñado, y el paraíso celestial, intuido estéticamente como una realidad infinita de felicidad. Las interpretaciones del tópico del paraíso se hacen a partir de textos sagrados, los cuales requieren explicaciones teológico-simbólicas, o vinculadas a relatos literarios sobre viajes a dicho paraíso. Recordemos que en nuestro análisis, el paraíso equivale a las categorías del paraíso terrenal del pasado y de la tierra prometida. Además, puesto que la mayoría de los personajes en *Sefarad* son desterrados o exiliados, nos parece importante tener en cuenta las observaciones de Claudio Guillén (1998:85): “Las grandes epopeyas de Occidente, desde la *Odisea* hasta el *Cantar de mio Cid* o *El paraíso perdido*, transitaron los caminos de un destierro no metafórico sino mítico o legendario, y por lo tanto tenido por real. No hace falta recordar aquí que para los pueblos del Libro el exilio, tras la expulsión del Paraíso, es la condición originaria y universal de la vida del hombre en la tierra”.

técnica narrativa, por el hecho de que desempeña un papel importante respecto a cómo se configuran las cuestiones de la identidad en la novela.

De acuerdo con los postulados de Mijail Bajtín (1981:410-411), puede apreciarse el aspecto polifónico de *Sefarad*, una característica particular del género de la novela, que implica un universo diegético en el cual varias voces se entretajan entre sí, representando distintos puntos de vista y conciencias. En este contexto es preciso recordar la diferencia entre fábula y trama, para lo que nos remitimos a Umberto Eco (1981:145-146), quien explica que la fábula es “el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente”. Siguiendo esta misma línea, Eco (1981:146) apunta que a diferencia de la fábula, la trama equivale a “la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás [...] descripciones [y] reflexiones parentéticas”. A partir de estas definiciones se puede decir que el narrador básico narra su vida fragmentariamente, prescindiendo de orden cronológico, y su trama puede resumirse a partir del capítulo “Copenhague” donde narra viajes de su infancia y una visita que hace de adulto a la capital danesa. Además, en “Valdemún” relata un viaje que realiza junto con su mujer al pueblo natal de ella; en “Oh tú que lo sabías” cuenta su visita a Tánger; en “Olympia” recuerda algunos años trabajando como funcionario en Granada; en “Doquiera que el hombre va” describe a personajes que recuerda de su estancia en Madrid, y en “Sefarad” relata sus visitas a Göttingen, Roma y Nueva York. Respecto a la fábula, en cambio, se puede decir que se constituye por los recuerdos de la infancia, los años de funcionario y la vida como escritor.

A su vez, los relatos de los narradores secundarios están intercalados o incrustados en el relato del narrador básico, y corresponden entonces a un tipo de texto que Genette (1989:284) denomina relato metadieético. En este sentido coincidimos con la investigadora Mieke Bal (1981:41-43), quien infiere que el prefijo *meta* produce confusión por el hecho de que implica un discurso sobre otro discurso en vez de un discurso dentro de otro discurso. Así, optaremos por la terminología formulada por Bal (1981:54): el texto dentro de otro texto se denomina hipotexto en vez de relato metadieético, y el texto que lo contiene recibe los términos texto básico, primario o principal.

En *Sefarad*, la relación entre el relato principal y los hipotextos se configura por tres estrategias principales. Primero, como veremos a lo largo del análisis, se hacen notar varios rasgos de la *mise en abyme*. Segundo, el narrador básico desempeña distintos papeles; a saber, de paseante en el sentido que Walter Benjamin da al *flâneur*, de narratario,²⁷ de lector, de comentarista

²⁷ Genette (1989:312-313) escribe que el narratario es una instancia virtual que se halla en el mismo nivel que el narrador. En nuestra opinión, las explicaciones de Gerald Prince (1982:16)

y de escritor (cf. 2.2). En este contexto, quisiéramos apuntar que el tiempo de la enunciación del narrador básico coincide con el momento de la redacción de sus propias memorias y las de otros.²⁸ Tercero, los relatos de los narradores secundarios son reconstruidos por medio de la alternancia entre el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre.²⁹ Dicho de otro modo, si bien los hipotextos versan sobre las vidas de otros, sus relatos no siempre se transmiten por medio de las voces de los protagonistas. En cambio, es el narrador básico el que se encarga de gran parte de la narración y, al ponerse en la situación de la víctima, muestra sus modos de comprometerse en los destinos de otros. Así, de acuerdo con Herzberger (2004:87), hacemos constar que a través del discurso del narrador básico, Muñoz Molina no sólo plantea la problemática acerca de la alteridad, sino que también logra crear empatía hacia el otro.³⁰

Vivir y comprender la vida se hace en términos narrativos, señala Castiñeira (2005:46), de modo que no hay integración sin narración, la cual, a su vez, implica los procesos de relatar y escuchar. Por lo tanto, es importante recordar que, si bien no aparece explícitamente en el texto, vinculado al narrador básico siempre hay un narratario, y respecto a la novela *Sefarad* es ésta la instancia que engloba y sustenta toda la narración.

En el apartado que sigue, daremos a conocer cuáles son las referencias semánticas que organizan los relatos y de qué manera el juego con el tiempo contribuye a dar coherencia a la trama y a la narración. Con esto advertimos que nuestro propósito no es hacer un resumen del contenido, sino mostrar en

son válidas: “If there is at least one narrator in any narrative, there also is at least one narratee and this narratee may or not be explicitly designated by a ‘you’. In many narratives where he is not, the ‘you’ may have been deleted without leaving any traces but the narrative itself.” Por lo que a la novela *Sefarad* atañe, el narrador básico y su uso del “tú” a veces es un modo de dirigirse a un narratario que desempeña el papel de su mujer, otras veces se trata de un “tú” autorreflexivo que revela la relación con la alteridad. En la mayoría de los relatos de los narradores secundarios, la presencia del narratario, es decir, del narrador básico en función de narratario, se hace notar mediante el uso de “usted” o “tú”, o a través de comentarios y reflexiones vinculados a lo narrado.

²⁸ Respecto al concepto de la enunciación, remitimos a Paul Ricoeur (1987:144-146) que, partiendo de la teoría de Genette, explica que el enunciado narrativo tiene una doble relación: primero, se relaciona con el objeto de la narración, es decir, con los acontecimientos narrados que corresponden al universo diegético; segundo, el enunciado tiene relación con el acto de narrar considerado en sí mismo, y la enunciación narrativa remite a alguien que narra. Así, una narración cuenta una historia que convierte el enunciado narrativo en discurso.

²⁹ El *estilo indirecto* implica la presencia de un verbo declarativo y de una conjugación, por ejemplo, “Isabel dijo que no seguiría viviendo de aquella forma” (Bal 1998:146). En cambio, el *estilo indirecto libre* carece de dicho tipo de locuciones y consiste en narrar el monólogo de alguien, es decir, recurrir a las palabras del protagonista y citarlas en tiempo pasado y en tercera persona (Ricoeur 1987:162).

³⁰ Esta problemática se configura también en la novela *En ausencia de Blanca* (2003), en la cual el narrador comienza su relato describiendo cómo el protagonista percibe a su mujer: “La mujer que no era Blanca vino hacia Mario desde el fondo del pasillo [...] entornando un poco los ojos al acercarse a él y sonreírle, los ojos que tenían el mismo color y la misma forma que los de Blanca pero que no eran de ella” (EAB:9).

qué medida los enlaces semánticos, las anacronías y los tópicos dan forma a la estructura de la obra.³¹

2.1 Enlaces organizativos

La novela consta de diecisiete capítulos, cada uno con su nombre particular. Así, en el primero, “Sacristán”, se escucha el relato de un “vendedor a comisión de materiales de autoescuela” (S:25) de una ciudad andaluza de provincias, que vive en Madrid y que se conoce por el apodo Sacristán.³² La vida ajetreada de la capital y los fracasos en el ámbito profesional hacen que este protagonista se sienta descontento y anhele regresar a la ciudad de su infancia. Sacristán pertenece a una asociación andaluza, la denominada casa regional, cuyos miembros se reúnen con regularidad en el bar Museo del Jamón de Madrid, con el fin de compartir la nostalgia y preparar los viajes anuales a su pueblo cada Semana Santa. En palabras de Blanch (1995:395), estos personajes anhelan regresar a su paraíso terrenal, pretérito y originario. Por lo tanto, puede interpretarse que mediante el relato de Sacristán se manifiesta *el tópico de la pérdida del paraíso*.³³

Además de reconstruir sus propios recuerdos de la infancia, Sacristán remite a los relatos de Godino, el secretario de la casa regional que cuenta las peripecias del escultor Utrera. Ambos son personajes que desempeñan pape-

³¹ Según Genette (1989:91-92), las anacronías narrativas constituyen diferentes formas de discordancia entre la fábula y la trama. Si una secuencia temporal de la diégesis puede enlazarse con algo anteriormente ocurrido, este segmento retrospectivo equivale a una analepsis (Genette 1989:104) y en cuanto es una anticipación de lo que va a suceder, corresponde a la denominada prolepsis (Genette 1989:121). También pueden haber elipsis, es decir, secuencias temporales que no se configuran explícitamente en el texto, sino que el lector tiene que construirlas a partir de la información que recibe (Genette 1989:162). Basándose en los postulados de Genette, apunta Ricoeur (1987:150) que estos recursos valen para comprometer al lector a deducir la significación del texto.

³² La ciudad de la provincia se reconoce por las referencias espaciales que coinciden con las del pueblo Mágina, correlato de Úbeda, que es la ciudad natal de Muñoz Molina y que aparece en las novelas *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) y *Los misterios de Madrid* (1992). En su ensayo “Entre Úbeda y Mágina”, Muñoz Molina (1996:215) explica la relación entre el pueblo ficticio y la ciudad real de la siguiente manera: “Úbeda está en los mapas y en el tiempo presente: Mágina es un lugar de mis libros y de mi pasado. En Úbeda soy un transeúnte entre muchos [...]. En Mágina soy único dueño y propietario. Sin el menor esfuerzo, sin gasto alguno, levanto de nuevo edificios que han sido derribados [...] he añadido, una estación de ferrocarril, cumpliendo así, en la topografía de Mágina, uno de los sueños nunca realizados de Úbeda [...]” De ahí que, por ejemplo, la ciudad ficticia tiene una estación de tren mientras que en la ciudad real hay sólo un túnel y un terreno donde antes de la Guerra Civil se había planificado un ferrocarril que iría de Madrid hasta Granada y Málaga pasando por Úbeda.

³³ Siguiendo esta línea, podemos conectar el relato de Sacristán al artículo “Novelas sin épica”, donde Muñoz Molina expresa su admiración por la *Odisea* apuntando que, a diferencia de la *Ilíada*, esta narración épica “no trata del heroísmo de los héroes [...] sino de la nostalgia de la tierra perdida [...]” (LVD:95).

les particulares en otras novelas de Muñoz Molina.³⁴ En el momento que Godino promete a Sacristán contar historias “aún más sabrosas” (S:27), se configura una premonición de lo que va a contar más adelante, en el capítulo “América”, el relato que versa sobre la relación amorosa entre la monja sor María del Gólgota y el zapatero del pueblo, Mateo Zapatón.³⁵ Sin embargo, el primero que introduce al protagonista de aquel relato amoroso es Sacristán: “Una mañana, en la plaza de Chueca [...] me encontré con mi paisano Mateo Chirino, al que cuando yo era pequeño llamaban Mateo Zapatón, no sólo por su oficio de zapatero, sino también por su tamaño [...]” (S:24). Se explica así el origen del apodo de este personaje y, al mismo tiempo, la referencia al anciano permite distinguir entre Sacristán y el narrador básico, una relación que examinaremos más adelante en nuestro trabajo (cf. 2.4.1). El encuentro con Mateo hace que Sacristán recapitule varias secuencias de su infancia, pero en el momento que descubre la amnesia del otro queda desconcertado y decepcionado. Con esto, simultáneamente, se crea una prolepsis de cómo termina la fábula del protagonista del relato de Godino.

El capítulo “Copenhague” versa sobre el viaje que genera varios significados y paralelismos antitéticos vinculados a la construcción identitaria. Por ejemplo, algunos viajes dan la oportunidad de proyección, proceso que depende de los actos de contar y escuchar, mientras que otros implican el anonimato, es decir, durante el desplazamiento los viajeros prescinden de comunicarse entre sí. En este mismo capítulo, el narrador básico parte de su propia lectura e introduce a los personajes referenciales, cuyos viajes y vidas sigue reconstruyendo a lo largo de la narración. Estas referencias son Franz Kafka y su amada Milena Jesenska, Walter Benjamin, Victor Klemperer y su mu-

³⁴ Godino aparece también en la novela *Los misterios de Madrid* (2004) donde el protagonista Lorencito Quesada, durante su visita a Madrid, se tropieza con “nada menos que Pepín Godino, el secretario del Hogar de Mágina en Madrid, joven emprendedor y bromista incorregible, de una simpatía arrolladora (LMM:54). Además, aunque Quesada le llama Pepín, éste no quiere dejarse llamar por este nombre: -¡No me llames Pepín! En Madrid todo el mundo me llama Jota Jota” (LMM:85). Respecto a Eugenio Utrera, Sacristán remite al “célebre maestro Utrera, según Godino uno de los artistas más importantes del siglo” (S:27). Sin embargo, en la novela *Beatus Ille* (1986), este personaje corresponde a un escultor mediocre, alcoholizado y culpable del asesinato de Mariana, la mujer de Manuel, un habitante de Mágina que es el tío del protagonista Minaya (cf. BI:108-111; 280-282). En *El jinete polaco* (1991) aparece Julián, un anciano de Mágina que habla al protagonista Manuel del escultor que muchos años atrás, a cargo del médico de Mágina, don Mercurio, hace una escultura de su difunta amada, Águeda. A ese respecto, Julián comenta que “Eugenio Utrera [...] también hizo el monumento ese que hay en la plaza de los Caídos, tenía el taller detrás de la plaza de San Pedro” (EJP:564-565), y en *Beatus Ille* el mismo Utrera le cuenta a Minaya que “los monumentos a los Caídos llevaban su firma escrita en cultas mayúsculas latinas, EVGENIO VTRERA, escultor” (BI:45) y además: “El monumento a los caídos de Mágina fue su último encargo oficial” (BI:46).

³⁵ En este contexto quisiéramos señalar que no es el narrador básico el que conoce al protagonista Mateo Zapatón, como afirman Antonio Gómez López Quiñones (2004:73) en su estudio y Martín Galván (2006:177) en su tesis, sino que es Godino el que escucha el relato del zapatero y que lo reproduce a los demás parroquianos de la casa regional de Andalucía.

jer,³⁶ Jean Améry,³⁷ Primo Levi, Heinz Neumann y su esposa Margarete Buber-Neumann,³⁸ Willi Münzenberg con su mujer Babette Gross,³⁹ y Evgenia Ginzburg.⁴⁰ También se refiere al suicidio de Walter Benjamin, personaje histórico que reaparece en otras partes de la novela en relación con el tópico de la melancolía.⁴¹ Todos son intelectuales y víctimas de alguna forma de opresión, y sus destinos aluden a la situación de los intelectuales perseguidos de nuestro tiempo.⁴² La introducción de estos personajes en la trama indica además la dimensión intertextual y metaficcional de la novela, es decir, la inserción de fragmentos de los libros leídos forma parte de cómo la novela habla de su propia producción.

A partir de lo resumido, podemos constatar que el viaje adquiere varios significados según quiénes lo vivan, cómo y cuándo, y de ahí que el narrador básico, al recapitular su viaje a Copenhague, comente: “*Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela*” (S:70). Por medio de esta alusión a la obra *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), se entiende mejor el subtítulo de la novela *Sefarad*, y se plantea la analogía entre novela, viaje y vida. Asimismo, el narrador básico indica que todos tenemos una vida digna de contar y, al mismo tiempo, presenta una alusión al capítulo “Doquiera que el hombre va”, en el cual se manifiestan los trágicos destinos de los desarraigados, de los enfermos y de los drogadictos. En cada una de estas novelas se plantea la problemática de estar al margen de la comunidad o del grupo, por lo que sugerimos el *tópico de la marginación*.

³⁶ Victor Klemperer (1881-1960) es tratado con más extensión en el artículo “El valor de un testigo”, donde Muñoz Molina resalta los valores éticos e históricos de los diarios escritos en los años 1933-1945 por este intelectual alemán que, pese a su origen judío, sobrevivió a la brutalidad del nazismo (LVD:117-119). Klemperer es autor del libro *LTI* (1975), en el cual describe y explica el lenguaje del nacionalsocialismo.

³⁷ Austríaco de origen sefardí que sobrevivió a los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, y que después de la guerra se trasladó a París donde cambió su nombre a Jean Améry. Por el trauma de su pasado se suicidó en el año 1978 (cf. 1993:269-271).

³⁸ Miembros del KPD (Partido Comunista de Alemania), los Neumann se trasladan a Moscú en 1933 donde Heinz Neumann es ejecutado y su mujer es deportada a un campo de concentración en Siberia, luego a Ravensbrück. Sobrevive y muere en 1989, tres días antes de la caída del muro de Berlín (Todorov 2003:93-99).

³⁹ Münzenberg (1889-1940) fue miembro del KPD (Partido Comunista de Alemania) y editor de periódicos. Se convirtió en anticomunista durante la Segunda Guerra Mundial. Publica artículos contra Hitler y es deportado a un campo de concentración de donde huye. Lo encontraron ahorcado en un bosque en Isère, Francia, pero la causa de su muerte aún es desconocida. Su esposa fue Babette Gross, hermana de Margarete Neumann (Koestler 1967:7-9).

⁴⁰ Evgenia Ginzburg (1904-1977), judía rusa y miembro activo del partido comunista, detenida por el régimen de Stalin a causa de su pertenencia étnica. Pasó muchos años en los campos de trabajos forzados en Siberia.

⁴¹ En el ensayo “En la frontera”, Muñoz Molina señala que Walter Benjamin es un crítico de gran clarividencia y una víctima cuya muerte significa una pérdida para el ámbito intelectual de la Europa de los años treinta (LVD:240-242).

⁴² Un ejemplo sería Salman Rushdie, cuya situación Muñoz Molina describe en el artículo “La dignidad de un hombre” (cf. LVD:102-104).

En el capítulo “Quien espera”, el narrador básico reconstruye su lectura sobre las experiencias de personajes históricos como Victor Klemperer, Evgenia Ginzburg, Willi Münzenberg y Margarete Buber Neumann. Todos tienen el punto en común de que pasan el tiempo esperando bajo la incertidumbre de no saber si serán detenidos o liberados, si van a sobrevivir o sucumbir. Todos comparten así un destino que puede sintetizarse por medio del *tópico de la sumisión*.

El hombre de la División Azul, que ya ha sido presentado en “Copenhague,” reaparece en el capítulo “Tan callando” en forma de un personaje que desde el estado entre sueño y vigilia recuerda sus experiencias del frente ruso-alemán durante la Segunda Guerra Mundial, ocasiones en las cuales ha estado al borde de perder la vida y de las que se ha salvado por azar. Se manifiesta entonces el *tópico de la muerte*. Recordemos también que el título “Tan callando” es un fragmento intertextual que alude a *Las coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1440-1479).⁴³ Además, el protagonista de este relato se manifiesta en forma de narrador secundario en el capítulo “Narva”.

El relato del capítulo “Valdemún” versa sobre el narrador básico y su mujer, que van al pueblo natal de ella para despedirse de su agónica tía, enferma terminal de cáncer. Se reproducen aquí las voces y los trágicos destinos de la madre y la prima de la mujer del narrador básico, que han sucumbido, la primera por cáncer y la otra por abuso de drogas. Mediante la reconstrucción de las voces de las difuntas se configura una especie de prosopopeya,⁴⁴ por la cual se crea cercanía a los muertos, y dado que se configuran relaciones de pertenencia entre los miembros de la familia a la vez que el narrador básico expresa sus sentimientos hacia su mujer, puede interpretarse el *tópico del amor* en este capítulo. En el momento que la mujer del narrador básico recuerda el último encuentro con su prima, emerge una analepsis: “Me contó que había conocido a un tío en un tren y que a los pocos minutos se había encerrado con él a echar un polvo en el lavabo” (S:136). Este comentario se refiere al viaje del amigo del narrador básico, a quien se reconoce en el capítulo “Copenhague”, donde se cuenta que este amigo durante un viaje en tren se encierra con una mujer “en un lavabo con una urgencia temeraria y una felicidad y un deseo que ni las incomodidades ni los problemas de equilibrio [...] lograron malograr” (S:42). Además de estas referencias, que contribuyen a completar la autobiografía de la prima, ella misma puede entenderse como

⁴³ La primera copla de Manrique reza: “Recuerde la alma dormida,/abive el seso y despierte,/contemplando,/cómo se passa la vida,/cómo se viene la muerte/tam callando,/quám presto se va el plazer,/cómo después de acordado,/da dolor,/cómo a nuestro parecer,/cualquiera tiempo passado,/fue mejor” (González Rolan & Saquero 1994:88).

⁴⁴ En este contexto remitimos a la investigadora Shoshana Felman (1999:217), quien parte de la teoría de Paul de Man y entiende la prosopopeya como un modo de conferir una voz a alguien que está ausente o muerto. También la investigadora Cristina Moreiras Menor (1996:339), al analizar los rasgos autobiográficos en la narrativa de Juan Goytisolo, se basa en la definición de la prosopopeya formulada por Paul de Man.

una representación de los drogadictos que viven en las calles del barrio de Chueca y que son descritos en el capítulo “Doquiera que el hombre va”. Así, se crea una cercanía a los marginados, cuyos destinos también forman parte de esta novela de novelas.

El capítulo que lleva el nombre “Oh tú que lo sabías” se asocia al soneto “A une passante” de Baudelaire y versa sobre una visita a Tánger donde el narrador básico conoce al anciano judío Isaac Salama. Si partimos de sus adversidades y de su condición de marginado, podremos concluir que en este capítulo se manifiesta el *tópico de la melancolía*.⁴⁵ Recordemos además que Salama hace su narración durante la espera de un concierto de música clásica, organizado por él. El pianista de este evento es Andrescu, que en el capítulo “Dime tu nombre” aparece como uno de los personajes que van a la oficina de Juan para buscar trabajo. A él le describe su vida en Rumanía durante la dictadura de Ceausescu,⁴⁶ su anhelo por llegar a España y la huida de su país.

Basándose en su propia lectura, el narrador básico reconstruye en el capítulo “Münzenberg” el relato sobre este personaje histórico, haciendo hincapié en cómo las circunstancias rigen su transición de inocente a culpable y de vivo a muerto. Al descansar de su lectura, el narrador básico pasa el tiempo meditando sobre sus amigos que han vivido los acontecimientos históricos del siglo XX, como por ejemplo Michel de Castillo, un superviviente de los campos de concentración.⁴⁷ El narrador básico también describe la cama donde realiza su lectura, un legado de sus parientes, y recuerda una anécdota contada por su abuela Leonor, ya fallecida.⁴⁸ Este cuento versa sobre su madre fantasma que a Leonor se le aparece de noche, pidiéndole encargar las misas que la madre no había hecho mientras vivía, a causa de su pobreza. En cuanto Leonor consiguió el dinero para encargar las misas, la madre fantasma no apareció más, es decir, se sentía libre del remordimiento de antaño. Así, igual que Willi Münzenberg, los personajes que aparecen en este capítulo viven transiciones que les hacen sentir culpables, de modo que a nuestro juicio se manifiesta *el tópico de caer en desgracia*.

En “Olympia”, el narrador básico aparece como narrador autodiegético⁴⁹ y sus memorias tratan de su vida de funcionario en una empresa en Granada. Días monótonos que el protagonista deja pasar, sintiéndose fracasado y so-

⁴⁵ Al respecto cabe recordar a Walter Benjamin (1990:225), quien escribe que la poesía de Baudelaire está influida por la melancolía y que su soneto “A une passante” es la obra más perfecta sobre el amor.

⁴⁶ Nicolae Ceausescu fue dictador de Rumanía 1965-1989.

⁴⁷ En el artículo “Los niños perdidos”, Muñoz Molina resume el trágico destino de Michel de Castillo, señalando que es una representación de los niños que viven la desolación, la incertidumbre y el trauma de los conflictos bélicos de la actualidad (LVD:46-47).

⁴⁸ La novela *El jinete polaco* empieza con una dedicatoria a Leonor Expósito Medina, la abuela de Antonio Muñoz Molina. En analogía, también la abuela del protagonista Manuel lleva el mismo nombre.

⁴⁹ Para Genette (1989:299-300) el narrador autodiegético es protagonista de su propio relato.

ñando con otra vida en otro lugar, pero sin saber cómo hacer para romper con el aburrimiento. Así, su situación nos permite proponer *el tópico de la falta de sentido*. En este capítulo reaparece un personaje que en “Sacristán” es descrito como “Gregorio E. Puga, compositor de mérito” (S:20), mientras que en “Olympia” es percibido como un fracasado que expresa amargura por no haber cambiado su estado de músico mediocre. También se hace notar la presencia de Juan, el amigo del protagonista que más adelante, en “Dime tu nombre”, se corresponde con el funcionario que recibe a los personajes que quieren conseguir un contrato de artista.

El relato “Berghof” –un título que alude a la residencia veraniega de Hitler– transcurre en la costa de Andalucía, donde un médico pasa las vacaciones de verano junto a su familia.⁵⁰ Este protagonista regresa dos años más tarde con la expectativa de disfrutar de la estancia de manera idéntica. No obstante, comprende que el gozo de antes no puede repetirse. Hacia el final de las vacaciones, el médico hace su carrera diaria a las afueras del pueblo donde pasa por el chalet Berghof. Allí se tropieza con la sirvienta de la casa que le pide auxilio porque el dueño sufre un ataque cardíaco. Al entrar en la casa, el médico se da cuenta de que el dueño es un viejo nazi, rodeado por artefactos de la época del nacionalsocialismo. Surge así una duplicación del *tópico de la nostalgia*, la del médico que se debe al anhelo por regresar a la felicidad de las vacaciones y la del nazi que desea revivir la época del Tercer Reich.

Una mujer narra en el capítulo “Cerbère” su vida, que empieza en la Guerra Civil y los años de posguerra.⁵¹ Sus padres son republicanos y, al terminar la guerra, el padre desaparece y la madre es sometida a un tratamiento brutal por los nacionales. La infancia corresponde a un período de pobreza y dificultades, de modo que, al transcurrir el tiempo, la mujer sueña con el regreso del padre, a la vez que intenta ocultar su pasado. Al cabo de varios años, en el momento que la madre le cuenta que el padre sigue vivo en el pueblo Cerbère con otra familia, la mujer pierde sus ilusiones y entiende que la madre le ha ocultado secuencias del pasado. De esta manera, se deja entrever *el tópico del disimulo* (cf. 2.4.5). Otra particularidad de este relato es que la referencia al pueblo donde vive el padre puede vincularse a un fragmento de “Copenhague”, en el cual se propone una reflexión acerca de Cerbère y Port Bou. Esta frontera no sólo constituye el más importante lugar de tránsito entre España y Francia, sino que corresponde al sitio adonde los republicanos fueron llevados durante los últimos meses de la Guerra Civil. Además, en el año 1940 en un hotel de Port Bou, se suicida Walter Benjamin a causa de la persecución nazi. De esta manera, la vida privada de la mujer

⁵⁰ En el artículo “Días sin libros”, Muñoz Molina resalta el gozo de sus días de descanso en la playa del pueblo Zahara de los Atunes, el lugar referencial donde se desarrolla la trama en “Berghof” (LVD:72-74).

⁵¹ Recordemos que esta mujer corresponde a Tina Palomino, mencionada en *Nota de lecturas* al final de la novela.

se enlaza con determinados acontecimientos históricos y su relato constituye una secuencia que puede insertarse en la memoria colectiva.

Las vidas de los desgraciados que en “Doquiera que el hombre va” deambulan por las calles del barrio de Chueca dan una imagen del *tópico de la marginalidad*. Algunos de estos drogadictos, los recién llegados, se empeñan en conservar su aspecto de normalidad, mientras otros no se preocupan y revelan la decadencia física y mental causada por la adicción. Algunos tienen hijos intoxicados por la heroína y otros padecen enfermedades mortales. Llama la atención el hombre alcoholizado y solitario por su modo de relacionarse con otros en algunas ocasiones, por ejemplo, al devolver el cachorro desaparecido del narrador básico y su familia, o al proteger a una drogadicta hasta que ella abandona la zona. Al aparecer muerto en una plaza del barrio, el vagabundo representa a los que carecen de voz e influencia y a quienes les falta apoyo psicosocial en la actualidad. Así, el narrador básico sugiere una reflexión acerca de la indiferencia en un mundo que se caracteriza por el desarrollo económico y un elevado nivel de vida. Otro personaje observado en esta zona céntrica de Madrid es Mateo Zapatón, a quien se reconoce del relato de Sacristán y que reaparece como protagonista del relato de Godino en “América”.

La mujer que narra sus adversidades en el capítulo “Sherezade”, representación de Amaya Ibárruri, pertenece a los niños que fueron enviados a Rusia durante los últimos años de la II República.⁵² Su relato abarca desde el primer trayecto de Asturias a Madrid, la evacuación a Rusia, las mudanzas de un lugar a otro en la Unión Soviética, hasta la jubilación que le hace regresar a Madrid. Puesto que siempre se siente enajenada e insegura en relación con el entorno, puede decirse que en este relato se plantea *el tópico de la incertidumbre* (cf. 2.4.6). El apodo de esta mujer cobra significaciones múltiples respecto a la técnica narrativa, porque alude a la joven de la saga del oriente *Las mil y una noches*, que sirve de modelo narrativo para *Sefarad* en cuanto “novela de novelas”, y además, puede asociarse con obras de música, por ejemplo, con la suite sinfónica “Sherezade” (1888) de Nikolaj Rimsky-Korsakov, que recrea el mundo de las sagas orientales (Albert 2006:34). A la obra de ese compositor se puede agregar el ciclo de canciones compuesto por Maurice Ravel denominado “Schéhérazade” (1903).

En el capítulo “América” reaparece Godino, un personaje a quien Sacristán describe en el primer capítulo de la obra. Esta vez cumple con la función de narrador que presenta el relato sobre Mateo Zapatón y la novicia sor María del Gólgota, cuya relación amorosa se desarrolla durante los primeros

⁵² Muñoz Molina señala en el artículo “El infortunio” que los denominados “niños de Rusia” volvieron mucho más tarde de lo previsto a causa de las guerras y el régimen franquista, y critica a las autoridades de hoy por no garantizarles derecho a vivienda y seguridad social (LVD:84-86).

años de posguerra en una ciudad de la provincia del sur de España.⁵³ Pese a las circunstancias difíciles,⁵⁴ la monja quiere que su amante le ayude a escapar y, aunque el texto no dice si Mateo le apoya, se revela en el desenlace del relato que ella ha tenido éxito en su proyecto. Así puede interpretarse el *tópico del deseo por la libertad* (cf. 2.4.2).

En el capítulo titulado “Eres”, el narrador básico reconstruye fragmentariamente las vidas de los personajes ficticios y referenciales tratados a lo largo de la narración. El uso de la segunda persona produce una especie de monólogo interior que incita al lector a vivir la situación de las víctimas y a comprender que también él podría ser el otro: “Eres cualquiera y no eres nadie, quien tú inventas o recuerdas y quien inventan y recuerdan otros, los que te conocieron hace tiempo, en otra ciudad y en otra vida [...]” (S:452). Surge así la reciprocidad entre el “yo” y el “tú” a la vez que se borran los límites entre ellos. En otras palabras, se configura *el tópico de la relación con el otro*, la cual constituye el eje central del discurso sobre la construcción de la identidad.

Durante una conversación con el narrador básico en un restaurante de Madrid, el hombre de la División Azul, José Luis Pinillos, cuenta en el capítulo “Narva” sus inolvidables experiencias del frente alemán y ruso durante la Segunda Guerra Mundial. Este narrador recuerda a sus combatientes alemanes, a los prisioneros judíos y el encuentro con una mujer, forzada a prostituirse, quien le advierte que los judíos son deportados. Por consiguiente, Pinillos abandona su ideología política y, al remitirse a los conflictos bélicos y a los genocidios de nuestro tiempo, resalta que las atrocidades se multiplican y se repiten a lo largo de los años. Así, mediante su discurso se da a conocer *el tópico de la intolerancia* (cf. 2.4.7).⁵⁵

El amigo del protagonista de “Olympia”, Juan, reaparece en “Dime tu nombre” en forma de un funcionario que recibe a un conjunto de inmigrantes que intentan conseguir un contrato de artista. Entre ellos aparece Andrescu, el pianista del concierto en Tánger, que ahora describe sus dificultades durante la huida de Rumanía a España. También llama la atención el relato de Adriana Seligmann, una refugiada de Uruguay que recuerda las pesadillas de su abuelo, un judío alemán que lleva toda su vida ocultando su pasado. Otro

⁵³ Por las referencias semánticas se entiende que este pueblo corresponde a Mágina, el fondo espacial de las novelas *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid* y *Plenilunio* (cf. Cobo Navajas 2000:52-56).

⁵⁴ También en otras novelas de Muñoz Molina aparecen relaciones amorosas bajo circunstancias difíciles, por ejemplo, la de Solana y Mariana (*BI*:186; 190; 222-224), la del médico don Mercurio y Águeda (*EJP*:72; 567-569) y la de Biralbo y Lucrecia (*EIL*:118-121).

⁵⁵ También en *La vida por delante* Muñoz Molina plantea cómo emergen varios grados de intolerancia en la España de la actualidad, por ejemplo, en el ensayo “Un dolor sin historia” advierte que ha sido legítimo perseguir a los homosexuales hasta el año 1995 (*LVD*:216), y en “Otro terrorismo” sostiene que se presta poca atención a la violencia contra mujeres (*LVD*:246). Además, en los artículos “Los extranjeros” (*LVD*:54-56), “Aceituneros” (*LVD*:258-260), y “El buque fantasma” (*LVD*:296-298), el autor habla de las dificultades que viven los inmigrantes al llegar a España.

personaje es el poeta gitano que ha traducido la poesía de García Lorca y una parte del Nuevo Testamento al caló. A Juan, que pasa el tiempo aburriéndose, no le interesan las adversidades de estos narradores secundarios, lo cual nos permite sugerir que aquí predomina *el tópico de la indiferencia* (cf. 2.3).

En el último capítulo de la novela, “Sefarad”, el narrador básico reconstruye sus estancias en varios lugares, a saber: Úbeda, Göttingen, Roma y Nueva York. Paseando por las calles del barrio del Alcázar de Úbeda, recuerda algunos acontecimientos de su infancia y recapitula secuencias de la Historia de España, desde el siglo XV hasta nuestro tiempo. Con respecto al viaje a Göttingen, describe una visita a una pastelería, en la cual se siente incómodo por las actitudes de los clientes que le observan con desprecio y recelo (cf. 2.2.1). Basándose en lo que ocurrió durante una visita a Roma, el mismo narrador reconstruye la conversación con Emile Roman, un escritor rumano de origen sefardí, que además de introducirle en los libros de Jean Amèry relata su infancia y las dificultades frente a la creciente agresividad de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.⁵⁶ De la estancia en Nueva York, el narrador básico describe sus paseos por Manhattan, donde encuentra un cementerio sefardí que le hace reflexionar acerca de la infinita cantidad de víctimas de las persecuciones efectuadas a lo largo de los siglos. También reconstruye una visita que realiza junto con su mujer a la Hispanic Society, donde conversa con la bibliotecaria del museo sobre el arte y la vida cultural de España y de Nueva York. Esta mujer relata que de joven era alumna del “profesor García Lorca” (S:587), y cumple con la función de introducir e interpretar el cuadro de Velázquez, *Retrato de niña*, cuya imagen, además, aparece en forma copiada al final de la novela. Igual que las secuencias anteriores de este capítulo, la visita al Hispanic Society corresponde a una intención de recuperar el pasado de manera objetiva y alimentar la memoria colectiva, un proceso que implica rescatar el arte, la poesía, la literatura y nuestro pensamiento del olvido. De esta manera, se configura el *tópico de la recuperación del pasado*. Por último, de acuerdo a las observaciones de Mechthild Albert (2006:35), se entiende por los comentarios del narrador que la bibliotecaria es Francisca, la monja que aparece en el relato de “América” (cf. 2.2.2; 2.4.2; 2.4.9).

Una vez determinados los elementos que sustentan la organización de la obra, es preciso agrupar los tópicos y reducirlos y, además, indicar los rasgos que pertenecen al modelo de la *mise en abyme*.

⁵⁶ El investigador Gero Arnscheidt (2006:50) apunta que a este narrador corresponde el escritor rumano Alexandru Vona, cuyo nombre verdadero es Alberto Enrique Samuel Béjar y Mayor, a quien Muñoz Molina conoció en el Hotel Excelsior de Roma en noviembre de 1995.

2.1.1 Particularidades vinculadas al modelo de la *mise en abyme*

Si un texto se produce a consecuencia de los textos que lo preceden, y presupone los textos que le siguen, ocupará la posición de eje central de los demás textos. Éste es un rasgo organizador que pertenece al modelo de la *mise en abyme* (Dällenbach 1989:70-71). Siguiendo esta línea, se puede decir que en *Sefarad*, el capítulo “Eres” puede interpretarse como el eje central de la novela sobre el cual gravitan los demás, es decir, el narrador básico escoge todos los destinos de los personajes anteriormente descritos y, dirigiéndose a un “tú” reflexivo, intenta colocarse en el lugar de ellos y hacer que el lector se comprometa con la situación del otro. A su vez, el capítulo “Eres” presupone los posteriores, a saber, “Narva”, “Dime tu nombre” y “Sefarad”, donde se profundiza en la problemática de la alteridad a través del espacio y del tiempo, es decir, la relación con el otro está presente en cualquier lugar y en todo tiempo histórico.

Los tópicos que destacamos en el apartado 2.1 giran en torno al capítulo “Eres” en el cual se configura el *tópico de la relación con el otro*. Los demás tópicos pueden agruparse y reducirse a los que significan distintos modos de inclusión y a los que expresan diferentes formas de exclusión. Además, el *tópico de la pérdida del paraíso* que aparece en el primer capítulo, “Sacristán”, cumple con la función de abrir este nivel discursivo de la obra, mientras que *la recuperación del pasado*, formulado en “Sefarad”, corresponde al tópico que lo cierra. Los tópicos pueden organizarse de la siguiente manera:

La relación con el otro

La exclusión: caer en desgracia, el disimulo, la falta de sentido, la indiferencia, la marginación, la marginalidad, la intolerancia, la sumisión, la muerte, la melancolía, la nostalgia, el paraíso perdido.

La inclusión: el amor, el deseo por la libertad y la recuperación del pasado.

A partir de estas agrupaciones de tópicos y conforme a la teoría de Eco (1981:131), se pueden deducir las propiedades semánticas de los lexemas en juego y establecer el nivel de “coherencia interpretativa” que en este caso sería *la isotopía de la alteridad*.

El amor del narrador básico y su mujer, así como se configura en el capítulo titulado “Valdemún”, contrasta con las relaciones amorosas que fracasan, lo cual ocurre, por ejemplo, con Mateo y la novicia en el relato de “América”. En este mismo sentido coincidimos con Mirtha Laura Rigoni (1999:133), cuyo estudio muestra que no siempre el amor rescata a los personajes de su soledad, pero “aparece siempre como la única esperanza”.

El primer y último capítulo de la novela muestran particular importancia por formar parte del triple sentido de la obra mediante el efecto especular. Así, al ser una representación de todos los desterrados o exiliados de la novela, Sacristán y sus paisanos viven en un mundo que corresponde a un microcosmos del macrocosmos. El capítulo “Sefarad”, por su parte, parece contextualizar los demás relatos, de modo que constituye una reflexión de la obra entera. Simultáneamente, ambos capítulos adquieren valores especulares entre sí, una relación recíproca en la cual “Sacristán” plantea un modo distorsionado de considerar el pasado, mientras que en “Sefarad” se trata de recuperar secuencias de la memoria colectiva que han sido tergiversadas u omitidas. De acuerdo con Dällenbach (1989:31-35), el tercer sentido de la *mise en abyme* implica que el autor se empeña en hacer que el lector lea el texto a través de varias lentes, por medio de las cuales se le permite vincularse con su mundo y averiguar su significación.

En la narrativa de Muñoz Molina, las artes contribuyen a revelar la significación del texto, por ejemplo, en *Sefarad*, la música, el arte escultórico y pictórico son medios que crean entendimiento y contacto entre los personajes.⁵⁷ Esto es lo que ocurre en el caso del hombre de la División Azul, a quien los alemanes incluyen por su afición a Brahms; asimismo, en el capítulo “Berghof”, nace un sentido de pertenencia entre el médico y su paciente mientras están escuchando la música de Pau Casals por la radio. Además, en el capítulo “Sacristán” aparece un grupo escultórico de *La Santa Cena*, hecho por Utrera, que forma parte de la procesión de la Semana Santa de Mágina,⁵⁸ y en el último capítulo de la novela llama la atención el lienzo de

⁵⁷ En *BI* (1999), las acuarelas del pintor Orlando dan la imagen del pueblo Mágina, y sus dibujos de Mariana, asesinada durante la Guerra Civil, son para su marido Manuel representaciones que le ayudan a guardar el recuerdo de su mujer (cf. *BI*:27; 63). También en *EJP* (2001), aparecen las acuarelas de Orlando en la casa de Félix, el amigo del protagonista Manuel, que además, sueña con otra vida en otro lugar a través de la música de los años sesenta (cf. *EJP*:426-427). En la misma novela, el cuadro de Rembrandt (1606-1669), cuyo título coincide con el de la obra, lleva la función de espejo que incita a los personajes a un proceso de introspección: “Un hombre joven cabalgaba sobre un caballo blanco por un paisaje nocturno [...]. El comandante Galaz [...] siempre lo llevó consigo y lo tuvo colgado frente a sí en todos los lugares donde vivió su vida futura y su destierro” (*EJP*:245). En *El invierno en Lisboa* (2002) aparece un cuadro de Paul Cézanne (1839-1906) que puede simbolizar la libertad y el paraíso que desean los personajes (cf. *EIL*:37; 192-194). En *Ventanas de Manhattan* (2004), el narrador describe Nueva York comparándolo con el ambiente que se ve en algunos cuadros de Edward Hopper (1882-1967): “Pero ésa es la visión de quien se pasea de noche por un barrio tranquilo de Nueva York [...] y mira desde la acera [...] escenas fragmentarias en las vidas de los desconocidos, gente que lee el periódico [...] en un sillón tan rojo [...] como ciertos sillones de Hopper [...]” (*VM*:57).

⁵⁸ Al respecto recordemos que Mágina es el correlato de Úbeda, la ciudad natal del autor, y que la Semana Santa de Úbeda es una fiesta costosa para los ciudadanos, ironizada en muchas novelas de Muñoz Molina y rotundamente criticada por el autor, dado que la participación de las autoridades está en contra de la Constitución de 1978, que postula una separación de Iglesia y Estado (cf. Cobo Navajas 2000:47-49). La manera de ironizar estas fiestas se ve, por ejemplo, en la novela *Los misterios de Madrid* (2004), en cuanto don Sebastián le encarga al

Velázquez, *Retrato de niña*, que se expone en el museo de la Hispanic Society de Nueva York.

Según los postulados de Dällenbach (1989:11-12), las obras de arte son rasgos de la *mise en abyme* que reflejan el relato entero. Así, en la novela que analizamos, el grupo escultórico que aparece en “Sacristán” es una reflexión del relato que lo contiene, porque en la obra de arte los personajes desempeñan papeles analógicos a los de la trama. Esta relación la describe Sacristán, apuntando que “el San Mateo que se vuelve hacia Cristo [...] era el vivo retrato de Mateo Zapatón, que tuvo así su instante de gloria pública la misma noche de Semana Santa que el sastre acreedor se hundía en el ridículo” (S:30). Es decir, las figuras del grupo escultórico, San Mateo y Judas, dan una imagen de cómo el zapatero y el sastre son percibidos por los demás habitantes del pueblo, a saber: el zapatero es apreciado, mientras que el sastre se vincula a la traición –un rasgo que según los prejuicios se atribuye al judío– y padece así el desprecio. Dällenbach (1989:65) apunta también que si una obra se coloca al final de la narrativa, constituirá un pacto con ésta que implica determinarla pero nunca concluirla. Por lo tanto, el retrato de Velázquez pone de manifiesto una apertura que permite al lector hacer varias interpretaciones de la novela *Sefarad*.

Por último, cabe agregar que la primera y la última obra de arte en *Sefarad* generan una especie de dialéctica y una duplicación especular. Por una parte, el grupo escultórico *La Santa Cena* está incluida en la comunidad a la que pertenece, mientras que el lienzo *Retrato de niña* está fuera de España, en el exilio. El grupo escultórico es una parodia en la cual los habitantes de Mágina pueden reconocer a algunos miembros de su comunidad, en cambio, el retrato de la niña equivale a un símbolo que permite una interpretación abierta y propia a cualquier tipo de espectador. Además, la creación de Utrera alude a la culpabilidad y la traición, mientras que el cuadro de Velázquez da una imagen de la inocencia.⁵⁹ Asimismo, al contrario de *La Santa Cena*, que corresponde a un modo de vincular la memoria colectiva al pasado, en *Retrato de niña* se refleja un individuo cuya mirada melancólica da una imagen de la tristeza y la soledad del exiliado.

protagonista Lorencito Quesada encontrar “la imagen del Santo Cristo de la Greña” que ha sido robada y que es esencial para el paso de la Semana Santa (*LMM*:16).

⁵⁹ La imagen de la inocencia es también un tópico predominante en *Plenilunio* (2001), de Muñoz Molina. Esta novela versa sobre dos niñas que son víctimas de un pederasta asesino. La primera niña, Fátima, es asesinada mientras que la segunda, Paula, se salva al hacerse la muerta después de ser violada. La base de los sucesos fue un hecho real en Granada, donde una niña desapareció y reapareció maltratada y muerta. En la novela, se hacen alusiones a la inocencia de las niñas y se describe la reacción de los habitantes de su entorno de la siguiente manera: “Había como una voluntad común de recuerdo de Fátima, de ternura herida [...] un instinto unánime de mostrar a quienes no la habían conocido la calidad de su inocencia [...]” (*P*:88).

Después de este primer esbozo acerca de la organización del contenido y de los tópicos de *Sefarad*, la próxima etapa de nuestro análisis será explicar las funciones de las instancias narrativas y las relaciones entre ellas.

2.2 El narrador básico y sus funciones

En todos los capítulos de *Sefarad*, salvo en el primero y en “Dime tu nombre”, se hace notar la presencia del narrador básico, bien por medio de la narración misma o a través de una presentación explícita (cf. Prince 1982:10). En algunas ocasiones, se manifiesta en forma de un escritor que relata sus propias experiencias, por ejemplo, en el capítulo “Copenhague”, donde el narrador básico hace entender su profesión al referirse a un almuerzo organizado en su honor por “la Unión de Escritores” (S:60) en la capital danesa. Asimismo, recordemos que en “Oh tú que lo sabías”, está invitado a presentar una ponencia sobre la literatura en relación con las actividades culturales organizadas por el Ateneo Español en Tánger, bajo la dirección de Isaac Salama. En “Olympia”, que constituye una recapitulación de su vida de funcionario, se manifiesta su actividad de escritor de la siguiente manera: “Al escribir revivo mis pasos de entonces” (S:250). O sea, en el tiempo de la enunciación, el narrador básico explica su modo de basarse en la memoria para reconstruir el pasado. En el capítulo “Sefarad”, las referencias semánticas indican que el narrador básico puede interpretarse como la representación ficticia del autor real, no sólo por su conocimiento histórico y literario, sino porque camina por las calles de su ciudad natal, Úbeda, y porque vive una estancia en Madrid y otra en Nueva York.⁶⁰ También en “Berghof” se presenta como un escritor que describe el proceso de la imaginación y su modo de crear al protagonista de su relato: “De la oscuridad alumbrada por la pantalla de [mi] ordenador y la lámpara baja [...] surge [...] el médico a solas y en penumbra que espera a un paciente [...]” (S:266-267). En otras palabras, el escritor ficticio describe cómo la imaginación contribuye a crear el texto literario, un proceso que revela los rasgos de metaficción de *Sefarad*. Otro aspecto de este nivel del texto se indica hacia el final de la novela, cuando el escritor ficticio comenta que “en mi cuarto de trabajo [...] puedo tener la sensación de que nada de lo que invento o recuerdo está fuera de mí” (S:592-593). En este momento se puede interpretar que por medio del efecto especular, el narrador básico se inserta en la historia formada por las autobiografías de otros a la vez que las incorpora en su relato personal. Asimismo, las memorias de otros constituyen la base narrativa que el narrador bási-

⁶⁰ Al respecto escribe Martín Galván (2006:147) que en varios capítulos de *Sefarad* pueden rastrearse rasgos autobiográficos de Muñoz Molina, por lo que emplea el término “intra-autor” en vez de narrador. En nuestra opinión, el término narrador básico resulta más adecuado, porque estamos tratando una obra de ficción que nunca debe confundirse con la vida del autor real.

co, en cuanto escritor, convierte en un fondo común de aflicción, un lugar de memoria que representa a los que están al margen de la comunidad.

En algunas ocasiones, el narrador básico no se presenta de manera explícita, sino que se revela por el propio hecho de emitir un discurso. Esto sucede en “Eres”, donde recurre a la forma del “tú”, meditando: “No eres una sola persona y no tienes una sola historia y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables” (S:443). Este discurso meditativo puede entenderse como una síntesis de la construcción de la identidad personal, un proceso continuo e incesante que depende de las circunstancias y de las identidades culturales que el individuo va integrando y por las que siente pertenencia. Además, se configura en este discurso de qué manera el otro funciona como un espejo por medio del cual el narrador básico se habla a sí mismo desde el punto de vista del otro. Siguiendo esta línea, el narrador básico da un paso más, de modo que en el capítulo “Tan callando” recurre a la técnica de instalarse en la mente del protagonista y narrar como si se tratara de las experiencias propias. Así comienza el relato sobre una experiencia inolvidable del hombre de la División Azul: “He despertado rígido y frío y no sé dónde estoy y ni siquiera quién soy” (S:95). Puesto que se oculta en qué lugar se encuentra el personaje y cuál es su identidad, se despierta el interés en el lector por saber más acerca de su situación. Al mismo tiempo, se crea cercanía al protagonista mediante el uso del pretérito perfecto.⁶¹

A lo largo de la narración, el narrador básico desempeña varios papeles, es decir, al ser un protagonista que emplea el tiempo paseando o viajando, corresponde al denominado *flâneur* de Walter Benjamin (1992:655-657), concepto que se vincula a la observación, a la melancolía y al conocimiento. En los capítulos “Quien espera” y “Münzenberg” se deja entrever un narrador básico que reconstruye su propia lectura y así hace el papel de lector. En “Oh tú que lo sabías”, “Cerbère”, “Sherezade”, “América”, “Narva” y “Sefarad”, está escuchando los relatos de otros, de modo que cumple con la función de narratario. El narrador básico –ya sea viajero, paseante, narratario o lector– expresa sus actitudes y posturas frente a las experiencias propias o de otros. Así desempeña también el papel de comentarista, cuyo conocimiento histórico y literario permite al lector construir un autor modelo que deja entrever la postura ética del autor real.

En algunas ocasiones, el narrador básico da cuenta de sus propias experiencias, y al narrar hechos de su pasado, revela un cambio de actitud. De acuerdo a Genette (1989:307), este efecto reside en que el yo narrante y el yo narrado están separados “por una diferencia de edad y de experiencia que

⁶¹ Este modo de comenzar el relato se reconoce también en la primera novela de Muñoz Molina, *Beatus Ille*, donde se escucha una voz que dice: “Ha cerrado muy despacio la puerta y ha salido [...]. He escuchado sus pasos lentos por el pasillo [...]” (BI:9). En este momento no se conoce la relación entre el narrador y el personaje a quien se refiere, pero para el lector se crea una cercanía temporal mediante el uso del pretérito perfecto.

permite al primero tratar al segundo con una especie de superioridad condescendiente e irónica”. Es decir, en el tiempo de la enunciación, el narrador básico comenta su pasado, tomando distancia de su comportamiento e ironizando sus actitudes frente al entorno. Así, por ejemplo, en el capítulo “Olympia”, al remitirse a su vida de empleado, apunta lo siguiente: “Sabía que estaba equivocándome, pero no me costaba nada dejarme llevar, y había momentos en los que me engañaba con cierto éxito a mí mismo [...]” (S:232). Se crea así un contraste entre el pasado y el presente, entre un protagonista que acepta que su vida se rige por las expectativas de otros y que se engaña incluso a sí mismo, frente a un narrador básico que reconoce su tendencia a echar la culpa al entorno por su descontento y que se burla de sí mismo. De esta manera, siguiendo la teoría de Dällenbach (1989:83), se puede constatar que el pasado funciona de modo similar al espejo, en el cual el narrador básico realiza su introspección. A su vez, como subraya Jean Starobinski (1989:21-22; 30-31) al analizar la poesía de Baudelaire, el espejo también puede ser una metáfora de la ironía y de la melancolía, por su capacidad de reflejar y así permitir el proceso introspectivo del espectador.

Otro rasgo particular de la narración de *Sefarad* se configura a través del narrador Juan, del capítulo “Dime tu nombre”, quien parece cumplir con el papel de doble del narrador básico. Esta relación se deduce mediante varios rasgos. En “Olympia”, Juan parece ser un doble a nivel de la trama, porque conduce una vida idéntica a la del protagonista, o bien, como apunta el narrador básico: “Cada uno veía en el otro espejo de su propia insuficiencia” (S:239). Parece que las actitudes de cada uno son idénticas, se reconocen por medio de negaciones frente al mundo, forman una relación recíproca e inversa al mismo tiempo, y son espejos en los cuales observan lo que no desean o consiguen ser. La única referencia que los separa es la correspondencia de Juan con una mujer que vive en Nueva York, una actividad que nos permite identificarle con el narrador autodiegético que aparece en “Dime tu nombre”, quien se dedica a lo mismo. Este narrador, a su vez, tiene rasgos que coinciden con los del narrador básico, a saber, la afición por la literatura y la música, más su modo de realizar la introspección y distanciarse de su vida anterior. Igual que el narrador básico, Juan funciona como narratario en relación con un conjunto de narradores secundarios, sin embargo, a diferencia del narrador básico, no le interesa escuchar los relatos de otros. Así, la duplicación genera un efecto de ambigüedad, porque en cierta medida el narrador básico y el narrador doble son idénticos, pero en otros sentidos divergen. Ahora bien, examinaremos el doble del narrador básico con más detalle en el apartado 2.3.

Por último, precisamos que la subjetividad de los que narran sus experiencias, bien en forma de narrador básico, secundario o doble, se revela por medio de las estrategias de la focalización y la modalización.⁶²

2.2.1 El paseante

Para examinar el narrador básico en su función de paseante, recurrimos al concepto del *flâneur* que Walter Benjamin resalta en sus apuntes de los años treinta durante su estancia en París. Según este autor el paseo adquiere varios significados.⁶³ Primero, está íntimamente sujeto al lugar, de modo que el paseante obtiene contacto con el pasado, es decir, *la flânerie* es una manera de recordar y revivir el pasado (Benjamin 1990:343-344). Segundo, si bien el paseo se caracteriza por la lentitud, la inactividad y la irresolución, permite al mismo tiempo la observación atenta que conduce al conocimiento profundo del entorno (Benjamin 1990:351-354). De esta manera, el paseo corresponde a un modo fructífero de dedicarse a estudios y desarrollar el pensamiento (Benjamin 1990:370). Tercero, el paseo se realiza en la ciudad, una construcción que procede del afán del ser humano de recrear el sueño del laberinto, de modo que el paseante está inconscientemente indagando esta relación (Benjamin 1990:357).

Aparte de basarnos en los postulados de Benjamin, partimos también de la observación de Christine Pérès (2001:141-145), quien apunta que la narrativa de Muñoz Molina transcurre ante todo en los lugares urbanos, en ciudades que se reconocen por las referencias a lugares y acontecimientos históricos. Se puede decir, entonces, que en *Sefarad* el narrador básico pasa el tiempo caminando por las calles de varias ciudades y que sus actitudes frente a lo observado coinciden con las ideas de Walter Benjamin, es decir, cumple con la función de un paseante que observa el entorno y revela su conocimiento histórico acerca de lo que está contemplando. Así, en el capítulo

⁶² El término de la focalización implica, de acuerdo a Genette (1989:245), que se distingue entre la instancia que narra lo ocurrido y el que realiza una especie de observación del acontecimiento, el focalizador. En relación con este planteamiento, Seymour Chatman (1986:195) infiere que un narrador no observa nada, sino que narra “como si viera”, y así, el término focalización resulta ambiguo. Sin embargo, para realizar nuestro análisis, optamos por el término focalización de Genette, porque no nos resulta tan complicado entender que Genette se refiere a un modo virtual de observar, y no a una acción real. Además, recurrimos al término focalización en vez de punto de vista para no confundir con la postura ética del emisor. Por lo que a la modalización atañe, Adam & Lorda (1999:168-169) explican que es una expresión lingüística que transmite la actitud del narrador o del personaje con respecto a lo que describe o piensa, es decir, se construye por elementos que otorgan subjetividad al discurso. Así, el modo y el contenido de los verbos y el uso de adjetivos y adverbios son recursos que la ponen de manifiesto.

⁶³ Algunos de los valiosos escritos de Walter Benjamin han sido recopilados y editados por Rolf Tiedemann en forma de libro bajo el título *Das Passagen-Werk* [El libro de los pasajes] (1982), tomo I y II. En nuestro análisis remitimos a las traducciones al sueco, denominadas *Passagearbetet, band I* (1990) y *Passagearbetet, band II* (1992).

“Copenhague” el narrador básico realiza un paseo por las calles de la capital danesa, en “Doquiera que el hombre va” observa el ambiente del barrio de Chueca durante sus paseos por Madrid y en “Sefarad” recapitula el paseo por las calles de la silenciosa ciudad de Göttingen, por el barrio del Alcázar de Úbeda y por las avenidas de Manhattan.⁶⁴

Durante sus paseos, el narrador básico percibe el entorno de varias maneras, por ejemplo, su impresión de Copenhague es la de un “espacio frío y barroco” (S:59) que carece de presencia humana. Es decir, si bien la ciudad pertenece a las que le “han gustado mucho” (S:58), el ambiente le parece silencioso, anticuado y desolado. Al mismo tiempo, el paseo resulta inolvidable, porque al cabo de un rato el paseante divisa una estatua de Sören Kierkegaard que se halla en la fachada de una iglesia. En el pensamiento del siglo XX, este filósofo es concebido como una metáfora del exilio interior (Guillén 1998:87). Además, para Walter Benjamin (1990:349) es un *flâneur* que sabe desarrollar sus ideas durante el paseo, de modo que al narrador básico el encuentro imprevisto con la estatua le incita a reconstruir las tensiones entre Kierkegaard y su época. De esta manera, al lector no sólo se le crea un acceso virtual a la vida de este personaje histórico, sino que también se produce una alusión al pensamiento de uno de los filósofos que ha tenido un mayor impacto en las cuestiones filosóficas y generales de la humanidad del siglo XX. En palabras de Dällenbach (1989:59), se crea una expansión semántica del texto que va más allá de lo que el contexto mismo podría proveer.⁶⁵

Igual que en el caso de Copenhague, el paseo por las calles de Göttingen se realiza en un ambiente que al narrador básico le parece anticuado y silencioso. Así se describe la ciudad: “Vi torres góticas con relojes dorados y tranvías que cruzaban al fondo de una calle en un silencio casi tan fantasmal como el de las bicicletas” (S:557). El lexema “góticas” se vincula a una época histórica lejana y “dorado” alude a una sociedad próspera y da la imagen de la belleza de esta arquitectura. Al mismo tiempo, la comparación con el mundo de los fantasmas constituye una modalización que puede asociarse a la muerte. Por lo tanto, puede interpretarse que en este lugar se oculta un

⁶⁴ También en *Ventanas de Manhattan* se escucha la voz de un narrador que, paseando por las calles de Nueva York, observa la arquitectura y el ambiente de la ciudad, a veces comparándolo con su ciudad natal, Úbeda: “En mi tierra las ventanas mantienen con el exterior una relación difícil, de cautela y secreto [...]. Se entornaban las cortinas, se echaban las persianas, se aspiraba a ver sin ser vistos [...]. Por eso me sorprenden y me gustan tanto las ventanas grandes de Manhattan [...]” (VM:53). De esta manera, las ventanas son símbolos de las diferencias entre culturas: en la Úbeda de la infancia del narrador se pone énfasis en ocultar la vida privada, mientras que en Nueva York de la actualidad se permite exponer lo que sucede en el interior de los edificios.

⁶⁵ En este mismo sentido se puede remitir al semiólogo Tomás Albaladejo Mayordomo (1998:44-45), quien explica que un texto se configura a partir de dos ámbitos, la intensión y la extensión. El nivel intensional equivale a las referencias dentro del mundo ficcional, mientras que lo extensional implica referencias que permiten al lector incluir campos semánticos que se hallan fuera del texto.

pasado siniestro: el terror del nacionalsocialismo y la noción de que Göttingen fue uno de los primeros lugares donde se realizaron acciones agresivas contra los judíos en los años treinta. Simultáneamente, al vincular lo fantasmal con los vehículos del presente se crea una especie de contacto con los muertos, que de acuerdo con Assmann (1999:18) constituye una estrategia que sirve para recuperar la relación con el pasado.

Siguiendo esta línea, podemos decir que los paseos por el barrio de Chueca equivalen a un matiz de la prosopopeya, por medio de la cual el paseante otorga una voz a “los muertos en vida” (S:345), es decir, a los que están al borde de la muerte y que carecen de la posibilidad de reivindicación. Además, mediante sus comentarios acerca del ambiente áspero de esta zona, el narrador básico expresa la empatía y la comprensión hacia los que parecen estar olvidados en la memoria colectiva: “Tantas voces y vidas [...] cada presencia girando en la gravitación de su propio mundo parcialmente invisible para los habitantes de los otros, cada uno llevando consigo su novela [...]” (S:337). En otras palabras, el narrador básico, en su calidad de comentarista, presenta una reflexión que el lector, mediante el fenómeno del autor modelo, puede interpretar como la postura ética del autor real (cf. Eco 1981:89-90).⁶⁶ Además, el fragmento intertextual de la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós constituye la continuación del título “Doquiera que el hombre va”, y así, el narrador básico muestra intenciones de recuperar las vidas que están a punto de perderse, resaltando que cada individuo conserva un pasado particular en su memoria que forma parte de la memoria colectiva.

En el barrio del Alcázar de Úbeda, el narrador básico reconstruye el pasado de su ciudad, que abarca algunas secuencias del siglo XIII hasta el siglo XV, y la época del régimen de Franco, que constituye el trasfondo histórico de la infancia del narrador básico. Para Assmann (1999:21), este lugar corresponde a un tipo de espacio que en el individuo produce un acceso virtual al pasado (cf. 4.1), y además, de acuerdo con Patricia Rae (2007:23), el recorrido histórico del paseante equivale a un modo de recuperar secuencias del pasado que han sido reprimidas en la memoria colectiva. Así, durante el paseo se configura la prosopopeya y se da una imagen de cómo la intolerancia contra los judíos se arraiga a lo largo de los siglos, desde las primeras agresiones en el siglo XIII, pasando por la expulsión en 1492 hasta los prejuicios de nuestro tiempo, que se configuran a través de los recuerdos personales del narrador básico: “Cuando nos estábamos peleando con otros niños en la calle y alguno nos escupía le gritábamos siempre: *Judío, que le escu-*

⁶⁶ Este tipo de discurso meditativo también aparece en *El jinete polaco* mediante el discurso del protagonista Manuel que junto a su amada Nadia intenta recrear las voces de los muertos: “Las voces perdidas de la ciudad, los testigos tenaces, postergados, desconocidos, los que contaron y guardaron silencio, los que dedicaron años al recuerdo o al odio y los que eligieron la apostasía y el olvido [...], voces recordadas de muertos y caras impasibles de muertos en vida. Voces de Mágina que nadie escuchará, que se van extinguiendo una por una como las luces de las calles después del amanecer [...]” (EJP:59).

piste al Señor” (S:545). Así, se manifiesta en qué medida los prejuicios contra un determinado grupo étnico, religioso o social se aprenden y se arraigan en nuestro imaginario desde la infancia, procesos que dificultan e impiden la aceptación de una comunidad heterogénea.

El paseo por Manhattan conduce al encuentro con un cementerio sefardí, que al narrador básico le genera una especie de contacto con el pasado: “Delante de la verja, del cementerio diminuto, encerrado entre muros altos de edificios, tengo una melancólica sensación de reencuentro con mis compatriotas fantasmas” (S:567). Al estar contemplando este lugar de memoria, el narrador básico, pese a su posición lejana de su pueblo, adquiere una cercanía virtual al pasado y a su lugar de origen. En palabras de Assmann (1999:22), estas reflexiones equivalen a una recuperación de los muertos, una prosopopeya que forma parte del fondo común de sufrimiento (cf. 4.4.1).

En analogía con los paseos, el narrador básico realiza sus viajes, observando y conociendo el mundo y, así, se configura una relación metonímica entre el concepto de paseante y viajero.⁶⁷ Además, en la misma medida que el narrador básico adquiere el valor de comentarista durante sus paseos, se dedica a comentar los destinos de los personajes a lo largo de sus viajes. De ahí que, al observar a los viajeros a su alrededor, se pregunte: “qué historias sabrán y no cuentan [...] de qué viajes vividos o escuchados o imaginarios se estarán acordando mientras viajan en silencio a mi lado [...]” (S:70). Se da así una imagen de los efectos que el mundo globalizado produce en la construcción identitaria del individuo: el hombre es un viajero que durante sus trayectos se encuentra con otros, a quienes nunca llega a conocer. Sin embargo, el anonimato no nos da el derecho de legitimar actitudes que afecten a la dignidad del otro, por ejemplo, la intolerancia, la agresividad o la indiferencia. En cambio, se expresa la curiosidad hacia el otro, lo desconocido y lo diferente, una especie de entusiasmo por la heterogeneidad. Esta reflexión del narrador básico tal vez reside en lo que Guillén (1998:425) señala, al preguntarse acerca de la responsabilidad ética del individuo respecto a las futuras relaciones entre grupos culturales: “¿Será posible cultivar un día lo que Antonio Muñoz Molina ha llamado la xenofilia?”

2.2.2 El narratario

Durante sus trayectos y visitas a varios lugares, el narrador básico escucha a narradores secundarios que le relatan sus adversidades y peripecias. El narrador básico se convierte entonces en narratario, una posición que le permite observar a los narradores secundarios y comentar lo que están relatando. Asimismo, el narrador básico tiene la oportunidad de describir el lugar donde los narradores secundarios emiten sus discursos. Por ejemplo, en el capítulo “Copenhague”, al recordar la conversación con Camille Pedersen-Safra,

⁶⁷ Examinaremos los efectos del viaje con más detalle en el capítulo 3 de nuestro trabajo.

el narrador básico describe el ambiente que le rodea, un almuerzo organizado en su honor por la Unión de Escritores en Copenhague, durante el cual los participantes “conversaban calurosamente y se reían, aliviados de no tener que darle conversación a un extranjero del que no sabían nada” (S:61). Se crea así un contraste con el relato de su interlocutora, que versa sobre la huida de Francia en 1940 y el regreso en 1944, cuando ella y su madre se ven encerradas durante varias horas en un hotel que durante la ocupación nazi había sido un lugar de interrogatorios y tortura de la SS (*Schutzstaffel*; literalmente “escuadrones de protección”). Así, se configura un relato emocional sobre un pasado triste que contrasta con el ambiente trivial y alegre del presente, o bien, en palabras de Mieke Bal (1981:50), se produce un hipotexto que da un sentido inverso al texto básico.

En el momento que Pedersen-Safra termina su relato, el narrador básico resalta lo siguiente:

Quando dejó de hablar, Camille Safra movió despacio la cabeza, sonriendo, con los ojos cerrados. Volvió a abrirlos y los tenía húmedos y muy brillantes. Habrían sido unos ojos muy hermosos en su juventud [...]. Me contó que su madre, al final de su vida, en la habitación del hospital donde ella pasaba las noches haciéndole compañía, se despertaba a veces de una pesadilla y le pedía que no cerrara la puerta con llave (S:69).

El estilo indirecto transmite una intercalación múltiple que implica una cadena de memorias: el narrador básico recuerda que Safra relata sus recuerdos acerca de lo que la madre le revela en el lecho de muerte; lleva varios años traumatizada por lo que ocurrió en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, mediante la descripción inicial se manifiestan los sentimientos de Pedersen-Safra hacia el destino de su madre, y la expresión evaluativa revela la conmoción y la empatía del narrador básico. Se configura entonces un rasgo de la *mise en abyme* que Dällenbach (1989:18) explica como “a relationship of relationships, the relation of the narrator N to his/her story S being the same as that of the narrator/character to his/her story s”. Es decir, mientras que el narrador secundario necesita contar sus experiencias, el narrador básico resalta la importancia de reconstruir el viaje a Copenhague para convertir el relato de Pedersen-Safra en una de las novelas que forman parte de la obra entera. Este tipo de desdoblamiento es una estrategia que sirve para transmitir conmoción al lector y, así, la empatía se produce en tres sentidos: para el narrador secundario implica alivio, para el narrador básico corresponde a un relato que nutre la memoria colectiva y para el lector surge la posibilidad de compartir dichos sentimientos (cf. 2.4.3).

En el capítulo “Oh tú que lo sabías”, el narrador básico reconstruye dos secuencias espacio-temporales en las que cumple con el papel de narratorio y comentarista. La una corresponde a la visita a Tánger, donde conoce al anciano judío Isaac Salama que le cuenta sobre sus experiencias, y, la otra, a un

viaje en tren por Asturias donde escucha a otro viajero que también se ha encontrado con Salama. Este tipo de duplicación sirve para mostrar en qué medida las actitudes del entorno determinan las concepciones acerca de un individuo y cómo distintas versiones del relato crean efectos opuestos.

Así, en la primera secuencia, el narrador básico presenta su versión de la siguiente manera: “Decía el señor Salama, en Tánger, que fue a visitar el campo de Polonia donde las cámaras de gas se habían tragado a su madre y a sus dos hermanas” (S:142-143). Las referencias al genocidio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial dan a conocer los trágicos destinos de la familia de Salama, un trauma que produce sentimientos de culpa y que resulta impactante en la construcción identitaria de los sobrevivientes. Dichos efectos a nivel del individuo pueden vincularse al trauma colectivo causado por la guerra y, además, este tipo de introducción despierta el interés en el lector por comprender la vida del protagonista, y crea empatía acerca del trauma que se arraiga en la memoria colectiva a consecuencia del genocidio.

Otras estrategias a las que recurre el narrador básico son la focalización y la modalización para comentar lo que capta junto a las narraciones que escucha:

El señor Salama, con su verbo rico y su raro acento salpicado de tonalidades lejanas, como un rescoldo de la música del español judío que escuchó hablar en su infancia [...] con su andar afanoso de tullido sobre las dos muletas [...] la respiración agitada por el esfuerzo de mover un cuerpo grande y torpe al que las piernas no le sirven, muy flacas bajo la tela del pantalón, como dos apéndices oscilando bajo la gravitación del vientre hinchado y el torso fomido (S:151).

Mediante su papel de narratario y focalizador, el narrador básico da a conocer de qué manera concibe al otro, destacando los rasgos que a Salama le marginan doblemente: su pertenencia a los judíos que tienen pasaporte español pero que permanecen no integrados en la sociedad española y su condición de discapacitado. El narrador básico expresa así empatía y tristeza por el trágico destino del anciano.

En la otra secuencia temporal, que es posterior a la visita a Tánger, se manifiesta otro tipo de concepción respecto a la identidad de Salama. Un miembro del grupo de literatos que viaja en tren junto al narrador básico, y que pretende haber conocido al anciano, lo describe de la siguiente manera: “Qué plasta me dio el tipo, si alguien llega a advertirme a tiempo no piso Tánger [...]. Entrañable, el judío, y muy servicial, ¿No es verdad? Pero muy pesado” (S:177). La burla y el desprecio son insultos que al narrador básico le producen indignación y que le hacen preguntarse: “Quién eres tú para contar una vida que no es tuya” (S:179). Relatar la propia vida es inútil si nadie escucha, de modo que en el discurso del narrador se configura su frustración hacia los que arrojan injurias graves contra otros, dejándose llevar por las actitudes de arrogancia e intolerancia. Se defiende entonces el dere-

cho del individuo a ser escuchado y se expresa resistencia contra las actitudes que trivializan el valor ético de las víctimas (cf. Martín Galván 2006:152).

A partir de lo resumido, puede interpretarse que las distintas versiones sobre la vida de Salama indican en qué medida la concepción del entorno contribuye a afirmar o rechazar la identidad de un individuo. Por lo tanto, a fin de reivindicar la dignidad que a Salama le es propia, el narrador básico reconstruye otra experiencia del anciano que versa sobre el encuentro con una mujer durante un viaje en tren de Tánger a Casablanca. Salama se enamora de ella, sin embargo, puesto que oculta su condición de discapacitado, no se atreve a iniciar una relación amorosa. Así, el relato llega a significar la pérdida de sentido y de una posible felicidad (cf. 2.4.4).

Respecto a la visitante que narra su vida en “Cerbère”, el narrador básico desempeña el papel de narratario junto con su mujer y, al recapitular la visita, apunta lo siguiente:

No hay límite [...] a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera. Ha llegado la señora hacia las seis de la tarde, a la hora antigua de las visitas, y ha traído con ella un aire indefinido de visita de otro tiempo, de formalidad afectuosa (S:319).

La reflexión inicial alude a la problemática de la indefinida cantidad de vidas, identidades y relatos que nos rodean, y la forma en que se nos presenta este personaje, a su vez, revela rasgos que exteriorizan su identidad. Al mismo tiempo, de su aspecto no pueden averiguarse las dificultades que ha vivido, ni puede advertirse que su relato corresponde a lo que el narrador básico denomina “la copiosa novela de una vida común” (S:324). Es decir, esta mujer es una representación de una colectividad de individuos que preservan relatos en sus memorias que son particulares y dignos de escuchar, y que, sin embargo, han sido reprimidos por la amnesia impuesta desde el ámbito público y oficial.

Mientras que la mujer relata su vida, sucede algo que llama la atención a su narratario: “Entonces, al nombrar casi por casualidad al padre, ocurre algo, una ligera modificación en la mirada” (S:324). En virtud de ser narratario y focalizador, el narrador básico indica cómo emergen los recuerdos en la memoria y en qué medida este proceso se manifiesta a nivel sentimental del personaje. Además, este momento funciona como una especie de introducción a los acontecimientos más impactantes de la vida de la mujer, a saber, la desaparición del padre, la incertidumbre al recibir la caja de cartón con sus pertenencias, más el asombro y la decepción vinculados a la versión verdadera de su destino (cf. 2.4.5).

Es preciso recordar que el narrador básico también escucha y observa a Godino mientras éste se ocupa en describir la relación amorosa de Mateo Zapatón y la joven sor María del Gólgota. Esta posición le da al narrador

básico la oportunidad de describir el ambiente del bar donde se presenta el relato: “Rondas de cañas rebosando espuma, voces de camareros, olor de aceites muy fritos, bufidos de la máquina de café, musiquillas robóticas de las tragaperras y de la máquina del tabaco” (S:408). Esta enumeración, en la cual se recurre a la vista, al oído y al olfato, da la imagen de un ambiente vivaz y alegre, una atmósfera que adquiere el valor de contraste en relación con el relato de Godino que, en el fondo, versa sobre la opresión durante los primeros años de posguerra. Asimismo, para describir el pacto narrativo entre Godino y su público, el narrador básico comenta que “según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto” (S:413). Es decir, a medida que se incrementa el valor emocional del relato, se genera el sentido de pertenencia dentro del grupo. Además, en cuanto el narrador básico compara la técnica narrativa de Godino con su modo de disfrutar de la comida, se crea un efecto humorístico que revela el divertimento del narrador básico frente a la narración del otro y su manera de apelar a los mecanismos que nutren la memoria colectiva y que dan forma a la identidad cultural del grupo.

En el capítulo “Sherezade”, la presencia y la postura del narrador básico se perciben en las ocasiones que el narrador secundario, la mujer que relata sus adversidades, se dirige a él. Esto es lo que ocurre cuando ella explica que los judíos son los culpables de la destrucción del sistema político y social de la Unión Soviética: “Judíos, sí señor, no me mire con cara rara [...] ¿no sabe que hubo un complot de médicos judíos para asesinar a Stalin?” (S:372). La mujer muestra así sus actitudes e ideología política, mientras que el narrador básico interfiere con una expresión muda que revela su asombro. Así se configura una interacción de la cual se entienden diferentes opiniones sobre la identidad judía y el régimen totalitario del jefe del estado soviético. Aparte de esta pausa, el narrador básico evita interrumpir la narración de este narrador secundario, tal vez porque su impresionante autobiografía no lo requiere.

Al estar escuchando a José Luis Pinillos, el narrador básico cumple con el papel de narrario, describiendo a este ex combatiente de la División Azul como “un viejo vigoroso, con una mirada vivísima [...] pero ya algo encorvado, con el pelo muy blanco [...] como lo tenía en su vejez Spencer Tracy, o como el de mi abuelo paterno, que también estuvo en una guerra [...]” (S:465). La referencia al actor de cine da una imagen del aspecto de este narrador secundario y, al mismo tiempo, la comparación con el abuelo muestra los sentimientos de familiaridad y admiración por un amigo que, pese a su avanzada edad, sigue manteniendo una memoria intacta, y que a partir de las experiencias durante la guerra ha comprendido su ideología política errónea.

Al igual que en relación con Salama, el narrador básico describe a Pinillos con el fin de dar una imagen de sus sentimientos: “Entonces vi algo que no he olvidado nunca. Mi amigo [se] pone ahora muy serio y habla mirándome

[...] pero no me parece [...] que se encuentre del todo en el mismo lugar y en el mismo tiempo que yo” (S:473). De modo similar a la mujer que relata su vida en “Cerbère”, sucede algo a nivel sentimental en este personaje. Cuando evoca la memoria acerca de un episodio importante de su vida, se desplaza virtualmente a dicha época, de modo que se borran los límites entre el pasado y el presente. El narrador básico, a su vez, resalta este proceso a fin de reforzar la emoción y el interés por escuchar el relato. Además, para dar énfasis al desenlace, reconstruye en qué medida el ambiente vivaz del restaurante se ha modificado durante el tiempo de la narración: “Ya no hay conversaciones ni teléfonos móviles a nuestro alrededor” (S:490). Se configura así el silencio del entorno, una atmósfera que corresponde a la conmoción que el relato produce en el narratario, parecido al efecto que se genera en el público después de escuchar la música clásica. A su vez, siguiendo a Eco (1981:89), el silencio forma parte de las condiciones de felicidad en el texto que tienen que cumplirse para que el lector reflexione acerca de las cuestiones que el relato de Pinillos plantea: cómo se arraiga la intolerancia y de qué manera ésta se convierte en cómplice de la violencia, mecanismos que facilitan lo que Pérez Tapias (2001:32) denomina “la negación del otro en su humanidad.”

En el último capítulo de la novela, “Sefarad”, surgen dos ocasiones en las cuales el narrador básico funciona como narratario. La primera equivale a una conversación con el escritor rumano, Emile Roman, realizada en el bar del hotel Excelsior en Roma, donde “un individuo de pajarita roja y esmoquin plateado tocaba éxitos internacionales en un órgano eléctrico” (S:546). Este ambiente trivial y somero contrasta con el recorrido histórico que presenta Roman desde la expulsión de los sefardíes de España en 1492, pasando por las diásporas realizadas en varias partes de Europa a lo largo de los siglos sucesivos, hasta la persecución nazi durante la Segunda Guerra Mundial, de la que también él mismo ha sido víctima.

La otra ocasión se produce durante la visita al museo de la Hispanic Society en Nueva York, donde el narrador básico y su mujer conversan con la bibliotecaria del museo, quien les comenta que conoce la ciudad natal del narrador básico y que describe su vida en Nueva York. Siendo su narratario y focalizador, el narrador básico apunta que esta mujer “nos hipnotiza contando, pero en realidad no llegamos a saber nada de su verdadera vida” (S:586), sin embargo, no resalta en qué consiste lo que quiere saber, sino que se delimita a indicar que la interlocutora está ocultando algo de su pasado. Tal vez este comentario tiene que ver con la identidad de la bibliotecaria, porque la mirada intensa, la voz, el afán de hablar y el modo de narrar son características que convergen con las de la monja que en otros tiempos relata su vida a Mateo Zapatón (cf. 2.4.2). Así, se ofrece al lector construir la fábula de una mujer que ha logrado cumplir con el deseo de romper con la opresión y la identidad escindida de antes (cf. Albert 2006:32).

2.2.3 El narrador lector

Además de las funciones de paseante y narratario, el narrador básico aparece en ocasiones como lector de libros escritos por autores conocidos, o de estudios sobre personajes históricos del siglo XX. Estos hipotextos se insertan en el relato principal en forma de reconstrucciones, citas o fragmentos intertextuales.

Curiosamente, por lo que a la actividad de la lectura atañe, Walter Benjamin (1992:649) sugiere una relación analógica entre el cazador, el paseante y el lector. A partir del cazador se genera una relación metonímica con el paseante, con la diferencia de que el cazador busca su presa en el bosque, y el paseante busca conocimiento en las zonas urbanas. Asimismo, el texto literario puede compararse con un bosque, donde el lector trata de averiguar su sentido, del mismo modo que el cazador busca su presa y el paseante intenta obtener conocimiento sobre el mundo. Así, diríamos que el narrador básico de *Sefarad*, en su función de lector, “pasea” por los textos con el fin de mostrar una especie de aprendizaje, basándose en los destinos de varios personajes referenciales que tienen una característica en común: el destierro causado por la persecución.

Ejemplos de estos trágicos destinos aparecen en el capítulo “Quien espera”, donde se describe qué sucede con la identidad personal al vivir la transición de incluido a excluido, de inocente a culpable, de vivo a muerto, siempre en relación con los cambios de las circunstancias. Así, tomando su punto de partida en la novela *El proceso* de Franz Kafka, el narrador básico remite al diario de Victor Klemperer,⁶⁸ con el fin de dar una imagen de cómo el mundo paulatinamente va transformándose: “Las cosas ocurren poco a poco, muy gradualmente, y al principio prefieres imaginar que no son tan graves, que la normalidad es demasiado sólida como para romperse con tanta facilidad” (S:73). O sea, delante de los primeros signos de la intolerancia, el protagonista se ve atormentado por sentimientos que le producen un conflicto personal, por un lado, disimular para mantener la normalidad y, por el otro, la sensación de culpa por no atreverse a hacer resistencia. Puesto que Klemperer piensa que la opresión no va a durar mucho tiempo, trata de soportar las agresiones del entorno y esperar hasta que se terminen. Sin embargo, cuando observa que los juguetes para niños están decorados con esvásticas, escribe en su diario: “*Ya no puedo librarme de la sensación de disgusto y vergüenza*” (S:73-74). Es decir, puesto que la dinámica y la agresividad del nazismo se manifiestan de una manera indiscutible, el autor del diario señala que la problemática de la culpabilidad se genera no sólo por los métodos refinados de las instancias de poder, sino también por la indiferencia y la complicidad de los ciudadanos. De esta manera se propone una reflexión

⁶⁸ Se trata de una serie de diarios que abarcan los años 1933-1945 y, según la “*Nota de lecturas*” (S:598), las referencias se hacen al primer diario que incluye los años 1933 y 1934.

acerca de cómo hacer resistencia a las fuerzas destructivas que reducen a determinados individuos hasta que se ven despojados de la vida.

Se puede decir que al insertar citas del diario de Klemperer, el narrador básico reproduce la voz de un difunto, y crea por lo tanto una prosopopeya que ofrece al lector la oportunidad de participar en la lectura virtual, acercándose a un personaje que ha sido testigo de uno de los procesos más funestos de nuestra historia: cómo el nacionalsocialismo se arraiga entre la gente común y obstruye la normalidad hasta convertirse en un genocidio de millones de personas.⁶⁹

Las lecturas reconstruidas en el capítulo “Quien espera” constituyen una fábula en la cual se configura la marginación sistemática de un colectivo de intelectuales, literatos y políticos en relación con los regímenes de Hitler o de Stalin. Estos protagonistas son Hans Mayer, judío austríaco que sufre la tortura de los SS en los campos de concentración y que después de la guerra cambia su nombre a Jean Améry; Margarete Buber-Neumann, que después de varios años en los campos de Siberia es entregada al cautiverio de Ravensbrück, y Evgenia Ginzburg, que es sometida a trabajos forzados en Siberia. Al igual que Victor Klemperer, padecen la persecución y en un momento determinado se ven obligados a someterse. Además, mediante la reconstrucción de la lectura sobre Jean Améry, el narrador lector propone una reflexión acerca del mal: “Sólo una cosa no había sabido imaginar ni prever: quienes le detuvieron [...] no tenían caras de hombres de la Gestapo [...]. *Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo*” (S:76). En nuestro imaginario social, se concibe la identidad de otros por medio de signos que la exteriorizan (Baeza 2000:52-53). De ahí que Améry tiene la expectativa de percibir algo que revele la crueldad de los verdugos. Sin embargo, como no hay signos que la indican, se produce una discrepancia entre lo que percibe el protagonista y las ideas que forman parte de su imaginario social, de modo que el encuentro con los verdugos le produce perplejidad. Al lector se le plantea entonces la problemática acerca de la construcción de la identidad y se propone una reflexión acerca de cuáles son las características que nos hacen determinar la identidad de otros: nuestro imaginario social no siempre coincide con los signos que la exteriorizan, o bien, surge una discrepancia entre el parecer y el ser (cf. Fromm 1956:63).⁷⁰

⁶⁹ También el periodista Sebastian Haffner (2000:22-24), que se escapó de su país antes de la Segunda Guerra Mundial, recuerda que durante toda su infancia tenía únicamente juguetes de guerra, de modo que en este caso, los nazis prolongaban estrategias que ya se habían puesto en juego antes del régimen de Hitler.

⁷⁰ En este contexto cabe agregar el testimonio de Primo Levi (2006:138) quien al recapitular acerca de su estancia en Auschwitz recuerda su estupor mudo ante los representantes de la SS. Al hacer hincapié en lo indefinible de los perpetradores y al describir sus impresiones del “*Doktor Pannwitz*” comenta que “si yo supiese explicar a fondo la naturaleza de aquella mirada, intercambiada como a través de la pared de vidrio de un acuario entre dos seres que

El narrador lector apunta que no sólo el nazismo ha sido responsable de procesos que afectan a la humanidad, sino también el régimen stalinista ha sido influyente al imponer la incertidumbre, el miedo, el terror y la culpa. Así, en el capítulo “Münzenberg”, la lectura sobre personajes históricos sirve para dar ejemplos de cómo el individuo cae en desgracia y pierde su vida a causa de la opresión y la persecución. Estos protagonistas son Willi Münzenberg y su mujer Babette Gross, la pareja Heinz Neumann y Margarete Buber-Neumann. Sus destinos constituyen espejos que al narrador básico le incitan a reflexionar acerca de lo medular en el asunto de la identidad: “Eres en gran parte lo que otros saben o creen o dicen de ti, lo que ven al mirarte” (S:196). Dicho de otro modo, el narrador básico recurre a los trágicos destinos de los que han sucumbido a causa de la lucha por sus identidades, con el fin de mostrar que la identidad es una construcción que depende de las actitudes y las concepciones arraigadas en la comunidad.

Para reconstruir el relato sobre Münzenberg, el narrador básico se remite a otros que escriben sobre este personaje, lo cual se entiende a partir del siguiente ejemplo: “Su cara tenía la tensa simplicidad de una talla en madera [...] dice Koestler, que trabajó para él en París [...]” (S:198). El uso del estilo indirecto da aquí la sensación de que Arthur Koestler está hablando a viva voz sobre Münzenberg, de modo que la reconstrucción de la lectura es análoga a la reconstrucción de los relatos orales, o bien, el acto de leer equivale al acto de escuchar. A partir de esta relación, el narrador básico convierte su lectura en escritura, es decir, a partir de una secuencia textual de otro autor surge el relato que forma parte de la novela que estamos analizando.

En resumidas cuentas, las funciones del narrador básico aportan varios significados a los discursos sobre la identidad. Primero, de acuerdo a las ideas de Walter Benjamin (1990:352-354), sus paseos se realizan en las ciudades y equivalen a un modo de obtener contacto con el pasado. A partir de este proceso, el paseante transmite su conocimiento histórico, a la vez que propone reflexiones acerca de las fuerzas sociales que en el nombre de la construcción de la identidad excluyen a individuos y grupos. En analogía con los paseos, los viajes implican la contemplación de un mundo globalizado y heterogéneo en el cual se advierte que, por una parte, el anonimato puede legitimar la intolerancia y que, por otra, puede incitar a mostrar estima hacia el otro y comprender lo que explica Koestler (1978:67-70), que cada individuo constituye una entidad indivisible que al mismo tiempo asume una nueva dimensión de su existencia al formar parte de la vida, del sistema ecológico y del universo. En segundo lugar, siguiendo a Prince (1982:22), el papel de narratario sirve para describir a los narradores secundarios, con el fin de resaltar la importancia de escuchar y comprender al otro. Además, mediante sus descripciones del entorno se configura un contraste entre el

viven en medios diferentes, habría explicado también la esencia de la gran locura de la tercera Alemania”.

presente trivial y el pasado difícil y siniestro. Si partimos de que el ambiente del entorno pertenece a la fábula del narrador básico, es decir, al texto principal, será posible explicar el contraste por medio de la teoría de Bal (1981:50), quien sostiene que los hipotextos tienen la capacidad de crear un sentido inverso en relación con el texto primario. Siguiendo esta misma línea, diría Dällenbach (1989:14-15) que los relatos de otros son espejos a través de los cuales el narrador básico, en cuanto narratario, se observa a sí mismo, o bien, el efecto especular hace que el narrador básico se comprometa con los destinos de otros y realice su proceso introspectivo. Esta relación forma parte de las condiciones de felicidad que según Eco (1981:89-90) tienen que cumplirse para que el lector real pueda mantener su relación interpretativa con el texto, y así hacerle reflexionar acerca de los modos de afectar, rechazar o reconocer las identidades culturales y personales de los que están al margen de la comunidad. En tercer lugar, al ser el lector de las obras de otros, el narrador básico realiza su “paseo” y aprendizaje por textos que versan sobre las víctimas de los regímenes totalitarios en Europa del siglo XX. El acto de leer adquiere entonces el mismo valor que el acto de escuchar, y la reconstrucción de la lectura se realiza de modo similar a la reproducción de los relatos orales. La diferencia es que la mayoría de los que han producido los textos de lectura han fallecido. Para presentar estas voces, se recurre a citas y a reconstrucciones de los discursos mediante verbos declarativos. Igual que en los casos de los narradores secundarios, los relatos de estos muertos constituyen un espejo por medio del cual el narrador básico recupera secuencias del pasado que pueden insertarse en la memoria colectiva de la actualidad (cf. Castiñeira 2005:46).

2.3 Juan, el doble del narrador básico

Parecido al narrador básico, su doble, Juan, es un aficionado a la literatura que pasa el tiempo escuchando los relatos de otros, pero a diferencia del primero, el doble se dedica a mantener correspondencia con una mujer que vive en Nueva York. Además, mientras que al narrador básico le interesa escuchar a otros, Juan no muestra nada más que indiferencia y vive el tiempo en forma de aburrimiento y monotonía. Como sugiere Walter Benjamin (2007:177), la correspondencia en general puede significar una intención de apropiarse de algo que se ha perdido y, según dice el mismo pensador en sus apuntes (Benjamin 1990:130), el aburrimiento surge y produce confusión cuando no sabemos por qué estamos esperando. Así, durante sus lentas jornadas en la oficina de una empresa en Granada, Juan recibe a inmigrantes que desean ser contratados como artistas, cuyos destinos no le interesan y con quienes no es capaz de encontrar ningún sentido de pertenencia. No obstante, dado que estos personajes le cuentan sus peripecias, pueden clasificarse como narradores secundarios, mientras que Juan desempeña el papel

de narratario, cuyos comentarios y reflexiones se enlazan con los relatos. A modo de ejemplo, Juan comenta acerca de la vida de sus visitantes que “igual que yo, vivían en el tiempo en blanco” (S:508) e indica así una analogía o semejanza entre sí mismo y los demás. Sin embargo, mientras que él pasa los días aburriéndose, enajenado en relación con su alrededor, los inmigrantes acuden a su oficina con la esperanza de ser aceptados e integrados en la nueva comunidad. Desde el punto de vista del lector, esta relación puede interpretarse mediante el modelo de la *mise en abyme* como una duplicación de contraste, porque en un espejo se refleja un protagonista cuya vida se caracteriza por la indiferencia, frente a los visitantes que a su vez constituyen espejos que dejan entrever la tenacidad de los que persiguen sobrevivir y encontrar un sentido a la vida (cf. Dällenbach 1989:14-15).

Uno de los personajes que narra sus experiencias a Juan es el músico rumano que en el capítulo “Oh tú que lo sabías” corresponde al “maestro Andreescu” (S:176), pianista del concierto en Tángier. Juan recurre a la estrategia de emplear el estilo indirecto cuando describe a este personaje, y al mismo tiempo deja surgir su voz, por ejemplo: “ponía mucho cuidado al enunciar el giro castizo, *porque me dio la real de la gana [...]*” (S:515). Se configura así el fenómeno que Bal (1981:46) denomina “simple embedding” o intercalación simple, es decir, A relata que B relata sobre lo que conserva en su memoria. Además, los comentarios de Juan acerca del lenguaje de su visitante revelan la intención y el afán de éste de adaptarse a la nueva vida en España.

El doble del narrador básico recuerda otros visitantes, de los que destaca Adriana Seligmann de Montevideo, refugiada primero en Argentina donde desaparece su marido, y después en España junto a su hijo, un niño de dos años. Al referirse a la desaparición del marido, la mujer comienza a llorar. Sin embargo, sintiéndose consolada por Juan, quien le da un pañuelo y un cigarro, empieza a hablar sobre su abuelo paterno, Saúl Seligmann, alemán de origen judío que en los años treinta se refugió en Montevideo donde trabajó de sastre. Al jubilarse, se retiró a “una casa de madera, en una pequeña isla [...] con un embarcadero, rodeada de árboles” (S:531), un lugar que la nieta recuerda como un paraíso. Partiendo de los postulados de Dällenbach (1989:57), se puede decir que el relato sobre Seligmann constituye un paralelismo antitético al destino del viejo nazi que aparece en “Berghof”. Además, mientras que la vida de Seligmann da una imagen de las víctimas del régimen nazi, el otro es una representación de todos los criminales que se escaparon a diferentes partes del mundo después de la caída del Tercer Reich alemán. Así, paradójicamente, con la llegada de los nazis a América Latina después de la Segunda Guerra Mundial las víctimas se ven forzadas a vivir cerca de sus verdugos también después del conflicto bélico.

En relación con el relato de Adriana Seligmann, Juan medita lo siguiente: “Cada cual lleva consigo su novela, tal vez no el relato entero de su vida, sino un episodio [...] que se resume en un nombre [...]” (S:530). Así se hace una alusión al título “Dime tu nombre”, una de las frases iniciales en el pro-

ceso de conocer a otros y un elemento importante de la construcción identitaria. Además, el comentario de Juan puede enlazarse con el fragmento intertextual de Pérez Galdós que presenta el narrador básico en el capítulo “Copenhague”, después de haber escuchado el relato de Camilla Pedersen Safra: “*Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela*” (S:70). Debido a la semejanza entre los comentarios se puede deducir que el narrador básico es el narratorio de Juan, y dado que ambas referencias pueden asociarse con el subtítulo de *Sefarad*, se entiende una secuencia de semejanza y de reflexión entre el relato del relato y la obra que los contiene (cf. Dällenbach 1989:43-44).

Para resumir lo examinado se puede decir que Juan, el doble del narrador básico, es un melancólico que pasa el tiempo aburriéndose porque desde su punto de vista, la vida carece de sentido. Frente a esta monotonía aparecen los personajes que llegan a su oficina con la intención de ser contratados como artistas, inmigrantes que, pese a sus adversidades, persiguen establecerse y encontrar nuevos sentidos en el país de acogida. Mientras que estos narradores secundarios relatan sus vidas, el narrador doble comenta sus destinos y revela así remordimiento por no haberles ayudado cuando necesitaban apoyo. Surge al mismo tiempo un contraste entre los modos de marginalidad: Juan se autoexcluye a causa de la falta de sentido y los inmigrantes se quedan al margen de la comunidad porque nadie se preocupa de apoyarles en sus intenciones de integrarse.

2.4 Los narradores secundarios

Una vez examinadas las funciones del narrador básico y su doble, profundizaremos a continuación en los narradores secundarios. En concordancia con la teoría de Dällenbach (1989:91), recordemos que el modelo de la *mise en abyme* implica, por un lado, una cadena de relatos que se generan entre sí y, por otro, un conjunto de relatos que tienen una relación etiológica. A partir de estas observaciones sugerimos que en *Sefarad*, el narrador básico presenta los relatos de otros con el fin de mostrar un sentido analógico o inverso de la narración entera, o bien, según diría Mieke Bal (1981:50), se incluyen hipotextos que poseen la capacidad de cambiar el sentido del texto principal. Por lo tanto, en *Sefarad*, la selección de relatos no es arbitraria, sino que el contenido y lo que comentan los narradores secundarios acerca de los hechos cumplen con determinadas funciones en relación con el discurso del narrador básico. En este mismo sentido, remitimos a Genette (1989:287), quien escribe que la presentación de una autobiografía significa narrar sobre los acontecimientos que han conducido a la situación actual, es decir, al momento de contar la vida. Nos interesa entonces indagar cuáles son las problemáticas que los narradores secundarios transmiten y por qué narran determinadas secuencias de sus vidas.

2.4.1 Sacristán

Sería tentador sugerir que el narrador del capítulo “Sacristán” es idéntico a un narrador básico que todavía no ha aprendido de las propias experiencias o de los relatos de otros. Sin embargo, si partimos de las observaciones de Mieke Bal (1981:58), quien apunta que no hay nada que impida colocar un hipotexto al comienzo de una obra, propondremos que “Sacristán” es un texto incrustado cuyo protagonista puede clasificarse como narrador secundario. Otros criterios que nos permiten hacer esta distinción son las referencias semánticas y las relaciones entre los personajes. Mientras que Sacristán conoce a Godino, el secretario de la casa regional que en el capítulo “América” presenta el relato amoroso sobre Mateo y sor María, el narrador básico se limita a describirlo como un desconocido, resaltando que “el que cuenta tiene una cara de algún modo infantil, jovial y muy redondeada, pero está casi completamente calvo y lleva un traje muy formal” (S:408). A diferencia de Sacristán, que remite a su paisano “maestro Gregorio E. Puga, compositor de mérito” (S:20), el narrador básico lo recuerda en el capítulo “Olympia” como un funcionario alcoholizado y fracasado. Además, desde el punto de vista del narrador secundario, Mateo Zapatón es un personaje a quien conoce desde su infancia, mientras que el narrador básico solamente recuerda haberlo visto en una ocasión, fijándose “en su sombrero y en sus zapatos de gigante, pero sobre todo en la perfecta complacencia de su actitud hacia el mundo” (S:350). Así, Mateo llama la atención por su aspecto y modo de percibir el entorno, sin embargo, no es un personaje a quien el narrador básico reconoce.

Otra divergencia entre Sacristán y el narrador básico se configura mediante sus reacciones frente a los marginados que deambulan por las calles del centro de Madrid. Sacristán atraviesa la plaza de Chueca “con el corazón en un puño, con la mirada recta, para no ver lo que sucedía alrededor, el trapiqueo de la droga, el espectáculo de aquellos individuos sonámbulos” (S:24). En cambio, desde el punto de vista del narrador básico, que durante una temporada vive en la misma zona, moverse por las calles corresponde a “un viaje de descubrimiento” (S:334). Dicho de otro modo, Sacristán se siente desconcertado en este ambiente, mientras el narrador básico muestra interés por observar y describir la gran variedad de representantes de distintas identidades culturales.

Sacristán y el narrador básico divergen en sus modos de narrar el pasado, porque mientras el narrador secundario tiende a perderse en descripciones y anécdotas sentimentales, el narrador básico se encarga en el último capítulo, “Sefarad”, de reconstruir secuencias tergiversadas u omitidas del pasado. Es decir, puesto que Sacristán se refiere al pasado de una manera distinta a la del narrador básico, se puede inferir, según la teoría de Dällenbach (1989:63), que Sacristán funciona como un “*anticipatory vector*” del narrador básico que aparece en el último capítulo de la obra.

De acuerdo con la teoría de Bal (1981:41-43), el relato de Sacristán equivale a un hipotexto que, además, incluye otro hipotexto, formado por los comentarios y las anécdotas de Godino. Así, por ejemplo, al describir el grupo escultórico denominado *La Santa Cena*, que forma parte del paso de la Semana Santa de su pueblo, Sacristán apunta que “las figuras del trono, como casi todas las de nuestra Semana Santa, fueron esculpidas por el célebre maestro Utrera, según Godino uno de los artistas más importantes del siglo” (S:27). O sea, Sacristán reconstruye los relatos y las evaluaciones de Godino, un proceso que da una imagen de cómo ciertas características y acontecimientos del pasado están transmitidos a través de la tradición oral y dan forma a la memoria colectiva. Al mismo tiempo, si partimos del modelo de la *mise en abyme*, podría interpretarse que Sacristán inserta el entusiasmo de su paisano con el fin de mostrar distanciamiento y poner en tela de juicio la veracidad de las anécdotas (cf. Dällenbach 1989:14-15).

Para saber por qué Sacristán narra su vida es preciso indagar los elementos que, de acuerdo a Genette (1989:287), revelan la causa de la situación actual del personaje. Así, para describir la vida en Madrid, este narrador secundario comienza su relato señalando que pertenece a un grupo marginado: “Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella” (S:11). Por medio de esta presentación se manifiesta que el protagonista forma parte de un conjunto de personajes que se sienten fuera de lugar, y que crean una memoria colectiva a través de la melancolía y la nostalgia. Sacristán expresa estos sentimientos de la siguiente manera: “Vivir en él, en el pasado, qué más quisiera yo. Pero ya no sabe uno dónde vive, ni en qué ciudad ni en qué tiempo [...]” (S:23). A causa del anhelo por refugiarse en los tiempos de la infancia, Sacristán es incapaz de estar atento a lo que sucede a su alrededor, de modo que el presente llega a ser una especie de tiempo vacío. De ahí que, al encontrarse con su paisano Mateo Zapatón, el narrador de este capítulo tenga la expectativa de reafirmarse en él y recuperar su identidad. Sin embargo, su proyecto llega a ser imposible debido a la amnesia del otro, o bien, según diría Castiñeira (2005:47), porque los personajes no poseen relatos del pasado que puedan compartir. Así, para este narrador secundario, el acontecimiento que al inicio significa la esperanza de recobrar el paraíso de la infancia se convierte ahora en la noción del paraíso perdido. Esta decepción es la que a Sacristán le produce una crisis identitaria, la cual, a su vez, le hace contar su historia.

2.4.2 Godino, Mateo y Francisca

Las anécdotas de Godino aparecen en forma de hipotextos dentro del relato de Sacristán. Se reconoce a este narrador secundario por su recitación: “*La morcilla, gran señora, Digna de veneración*” (S:12) formulada en el capítulo “Sacristán” y repetida en “América” (cf. S:409). Es decir, mediante elemen-

tos intertextuales se entiende que Godino es el narrador del relato amoroso sobre Mateo Zapatón y la monja sor María del Gólgota.

Para rearticular las experiencias de dichos personajes, Godino se basa en los recuerdos del “insigne Mateo Zapatón” (S:19), a quien conoce por ser su sucesor en la cofradía de la Semana Santa. A su vez, el zapatero jubilado reproduce lo que la monja le ha relatado cuarenta años atrás, un hipotexto que según Mechthild Albert (2006:32) constituye el núcleo del capítulo “América”. Así se crea una serie de relatos intercalados que también puede explicarse desde la perspectiva del narratario. En otras palabras, Mateo es el narratario de sor María, Godino es el narratario de Mateo y los miembros de la casa regional que se reúnen en el bar Museo del Jamón, donde también el narrador básico está presente, son el narratario de Godino. Estos hipotextos se producen en distintos niveles espacio-temporales, un rasgo de la tradición oral que genera cierta incertidumbre acerca de la autenticidad de lo narrado.

En el relato que Mateo reproduce a Godino aparece la voz de la monja que, al narrar, imita las voces de los miembros de su familia y que además expresa su identidad afectada: “Sor María del Gólgota, qué suplicio de nombre, si yo me llamo de verdad Francisca, o mejor todavía, Fanny, como me llamaba mi padre” (S:419). Se da así una imagen de la discrepancia en relación con el poder de la Iglesia católica, a la vez que puede interpretarse el deseo ferviente de esta mujer de preservar su pasado en la memoria y así mantener su identidad personal. Siguiendo esta línea, Francisca desarrolla su relato sobre un pasado desolador y siniestro: su padre fue fusilado por los nacionales al final de la Guerra Civil y a la madre la maltrataron cruelmente, exponiéndola por las calles y forzándola a fregar el suelo de la iglesia del pueblo. Por consiguiente, pierde la razón y es ingresada en un manicomio.

A consecuencia del destino de los padres, la hija es encerrada en el convento mientras que su hermano logra escaparse a los Estados Unidos, un lugar a dónde también desea irse Francisca. De ahí que le pida ayuda a su amante, sin embargo, como él se echa atrás ella le dice que “si me traicionas te lo arranco todo” (S:436). No se sabe el origen de esta expresión, si es una amenaza de la joven, si equivale a un modo de Mateo de justificar su cobardía o si pertenece a la técnica narrativa de Godino y su manera de poner condimento al relato. Por lo tanto, se puede interpretar que la tradición oral no siempre es fidedigna.

Después de esta conversación los amantes no se ven más, sin embargo, al cabo de unos años, Mateo recibe una postal de América escrita “con una letra cuidada y relamida [...] como la que enseñaban antes en los colegios de monjas” (S:442). Así, se invita al lector a construir un desenlace de la trama de Francisca que corresponde a la huida del convento y el logro de una vida libre en el lugar anhelado, América. No obstante, nunca se llega a saber por qué vías y de qué manera esta mujer escapa de su país y de su pasado doloroso.

A partir de lo resumido, podemos concluir que Francisca cuenta su historia para aliviarse de las experiencias traumáticas de la guerra (cf. Albert 2006:32). Mateo transmite sus recuerdos no sólo para expresar su nostalgia por el pasado, sino también con el fin de aliviarse del remordimiento que le pesa por no haber elegido una vida con su amada cuando tuvo la oportunidad, en vez de esperar hasta la jubilación para trasladarse a Madrid donde se siente confundido y enajenado. A su vez, Godino presenta el relato amoroso a su manera para estar en el centro de la atención y con el objetivo de infundir un sentido de pertenencia entre los miembros del grupo de la casa regional.

2.4.3 Camille Pedersen-Safra

Si bien el narrador básico reconstruye y comenta el relato de Camille Pedersen-Safra (cf. 2.2.2), se intercalan determinados fragmentos en los cuales emergen las voces de madre e hija. Una de estas secuencias corresponde a un diálogo entre las protagonistas que, al verse encerradas en un hotel de la ciudad donde están buscando a sus parientes, discuten qué hacer para salir. Cuando Camille propone que pidan ayuda, la madre responde: “Se reirán de nosotras, dos judías ridículas. A quién se le ocurre quedarse encerrado de este modo en una habitación” (S:67). Por medio del estilo directo se reproduce la voz de esta mujer, y así se crea cercanía al pasado y empatía respecto a los sentimientos de inferioridad de la madre, una situación que se genera por la presunta actitud despectiva del entorno. O sea, soportar el encierro es terrible, sin embargo, resulta menos problemático que afrontar el desprecio de otros, reacción que afecta a la imagen que la mujer intenta mantener en relación con el entorno.

Otra particularidad de este relato es que se da a conocer en qué medida el contacto con el lugar puede influir en la conducta de los personajes. Al verse encerradas en el hotel, las mujeres intentan abrir la puerta que, desgraciadamente, permanece cerrada. A la madre le entra pánico y sigue padeciendo de estos sentimientos hasta que los empleados logran abrir otra puerta que está escondida detrás de un armario. Al salir de la ciudad en tren, las mujeres se encuentran con otro viajero que les cuenta sobre el pasado siniestro del hotel. Su discurso se reproduce por medio del estilo directo: “Durante la ocupación los alemanes lo convirtieron en cuartel de la Gestapo [...]. La gente pasaba por la plaza del pueblo y escuchaba los gritos, y hacía como si no escuchara nada” (S:69). Sobre la base de este comentario no sólo se da una imagen de la indiferencia de los habitantes en relación con la opresión y la tortura, sino que también se entiende por qué el contacto con ese mismo lugar y el encierro producen temor en las protagonistas.

Camille Pedersen-Safra, a su vez, reconstruye estos acontecimientos porque la madre es una de las miles de víctimas que han vivido el trauma de la persecución de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, y las cuales

no deben ser olvidadas. A esta problemática volveremos más adelante (cf. 4.2.2).

2.4.4 Isaac Salama

Igual que en el caso de Camille Pedersen-Safra, el modo de intercalar el relato sobre Isaac Salama corresponde a la estrategia que Bal (1981:46) denomina “*simple embedding*”, sin embargo, con la diferencia de que la reconstrucción del pasado de Salama implica una alternancia entre la voz del narrador básico y el protagonista. Se configura por lo tanto la voz del narrador secundario en los momentos que comenta su pasado y realiza su introspección. A su vez, las descripciones y reflexiones del narrador básico acerca del destino de Salama contribuyen a crear profundidad en el discurso. Un ejemplo de cómo este narrador secundario comenta sus experiencias se puede ver en cuanto recuerda la primera vez que se separa del padre:

Sentía remordimiento por avergonzarme de él y por dejarlo, y también le tenía lástima [...]. Aún estaba a unos metros de él, que me seguía diciendo adiós con la mano allí abajo, entre la gente, tan distinto a todos que no me gustaba que me asociaran a él (S:163-164).

El protagonista revela conocimiento sobre sí mismo, expresando mala conciencia por su actitud de joven, la cual implica una especie de negación de la identidad cultural de su padre. Esta vergüenza por la alterada pertenencia religiosa y social del otro es una problemática que a Salama le pesa durante muchos años, igual que los sentimientos de inferioridad por ser judío que le acompañan desde la huida de Budapest. Al respecto, este narrador secundario sintetiza de qué manera el trauma y la sensación de culpa se arraigan en su mente y afectan su modo de proyectarse: “Se lo digo y me da vergüenza: lo que yo quería era no ser judío” (S:173). A causa de las agresiones del entorno, Salama se considera culpable y desea ocultar su identidad cultural, una situación de rechazo hacia sí mismo que revela cómo las actitudes del entorno definen la identidad del individuo. Dicho de otro modo, la vergüenza y la culpabilidad vinculadas a las atrocidades vividas se generan en las víctimas y no en los verdugos (cf. 4.2).

2.4.5 La visitante

En el capítulo “Cerbère” aparece una mujer que durante una visita a la casa del narrador básico cuenta sus experiencias. Es preciso recordar que por medio de su discurso se revela que el narrador básico desempeña el papel de narratorio junto con su mujer, quien es la que mejor conoce a la visitante (cf. 2.2.2). Así, al hablar de su amiga, es decir, de la madre de la mujer del na-

rrador básico, este narrador secundario comenta lo siguiente: “Era muy lista, y se daba cuenta de que los tiempos iban a cambiar, y por eso sentía aún más pena al comprender que iba a morir, y que ya no os vería a tu hermana y a ti hechas dos mujeres adultas [...] (S:323). En general, la visitante se encarga de la narración y crea por lo tanto un hipotexto que de acuerdo a Dällenbach (1989:51) corresponde a una incrustación clásica que al narrador básico le da un poco de descanso.

El relato de este narrador secundario comienza con algo que ocurre algunos años atrás, cuando llega una carta de la embajada alemana en Madrid que la invita a recoger una caja de cartón cuyo contenido son las pertenencias del padre, desaparecido durante los primeros años del régimen franquista. De la primera infancia recuerda el miedo a la muerte, ya que la mujer nace cuando estalla la Guerra Civil y con ello se produce el conflicto entre los padres, que más adelante producirá una separación definitiva. Al reconstruir un acontecimiento de su infancia, la visitante resume lo siguiente: “Pero había otra mujer en la habitación, te lo cuento y es como si me acordara [...]. Y sabes quién era esa mujer, me decía mi madre, bajando la voz, cuando me contaba las cosas de aquella noche, era la Pasionaria” (S:317-318). Para crear emoción al relato, la mujer no sólo se basa en la memoria de su madre, sino también describe su modo de narrar. Además, al vincular un personaje histórico al ámbito privado, crea cercanía al pasado y borra los límites entre la memoria colectiva, la Historia y los recuerdos personales. Al mismo tiempo, se da una imagen de cómo la memoria del personaje se nutre mediante la memoria colectiva a la vez que su relato puede insertarse en la misma (cf. Halbwachs 2004:34).

La mujer sigue contando que la familia mantiene correspondencia con el padre, pero al cabo de unos años no se sabe nada de su paradero. Mientras tanto, la madre es sometida a severos castigos por ser la esposa de un republicano, y durante varios años la familia es expuesta a la más extrema pobreza. Surge así un paralelismo antitético, el cual contribuye a profundizar el significado de la narración, es decir, en el relato subyace el heroísmo de la madre que pese a las condiciones inhumanas de la posguerra logra mantener la vida social de la familia.

La desaparición del padre, la opresión y la pobreza dan forma a un pasado que la mujer intenta ocultar, sin embargo, como apunta ella misma al referirse a los años sesenta, “no porque me avergonzara de él, cuidado, sino por precaución, porque ya te digo que entonces todavía nos duraba el miedo” (S:325). En otras palabras, el silencio acerca del pasado no es una problemática de culpabilidad o vergüenza, sino una cuestión de evitar represalias. Al respecto señala Richards (2002:110-111) que esta actitud reside en una especie de prudencia a nivel social y no tanto en la directa opresión política. En todo caso, se puede decir que la denominada prudencia se genera a causa del temor en relación con el poder y que contribuye a sustentar el olvido de la mujer, una representante de todos los perdedores de la guerra. Se trata en-

tonces de un proceso de olvido impuesto, que se acentúa cuando la mujer se casa y va obteniendo el confort que rellena la vida diaria, por ejemplo, el piso nuevo de Moratalaz,⁷¹ la motocicleta y, al cabo de unos meses, el coche nuevo. El efecto de esta mudanza la describe mediante la siguiente comparación entre lugares: “En nuestro patio de vecindad en las Ventas [...] todo era siempre estrecho [...] así que cuando yo entré en mi piso nuevo de Moratalaz me pareció inmenso [...]. Todo nuevo [...]” (S:313). De acuerdo con Lotman (1978:271-272), para quien el espacio ofrece significados no espaciales, la estrechez puede vincularse a lo diurno, a la pobreza y la opresión, mientras que la amplitud de la zona nueva implica espiritualidad y aventura. Para esta mujer se produce entonces una ruptura con el pasado a nivel económico, un cambio de identidad social que corresponde a “la sensación [...] de estar entrando en una vida nueva” (S:312). No obstante, un proyecto de este tipo equivale a una especie de autoengaño, porque a nivel sentimental del personaje la autobiografía sigue intacta pero reprimida. Así se da una imagen de cómo el desarrollo económico y social de los años sesenta en España afectaba la memoria colectiva y en qué medida se impuso silencio acerca de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra. Dicho de otro modo, la mujer es una representación de los republicanos que se vieron forzados a guardar silencio durante la dictadura, y que con la instauración de la democracia perdieron la oportunidad de ser reivindicados (cf. Tusell 2005:299-300).

A medida que avanza el relato de esta mujer, se revela también por qué narra su vida. Por un lado, la llegada de las pertenencias del padre le produce miedo a una pérdida definitiva; por otro, los dibujos, las fotografías y las cartas que forman el contenido de la caja incitan a la hija a reconstruir sus sueños con su héroe desaparecido. No obstante, las ilusiones se convierten en decepción en cuanto su madre quema el contenido y explica: “Tu padre está vivo, y no quiere saber nada de ti ni de ninguno de nosotros [...]. Si quieres ver al que era tu padre toma un tren y bájate en un pueblo de la frontera francesa que se llama Cerbère” (S:332). La protagonista entra en una crisis identitaria, no sólo a causa de la imagen alterada del padre sino por no haber comprendido el heroísmo de su madre que, a causa de las ilusiones de la hija, lleva muchos años ocultando la historia verdadera.⁷² Por lo tanto, contar las propias experiencias resulta ser una especie de terapia, un modo de

⁷¹ La zona de Moratalaz fue una de las urbanizaciones construidas al principio de los años cincuenta, de modo que por entonces pertenecía a las afueras de Madrid. A medida que la capital iba creciendo, la zona llegó a formar parte del centro, y durante los años ochenta sufrió una decadencia social a la vez que la criminalidad iba incrementándose.

⁷² Martín Galván (2006:170) apunta que este desenlace sirve para mostrar que la identidad “llega a convertirse en una construcción social, un fenómeno totalmente ajeno al individuo.” Sin embargo, a nuestro entender, el desenlace es trágico e irónico al mismo tiempo. La ironía reside en la idea de que el padre no es el héroe de la familia y la tragedia tiene que ver con la decepción de la hija al enterarse de la versión verdadera sobre el pasado.

aliviarse de un pasado que a este narrador secundario le pesa en el presente (cf. 4.2.1).

2.4.6 Sherezade

La mujer que relata su vida en “Sherezade” es un narrador autodiegético que, además de contar sus experiencias, comenta lo que sucede, expresa sus sentimientos y reproduce el habla de otros personajes. Esta reproducción la realiza esta mujer, enlazando los enunciados de otros con los comentarios propios, de modo similar al uso del estilo directo. De esta mezcla se genera un estilo veloz y coloquial de la narración. A modo de ejemplo podemos destacar la anécdota que trata de cómo esta protagonista sufre un asalto en la calle, cerca de su apartamento en Madrid. Un hombre le presta auxilio, y este encuentro se reconstruye de la siguiente manera:

[N]o me acostumbro a lo alto que habla la gente [...] como si tuvieran siempre mucha prisa o estuvieran muy enfadados, como el señor que aquel día del atraco me ayudó por fin a que me levantara [...] y el hombre me decía, joder, señora, la acompaño a la comisaría a poner una denuncia, que hay que meter en cintura a todos esos cabrones, seguro que era uno de esos *moros* que rondan por aquí, y yo le di las gracias pero también me mantuve muy digna, no señor, no era *moro* el que me ha atracado, sino bien blanco, y además no se les llama *moros*, sino marroquíes, y lo de la denuncia tendrá que esperar, porque ahora lo que más me urge es llegar a la manifestación, que es Primero de Mayo. El hombre me miraba como si estuviera loca, pues usted misma, señora, lo que usted diga (S:369) [la cursiva es nuestra].

Lo que cuenta esta mujer pone de manifiesto las divergencias de los personajes en el modo de pensar. Ella se siente enajenada en la capital española, una situación que se debe a la larga estancia en otro lugar y que se revela por las dificultades de entender el habla de los madrileños. Asimismo, aparte de no comprender el modo de hablar de su ayudante, le parece desdeñoso recurrir al término “moro” para denominar a los inmigrantes del Magreb. A su vez, este modo de tomar distancia le parece extraño al hombre, que no comprende por qué le corrige su terminología. Tampoco entiende que las razones que ella tiene para ir a la manifestación sean más importantes que cuidarse a sí misma. En resumen, los distintos puntos de vista revelan discrepancias a nivel psicológico y social de los personajes. Ella muestra tolerancia frente a los inmigrantes mientras que él proyecta desprecio y prejuicios, un contraste que propone al lector una reflexión acerca del respeto y el nivel de tolerancia en la sociedad contemporánea.⁷³

⁷³ La tolerancia de la mujer no quiere decir que carezca de prejuicios (cf. 2.2.2), sino más bien que se niega a identificarse con alguien que muestra la intolerancia de esta manera arbitraria.

De modo similar a Sacristán y Salama, la mujer del capítulo “Sherezade” relata su vida a fin de comprenderse a sí misma, porque se encuentra en una crisis identitaria. Recapitula los primeros tiempos en Rusia, recordando sus dificultades de entender el idioma, lo cual comenta con posterioridad, apuntando que “no entender era peor que tener frío y que pasar hambre” (S:369). Al transcurrir el tiempo aprende a vivir en la sociedad rusa, sin embargo, debido a las numerosas mudanzas, se siente desarraigada y nunca deja de soñar con el regreso a Madrid, el lugar de su infancia feliz. De la estancia en Rusia, la mujer recuerda momentos históricos vividos con intensidad, por ejemplo, los cumpleaños de Stalin, las manifestaciones en la Plaza Roja de Moscú y el día en que se anunció la muerte de Stalin. Al jubilarse, la mujer vuelve a Madrid, donde no tarda mucho en comprender que la ciudad ha cambiado y, así, de modo similar a los primeros años en Rusia, se siente incómoda y enajenada en relación con los habitantes de la capital española. Sin embargo, al referirse a Rusia, comentando que “mire cómo está ahora el país, cómo han destruido en unos pocos años lo que costó varias generaciones construir” (S:371-372), este narrador secundario revela su conocimiento de que también la comunidad donde aprendió a vivir ha desaparecido. En otras palabras, la crisis identitaria de la protagonista reside en que siempre se siente desarraigada y decepcionada en relación con el entorno. Al mismo tiempo comprende la imposibilidad de regresar al pasado, y su único remedio para aliviarse de una situación que no sabe resolver es relatar su vida (cf. 4.2.1).

2.4.7 El hombre de la División Azul

José Luis Pinillos es el ex combatiente de la División Azul que en su papel de narrador secundario le cuenta al narrador básico sus experiencias de la estancia en Narva durante la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar, describe el trato social con los oficiales nazis, apuntando que, al principio, ellos le reciben con cierto desprecio por su lugar de origen. Sin embargo, en el momento que un capitán comprende que Pinillos es un aficionado a la música de Brahms, surge un punto de afinidad entre los personajes. En segundo lugar, este narrador autodiegético relata las experiencias que le hicieron abandonar su ideología política. La primera corresponde al encuentro con unos presos judíos deportados a un campo de concentración, “algunos casi niños y otros tan viejos que andaban tambaleándose y se apoyaban los unos en los otros” (S:473). A Pinillos le llama la atención que los presuntos enemigos son débiles, menores de edad o ancianos, y lo que más le produce perplejidad es lo siguiente:

Me acuerdo de [...] un hombre joven [...] con cara de muerto [...]. Él fue el único que levantó un poco la cabeza, aunque no mucho, y se me quedó mirando, pasaba a mi lado e iba volviéndose hacia mí, hacia mí sólo [...]. Giró

la cabeza y me siguió mirando entre las cabezas hundidas de los otros, como si quisiera decirme algo sólo con los ojos, que parecían más grandes en la cara tan demacrada y tan flaca (S:474-475).

Se reconstruye así una especie de comunicación entre el cautivo y el protagonista, una mirada que Pinillos no puede evitar, una advertencia que va más allá del lenguaje y que significa la insensatez de algo que está pasando alrededor suyo. El hombre de la División Azul, a causa de convicciones ideológicas, en ese momento se niega a reconocer tal significado.

La segunda experiencia se refiere al momento en que Pinillos comprende la reacción y las actitudes de los compañeros nazis, expresadas mediante el lenguaje. Al respecto, el ex combatiente apunta que “esa palabra alemana, dicha en ese tono, *Juden*, fue como un chirrido desagradable” (S:476-477). El lexema que revela la agresividad y el desdén de los nazis se conecta con lo que la visión de Pinillos captó unas semanas antes, es decir, el sufrimiento de los deportados. Así se agrega algo desagradable al recuerdo de antes y se incrementa el trastorno del protagonista, efectos que contribuyen a crear incertidumbre acerca de su ideología política.

Este acontecimiento, a su vez, puede vincularse a la tercera experiencia que corresponde al encuentro con “una pelirroja guapísima” (S:477) que durante un baile le pide con vehemencia que difunda la información sobre el exterminio de los judíos: “No perdonan a nadie, ni a los niños, ni a los más viejos, ni a los recién nacidos. Se los llevan en tren no sabemos adónde y ya no vuelve nadie, sólo vuelven los trenes con los vagones vacíos” (S:482). Así, el horror de las deportaciones y del genocidio se sintetiza de una manera que resulta imposible malinterpretar, y con esto Pinillos concluye que, junto a la indiferencia, pretender no saber es la manera más eficiente de ser cómplice del mayor crimen de la humanidad.

Después del baile, la mujer y Pinillos no vuelven a verse, la guerra termina y el combatiente recibe la Cruz de Hierro. Al cabo de treinta años, el protagonista consigue un visado que le permite volver a Narva para buscar a la mujer que siempre ha preservado en su memoria. Sin embargo, irónicamente, busca a una joven pelirroja y no a una mujer de más o menos sesenta años, de modo que Pinillos nunca llega a reencontrarse con la mujer ni a saber cuál ha sido el destino de ella.

Así, basándonos en las experiencias del ex combatiente, coincidimos con Martín Galván (2006:199) en cuanto afirma que el testimonio de Pinillos puede entenderse como una confesión que sirve para pedir disculpas por no haberse enfrentado antes a la realidad que tenía ante sí. De ahí que Pinillos, al terminar su relato, señale que el crimen contra la humanidad se repite a lo largo de nuestra historia, es decir, mientras que los individuos viven un tiempo delimitado en el espacio, las características fundamentales de la humanidad, como la violencia y el odio, sobreviven. Para comprender las fuerzas destructivas de la humanidad hay que recordar a las víctimas, de

modo que Pinillos apunta lo siguiente: “No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado” (S:492). Dicho de otro modo, el ex combatiente de la División Azul narra sus experiencias con el fin de rescatar a las víctimas del olvido y recuperar el pasado para que se aprenda de la historia a través de la memoria colectiva. Siguiendo el modelo de la *mise en abyme* de Dällenbach (1989:18), se puede decir que este relato plantea una problemática que subyace en la obra entera, es decir, surge así una duplicación por analogía entre el discurso de Pinillos y el discurso del narrador básico.

2.4.8 Emile Roman

Este amigo del narrador básico resume los años de su infancia en relación con las circunstancias cambiantes vinculadas a la Segunda Guerra Mundial. Al comenzar su relato, Roman apunta que “[a] mí me hizo judío el antisemitismo” (S:549), y sintetiza así el proceso eficiente que el régimen nazi pone en juego para mediatizar sensaciones de culpa e inferioridad en la gente y consolidar su poder: a partir de las concepciones y los prejuicios arraigados en el imaginario social acerca de la identidad del otro, se legitiman la violencia y los asesinatos en masa. Con esto se plantea que las fuerzas destructivas como la agresión, la intolerancia y el odio subyacen en la mente humana y necesitan solamente la legitimación de las instancias de poder para concretizarse y cobrar vigencia.⁷⁴

Al terminar su relato sobre este proceso de culpar y excluir al otro, Emile Roman remite a un libro de Jean Améry, una víctima “tan importante como Primo Levi, sólo que mucho más desesperado” (S:550). Esta relación corresponde a un rasgo del modelo de la *mise en abyme* que, según Dällenbach (1989:17-18), implica una duplicación de actividades que conduce a una reflexión virtual sobre el acto de escribir. La primera etapa de dicho proceso es que el escritor rumano obtiene conocimiento y realiza su introspección mediante la lectura sobre Améry. La segunda etapa implica que Roman relata su experiencia de lectura y transmite su forma de aprendizaje a su amigo, el narrador básico. Éste, a su vez, explica las vías y coincidencias por las cuales ha llegado a conocer el destino de Améry, un relato que se inscribe en la cadena de otros relatos y que forma parte del fondo común de sufrimiento de la humanidad. Al mismo tiempo se manifiesta el nivel de la metaficción, es decir, el modo en que la novela se construye por medio de otros textos.

⁷⁴ Somos conscientes de que aquí opera la problemática del chivo expiatorio, como apunta por ejemplo Gómez López-Quiñones (2004:66). Sin embargo, a nuestro juicio, profundizar en este tema sería asunto de otro estudio.

2.4.9 La bibliotecaria del museo de la Hispanic Society

Hacia el final del capítulo “Sefarad” el narrador básico y su esposa visitan el museo de la Hispanic Society en Nueva York. Allí se tropiezan con la bibliotecaria del museo, una mujer que corresponde a Francisca, la novicia del relato sobre Mateo Zapatón (Albert 2006:35). Por lo que cuenta sobre su vida, esta mujer parece estar contenta con el presente y tiene sentido de pertenencia a su entorno. Así dice: “Yo vivo cerca de aquí, en un vecindario de cubanos y dominicanos donde no se oye hablar inglés [...]. Qué lujo, fumarme un pitillo tomándome un café negro después de comer” (S:582). Además, el narrador básico describe la voz del narrador secundario en términos de “diáfana, antigua, española” (S:585), como si perteneciera a otros tiempos. De esta manera, la bibliotecaria adquiere un valor metafórico del pasado de España. A partir de algunas referencias semánticas representadas por objetos del museo, como lebrillos y otros utensilios de la vida diaria, este narrador secundario cumple con la función de compartir recuerdos con sus interlocutores. Al hablar sobre su gran afición por la poesía del Siglo de Oro y de García Lorca, se convierte en un conocedor de la cultura de España y, en su empeño por describir sus impresiones del cuadro que para ella es el más interesante del museo, *Retrato de niña* de Velázquez, dará forma a una particularidad en la narración. En este contexto volvemos a remitirnos a los postulados de Dällenbach (1989:65), quien explica que una obra de arte hacia el final de la narración constituye un símbolo que expresa lo que oculta el lenguaje y que posibilita una interpretación abierta del texto (cf. 2.1.1). Respecto a la interpretación de este cuadro, lo curioso es que no hay signos textuales que marquen la transición entre el discurso del narrador secundario y del narrador básico. Esta estrategia de borrar el límite entre las voces puede interpretarse como un modo de mostrar coincidencia entre los narradores y una manera de dejar entrever que las ideas de Muñoz Molina acerca del valor estético de la obra de Velázquez están presentes en ambos discursos.

A partir de lo examinado se puede resumir que la mayoría de los narradores secundarios cuentan dificultades que les conducen a una crisis identitaria. Los relatos están cargados de culpabilidad, de modo que contar las propias experiencias llega a ser una forma de terapia que reside en la intención de recuperar sus identidades. No obstante, hay tres narradores secundarios que no viven la situación de crisis, a saber, Pinillos, Emile Roman y la bibliotecaria del museo de la Hispanic Society. Si bien Pinillos se ve culpable, subraya también la importancia de impedir que las atrocidades y los errores del pasado se repitan. Emile Roman muestra que todos los individuos de una comunidad llegan a ser cómplices en los procesos de exclusión si no asumen su responsabilidad ética frente al otro. La bibliotecaria de la Hispanic Society, que parece ser una metáfora de la España del pasado, da una imagen de cómo la vida cultural y las actitudes frente al entorno contribuyen a dar sentido a la construcción de la identidad.

Todos los relatos de los narradores secundarios funcionan en relación con el narrador básico como espejos que otorgan una especie de aprendizaje sobre la marginación o la exclusión del otro. Este proceso reflexivo propone al lector la posibilidad de acercarse, conocer y reflexionar sobre asuntos esenciales vinculados a la identidad y, en concreto, a la problemática de la alteridad.

2.5 El narrador básico y su narratario

A partir de la teoría de Prince (1982:16-18), es preciso tener en cuenta que si hay por lo menos un narrador en la narrativa, habrá también por lo menos un narratario. Siguiendo esta línea, en *Sefarad* se ve que en algunas ocasiones, el narrador básico desempeña el papel de narratario (cf. 2.2.2). En otras cumple con esta función junto con su mujer, lo que sucede respecto a la visitante que narra su vida en “Cerbère” (cf. 2.4.5) y ante la bibliotecaria de la Hispanic Society (2.4.9).

En todo caso, una vez determinadas las voces que emergen a lo largo de la narración, se puede constatar que el narrador básico presenta los relatos de otros y las propias experiencias, y que su mujer desempeña el papel de narratario. Frecuentemente, la presencia de este narratario no se marca de una manera explícita; sin embargo, a veces se concibe por medio del uso de segunda persona. Esto es lo que sucede en el desenlace de la novela, cuando el narrador básico está de regreso en su cuarto de trabajo donde redacta sus recuerdos: “Pero los lugares existen aunque yo no esté en ellos [...] y las otras vidas que viví y los hombres que fui antes de llegar a ser quien soy contigo quizás perduran en la memoria de otros [...]” (S:593). Por medio de estas reflexiones, el narrador básico da una imagen de cómo construye su identidad personal, es decir, la construcción identitaria es un proceso continuo que se fragua en relación con el lugar, el tiempo histórico y otros personajes. Además, puesto que el narrador básico se dirige a su mujer mientras está organizando y redactando los relatos de otros, se entiende que ella es la instancia que engloba toda la narración. Por lo tanto, el acto de escuchar al otro es tan importante como el acto de relatar para que la narración sea fructífera.

En este contexto recordemos que también en el capítulo “Eres” aparece el uso del “tú”, lo cual no quiere decir que el narrador básico esté dirigiéndose explícitamente a su narratario, así como acabamos de mostrar a partir de los postulados de Prince. En cambio, siguiendo a Monica Fludernik (1994:10), proponemos que en este caso se trata de un discurso meditativo en el cual se incluye cualquier tipo de interlocutor: “Eres lo que no sabes que podrías ser si te vieras arrojado de tu casa y de tu país, si te hubiera detenido una patrulla de la Gestapo mientras lanzabas octavillas al amanecer en una calle de Bruselas [...]” (S:455). Dicho de otro modo, este tipo de discurso sirve para

expresar la situación de la víctima y crear cercanía a los que por el azar son los otros, aspecto esencial de la problemática de la alteridad.

2.6 Síntesis

Si bien los capítulos de la novela pueden leerse por separado, surge la coherencia por medio de referencias semánticas y los tópicos que dan una imagen de varias formas de exclusión y de inclusión, procesos de la construcción identitaria que están enmarcados por *el tópico de la pérdida del paraíso* que se configura al comienzo de la novela, frente al *tópico de la recuperación del pasado* que se revela en el último capítulo. Así puede deducirse *la isotopía de la alteridad*.

De acuerdo al modelo de la *mise en abyme*, los relatos de los narradores secundarios constituyen una especie de espejo en el cual el narrador básico realiza su introspección y aprendizaje, a la vez que expresa empatía y conmoción hacia las trágicas vidas de las víctimas. En este contexto, el capítulo “Eres” funciona como el eje central de la obra, por su característica meditativa que revela una reflexión acerca de la alteridad, sugiriendo que cualquier individuo podría ser el otro. A su vez, en el primer y el último capítulo aparecen obras de arte que forman parte de la dialéctica temática de la novela por ser representaciones opuestas: el grupo escultórico *La Santa Cena* es una obra bien integrada en la comunidad, constituye una burla del mundo en el que está sumergida y representa una recuperación tergiversada del pasado; en cambio, el cuadro *Retrato de niña* de Velázquez, al hallarse fuera de España, equivale a una representación del exiliado, de su melancolía y tristeza, además de ser una obra que posibilita una interpretación abierta de la narración entera.

La relación entre el narrador básico y los narradores secundarios es compleja. El narrador básico desempeña varios papeles, ya sea de escritor, paseante, narratario, lector o comentarista. A lo largo de la narración está construyendo su identidad, es decir, al relatar las propias experiencias y en sus funciones de comentarista, paseante y escritor, muestra sus procesos de búsqueda y aprendizaje que dejan entrever la postura ética de Muñoz Molina.

El paseante convierte el pasado en presente a través del contacto con el lugar. Al escuchar a los narradores secundarios, el narrador básico les observa y, describiéndolos, crea comprensión acerca de sus destinos. Asimismo, al describir el lugar desde donde se produce la narración de los narradores secundarios se genera una tensión entre un pasado triste y un presente trivial, una relación que consolida el efecto conmovedor de lo narrado.

La lectura funciona de modo similar al acto de escuchar, sin embargo, la reconstrucción de lo leído no sólo implica reproducir los discursos de otros, sino que también se recurre a la estrategia de insertar citas. El narrador lector reproduce las voces de los que han sido testigos de un pasado compartido

por todos los narradores secundarios; las circunstancias cambiantes en la Europa del siglo XX. Al igual que los relatos orales, los relatos leídos versan sobre las víctimas y forman parte del espejo en el texto. Además, la relectura del narrador básico contribuye a dar ejemplos de relatos sobre personajes históricos que en los años noventa eran bastante desconocidos para el público español.

Por medio de los fragmentos intertextuales, se revelan rasgos de metaficción de *Sefarad*, es decir, se pone de manifiesto que la obra se produce a sí misma a través de otros textos literarios. De esta manera, la novela forma parte de la tradición literaria hispánica.

Puesto que el narrador doble, Juan, se relaciona con los relatos de otros, se puede decir que su relato funciona como una duplicación análoga al relato del narrador básico. Así se configura un rasgo del modelo de la *mise en abyme* que contribuye a dar forma a la novela de novelas. Sin embargo, a diferencia del narrador básico, el doble es indiferente frente a los destinos de otros, de modo que recupera sus relatos para aliviarse de su remordimiento en relación con su desinterés de antes.

Respecto a los narradores secundarios, todos narran acontecimientos impactantes de sus vidas y todos relatan sus experiencias porque se encuentran en una crisis identitaria, con la excepción del narrador que representa a José Luis Pinillos más los narradores ficticios Emile Roman y la directora de la Hispanic Society, quienes cumplen con la función de proponer reflexiones y dar conocimiento acerca del pasado.

El narrador básico presenta los relatos con el fin de crear comprensión hacia las víctimas y rescatar su dignidad. Al comprender las pérdidas de otros realiza su introspección y, al enlazarlos con su conocimiento histórico y sus experiencias propias, crea un discurso sobre otros discursos, o bien, una especie de espejo en el cual se incita al lector a reconocer el pasado triste de los personajes y así comprender el proyecto de la novela: sugerir un mundo en el cual la alteridad no constituya un problema para los individuos en el proceso de la construcción de la identidad.

3 Transiciones

Una vez determinado el intercambio especular entre el narrador básico y los personajes, y en qué medida esta reciprocidad permite la introspección del lector, será preciso pasar a la próxima etapa de nuestro análisis. Así, para profundizar en el sentido de la relación entre el relato principal y los textos intercalados, nos dedicaremos en los siguientes apartados a examinar en qué consisten las transiciones de los personajes y cuál es la postura del narrador básico respecto a sus destinos.

En la parte introductoria del presente trabajo hemos apuntado que los personajes, al desplazarse en el tiempo y en el espacio, y al tener varias experiencias, viven distintos tipos de transiciones. Así, en analogía con la vida, el proceso del viaje repercute a lo largo de la narración y determina los destinos, no sólo de los personajes, sino también del narrador básico. En este mismo sentido, la imagen de la frontera cobra un significado particular respecto a la construcción de identidades, ya sea en su valor denotativo o en forma de metáfora, porque influye en las concepciones del mundo y de la propia existencia, sirve para separar territorios o individuos y funciona siempre como un modo de distinguir lo uno de lo otro (cf. Pratt Ewing 1998:264-266). Además, aparte del trayecto mismo, los cambios de estado físico, psíquico o social pueden vivirse como una transición en la cual el estigma, así como lo entiende Goffman (cf. 3.6), tiene su función particular.

3.1 La espera

A nuestro juicio, la etapa que precede a la transición es la espera, una especie de frontera temporal y abstracta que aporta sus propios significados al discurso. A diferencia de la frontera que se vincula a espacios físicos como lugares, objetos y marcas visibles o invisibles, la espera corresponde a lo que el narrador básico denomina “el espacio de separación entre lo recordado y lo anhelado” (*S*:506). Dicho de otro modo, la espera constituye un fenómeno temporal que transcurre en relación con el lugar, un espacio imaginario de separación entre el pasado y el presente, que al mismo tiempo siempre permite pensar en el futuro, lo cual también alude a la esperanza.

Además, visto como un espacio temporal de separación entre el pasado y el presente, la espera se vincula a la memoria, otro elemento que sirve de base en el proceso de construcción de la identidad y que trataremos en el

capítulo 4 de nuestro estudio. A continuación analizaremos en qué medida la espera influye en la conducta de los personajes y cuáles son sus significados.

3.1.1 El sentido de pertenencia

Algunos personajes que aparecen en *Sefarad* buscan su sentido de pertenencia por medio de relaciones amorosas, lo cual les sucede, por ejemplo, a Mateo Zapatón y sor María del Gólgota, protagonistas del relato que abarca el capítulo “América”. Para encontrarse tienen que tomar varias precauciones, de modo que a escondidas, la novicia le da a su presunto amante las instrucciones necesarias para que éste pueda entrar en el convento de noche. Así, Mateo pasa varias horas esperando en su casa, un tiempo de espera que describe de la siguiente manera:

Pero los golpes del corazón en el pecho eran más fuertes que los del despertador [...] me sentaba en la cama [...] esperando a que llegara la hora, a que sonaran las campanadas [...]. Una o dos horas antes ya estaba esperando, muriéndome de ganas, ya se me había puesto tan dura como la tranca de una puerta (S:393).

La primera comparación indica la emoción y el temor del protagonista. El transcurrir del tiempo, que se marca con las campanadas, se vive con extrema lentitud, y el deseo sexual produce en el protagonista una excitación que le resulta difícil de soportar. Sin embargo, el deseo y la emoción son sentimientos tan fuertes que Mateo logra combatir el miedo de ser descubierto.⁷⁵ Se configura entonces una lucha de emociones en el protagonista, que oscilan entre, por un lado, el temor frente al riesgo de severos castigos y exclusión social, y por otro, el deseo y la oportunidad de una relación amorosa que es la forma más significativa de reconocimiento en el proceso de inclusión (cf. Larraín 2001:28-30).

En el capítulo “Valdemún” se configura otro ejemplo de cómo el tiempo de la espera puede vincularse al sentido de pertenencia. El narrador básico y su mujer van al pueblo natal de ella para despedirse de su tía, una señora mayor que padece de cáncer, y se encuentran en la casa de la enferma con los demás miembros de la familia. Al describir la habitación donde se encuentra esta mujer, el narrador básico comenta: “La sala de estar es una sala de espera a la muerte” (S:129), e indica así que, para la agonizante, la espera significa una despedida final de la vida y del mundo que le rodea, a la vez

⁷⁵ Durante los primeros años de posguerra, el impacto de la Iglesia católica fue un factor decisivo de la vida social en España, mientras que en las últimas décadas el monopolio ideológico ha desaparecido y buena parte de su influencia ha disminuido. Este desarrollo permite otras formas de comportarse y establecer relaciones entre individuos (Soto Carmona 2005:398-399).

que implica un alivio de los dolorosos efectos de la enfermedad. Por otra parte, desde el punto de vista de los parientes, este espacio temporal corresponde a un modo de mostrarle amor y sentido de pertenencia a la mujer. Se reúnen para despedirse de ella y al mismo tiempo, encuentran un sentido de pertenencia e inclusión entre sí. Además, en cuanto el narrador básico resume que “soy el desconocido al que ellos aceptan como uno de los suyos porque vengo contigo” (S:126), se entiende que aunque no conozca a los miembros de la familia de su mujer, ellos le tratan de una manera incluyente. Así, la inclusión en el lugar produce sentimientos en el narrador básico que a su vez consolidan el sentido de pertenencia a su mujer: “Haber venido aquí contigo me une a ti de una manera nueva, no sólo a la identidad aislada de la mujer adulta a quien conocí hace no tantos años sino a todo el tiempo de tu vida [...] y a los lugares de tu infancia” (S:126-127). O sea, para estos personajes, el tiempo de la espera implica un modo de proyectar apreciación mutua. En este contexto, es preciso recordar las ideas de Erich Fromm (1956:61-62), quien subraya que la construcción de la identidad personal no sólo depende del proceso de reconocimiento entre los individuos, sino también de cómo asumen el pasado, el lugar y el ambiente entre ellos.

3.1.2 La incertidumbre

En numerosas ocasiones, la espera produce inseguridad y temor en los personajes, sentimientos que se manifiestan, por ejemplo, en el relato de Isaac Salama. Este anciano le cuenta al narrador básico su huida de Budapest en 1940, recordando que él y su padre reciben ayuda del diplomático “Sanz-Briz” (S:150). También recapitula que se ven obligados a pasar el tiempo a escondidas, esperando a que arreglen sus papeles para que puedan salir de la ciudad. Para dar una imagen de estos días de espera, Salama describe “habitaciones pequeñas y maletas, hombres con abrigos y sombreros, mujeres con pañuelos, gente hablando bajo y durmiendo en los pasillos [...] y mi padre siempre despierto, fumando [...]” (S:149). De acuerdo con la investigadora Jovita Bobes Naves (1988:82), se configura así una relación recíproca entre el lugar y los personajes, es decir, un ambiente que da la imagen de los sentimientos de desarraigo e incertidumbre de los que ocupan ese lugar. A su vez, el comportamiento del padre de Salama deja entrever de qué manera se proyecta su estado psíquico, afectado por la incertidumbre que impera a su alrededor. Esta situación produce efectos que alteran el sentido de identidad personal y cultural de los personajes, y puede asociarse a los destinos de miles de judíos que vivían en Budapest cuando Hungría, junto con Rumanía y Bulgaria, decide adherirse al Pacto Tripartito, firmado entre Alemania, Italia y Japón en 1940. Por entonces el antisemitismo se convirtió en violencia, asesinatos y deportaciones, de modo que la mitad de la población judía sucumbió mientras unos miles se escaparon con la ayuda de diplomáticos como Raúl Wallenberg y Ángel Sanz-Briz.

Si siguiendo esta línea, el narrador básico propone otro ejemplo de cómo la espera produce sensaciones de inseguridad en los personajes. Al estar leyendo sobre Willi Münzenberg, describe las dificultades de los refugiados de los regímenes de Hitler y Stalin:

[M]ultitudes aguardando en andenes de estaciones, en los muelles de las ciudades litorales, amontonándose junto a las verjas o a las puertas cerradas de las legaciones extranjeras para conseguir pasaportes, papeles, visados, sellos administrativos que pueden estampar en el destino de cada uno la diferencia entre la vida y la muerte (S:188).

Esta enumeración da una imagen de la incertidumbre de los desarraigados y expulsados que son víctimas de las circunstancias sociales y políticas en la víspera de la Segunda Guerra Mundial. Según diría Foucault (1996:181), se pone de manifiesto la relación con el poder, que implica “una estructura total de acciones [que en este caso] coacciona o prohíbe absolutamente” a los individuos, es decir, por todas partes se hace notar la opresión, de modo que los personajes no ven otro remedio que someterse y esperar a que se resuelvan sus obstáculos. A su vez, conforme a Marsella (2008:3), se puede agregar que estas víctimas viven una profunda incertidumbre porque las instancias de poder excluyen a determinados grupos e individuos en el proceso de la consolidación del Estado.

Al reconstruir la lectura sobre Evgenia Ginzburg, el narrador básico describe la incertidumbre que vive esta mujer en relación con las instancias del poder político. Aunque sea una funcionaria activa del partido comunista de la Unión Soviética, es acusada de colaborar con los enemigos de Stalin. Al respecto, el narrador básico recurre a una cita del libro de la protagonista: “*La espera de un desastre inevitable es peor que el desastre mismo*” (S:82). La incertidumbre de no saber si va a caer en desgracia o no, resulta más insostenible que las dificultades mismas. Así, el tiempo que la protagonista padece la intolerancia del partido transcurre de la siguiente manera:

Permanece en casa, encerrada en su habitación, sin contestar el teléfono, percibiendo con vaguedad lo que sucede a su alrededor, la cercanía de sus hijos, que se mueven con sigilo como en una casa donde hubiera un enfermo, la presencia de su marido que entra y sale como una sombra [...]. De noche permanecen despiertos, callados y rígidos en la oscuridad [...] (S:85).

A causa de la situación amenazante, Ginzburg vive el miedo y la inseguridad por no saber nada acerca de su destino, de modo que le resulta difícil percibir el entorno o asumir su papel de madre. La comparación con un enfermo y el comportamiento de los demás revelan la enajenación de tipo ontológico entre los miembros, y así, en la misma medida que la vida social de la familia es afectada, se intensifican los sentimientos del temor y la soledad.

Otro personaje histórico que propone reflexiones acerca del estado de la incertidumbre es Margarete Buber-Neumann, autora de libros que el narrador básico se dedica a leer. En el transcurso de su lectura reflexiona lo siguiente: “Esperas en la habitación [...] escuchando pasos en el corredor del hotel, viendo cómo la luz gris de la tarde declina enseguida hacia la oscuridad, sabes que también van a venir por ti hasta deseas que lleguen cuanto antes [...]” (S:91). Por medio del uso de la segunda persona, el narrador básico se instala en la conciencia del personaje e introduce así una profundización emocional en el discurso (Fludernik 1994:12). Esta estrategia permite al lector comprender la situación amenazante en la que se encuentra la protagonista y vivir la incertidumbre de la víctima, efectos que influyen en la construcción de la identidad personal de una manera destructiva. La transformación de la luz gris da una imagen de la lentitud del transcurrir del tiempo, lo cual intensifica la sensación de peligro y, analógicamente, a medida que la amenaza y la incertidumbre incrementan, se entiende que la identidad personal de Buber-Neumann va alterándose.

Las dificultades que viven los personajes examinados pueden compararse con la situación de los inmigrantes que acuden a la oficina de Juan, donde intentan conseguir un contrato de trabajo como artista para integrarse en la comunidad española. Uno de los artistas, el pianista rumano, describe y comenta las ocasiones que ha pasado el tiempo esperando “en pensiones ínfimas, con el miedo permanente a ser expulsado o, peor aún, repatriado, qué horrorosa palabra [...] sin dinero, sin identidad, en tierra de nadie [...]” (S:517). En otras palabras, se producen la incertidumbre y el miedo en el protagonista porque se ve forzado a afrontar la consecuencia más extrema de la intolerancia, la de ser privado de una identidad y de un lugar donde poder afiliarse y sentirse reconocido. Este tipo de sentimientos, a su vez, permite aludir a la situación de “unos ‘170.000 individuos’ sin la documentación en regla [...]” (Soto Carmona 2005:395), es decir, inmigrantes que en los años noventa llegaron a España para solicitar asilo o permanencia y que vivían siempre bajo la incertidumbre de no saber si serían aceptados o no.

3.1.3 La resignación

Al recapitular la lectura sobre Victor Klemperer y su mujer, el narrador básico reconstruye fragmentos del diario de este intelectual, cuyo discurso versa sobre el arraigo y el progreso del nacionalsocialismo durante los años treinta en Alemania: “Esperas, no haces nada. Con paciencia y disimulo no será difícil aguardar a que pasen estos tiempos” (S:73). Por medio de este texto autorreflexivo se da una imagen de que la espera funciona como un modo de soportar los cambios socio-políticos de la época, actos de agresión que afectan el sentido de identidad y la propia vida de los individuos. En su relación con el régimen nazi, Klemperer y su mujer permanecen pasivos con la esperanza de que se ponga fin a las dificultades. Respecto a este estado de sumi-

sión, el autor del diario explica que también otros se encuentran en la misma situación, lo que el narrador básico reproduce de la siguiente manera: “Pero las víctimas no se escapaban nunca, ni siquiera lo intentaban, permanecían inmóviles, paralizadas en sus habitaciones, en la normalidad cada vez más sombría de sus vidas” (S:77-78). Mientras que los métodos del nazismo aumentan en atrocidad y agresividad, las víctimas permanecen pasivas y van perdiendo la posibilidad de trato social a la vez que se ven forzadas a soportar la vergüenza y el temor. Al transcurrir el tiempo, estas formas de humillación hacen que los protagonistas se sientan “como enterrados vivos [...] esperando día tras día las últimas paletadas” (S:93). Así, el significado de la espera se modifica: al principio implica la esperanza de que se acabe el terror, sin embargo, al transcurrir el tiempo y a medida que cambian las circunstancias, la espera se convierte en pérdida de esperanza y resignación. En este contexto cabe agregar que el destino de los Klemperer puede asociarse a la manera en que muchos ciudadanos durante los años treinta trataban de adaptarse a los cambios de la sociedad impuestos por la ideología nazi. Esta problemática incita al lector a preguntarse acerca de la posibilidad de resistir contra una estructura de poder que por entonces estaba rigurosamente arraigada en el pueblo, porque según escribe Foucault (1995:180) la relación de poder actúa sobre acciones. Además, se revela que la indiferencia del entorno genera vergüenza en los que padecen las actitudes de exclusión. En este mismo sentido son válidas las observaciones de Sebastian Haffner (2002:23,42), en cuanto señala que la indiferencia fue uno de los cómplices más fuertes en el proceso de la consolidación del nazismo en Alemania durante los años treinta.

Las vidas de los enfermos y los drogadictos del barrio de Chueca que aparecen en el capítulo “Doquiera que el hombre va” transcurren como si constituyeran un estado constante de espera. A modo de ejemplo, el narrador básico, que durante una temporada vive en esta zona céntrica de Madrid, reflexiona acerca de su vecino, un enfermo que pasa el tiempo observando la calle desde el balcón, de la siguiente manera: “La vida entera es mirar y esperar, vigilar la propia respiración, con miedo a la asfixia, a la negrura de un colapso” (S:342). A este personaje, la enfermedad le impide el acceso a la vida social de la calle y la búsqueda de sentido. Así, su vida se reduce a ser el observador de lo que sucede en el entorno, a un estado de soledad que implica permanecer pasivo para evitar la exclusión final. Al respecto hubiera dicho Karl Jaspers (1973:220) que este personaje es consciente de su futura muerte sin saber en qué momento va a realizarse, y por lo tanto, el estado de inactividad sirve para postergar la situación límite que implica afrontar la muerte. De esta manera, el enfermo se encuentra en una especie de vacío y resignación que le obstruyen las posibilidades de proyectarse hacia el futuro.

Siguiendo esta línea, el narrador básico describe a los drogadictos del barrio y cómo pasan los días esperando: “Miraban al vacío o tenían los ojos fijos de vigilancia y espera en las esquinas más próximas, en las que apare-

cería más tarde o más temprano un camello o un coche de la policía” (S:335). Las miradas vacías aluden a la ceguera, la incapacidad de percibir el entorno (Martín Galván 2006:172), y las miradas fijas en busca del traficante de droga pueden interpretarse como un signo de falta de libertad. Si estos desafortunados se quedan esperando inútilmente a sus camellos, el estado de espera se convierte en resignación. Al respecto apunta el narrador básico que “los muertos en vida más contumaces, los que a las tres o a las cuatro de la madrugada continuaban esperando algo, dormitando torcidos contra las esquinas” (S:356), y resalta así que, a causa de la adicción, la vida social de estos marginados se reduce a un estado inmóvil y precario, de soledad y pérdida de esperanza.

3.1.4 La falta de sentido

En el capítulo “Olympia,” donde el narrador básico relata su vida de funcionario, se dedica simultáneamente a la introspección, resumiendo que “pasaban años y yo seguía esperando a que me saliera algo mejor [...]. Pero me faltaba tiempo y voluntad, y las tardes libres se me iban sin que me diera cuenta” (S:244-245). Es decir, la vida diaria corresponde al estado de la espera, lo cual revela la actitud pasiva del protagonista frente a la deseada ruptura con una vida monótona y mediocre. No obstante, a la vez que el funcionario sueña con desprenderse de esta falta de sentido, le parece difícil cambiar de vida porque la consecuencia sería abandonar un mundo seguro. En torno a esta clase de situaciones, Erich Fromm (1956:197) explica que el hombre de la sociedad moderna encuentra una especie de seguridad a través de la semejanza con otros y se ve dependiente de la estima de los demás para que su vida tenga sentido. Sin embargo, si no logra recibir esta reafirmación, su identidad personal es afectada y se siente incómodo por ser diferente.

También el narrador doble, Juan, que aparece en el capítulo “Dime tu nombre”, concibe su vida diaria como una situación de espera, un estado de inmovilidad que se configura por medio de la relación entre el protagonista y el espacio que le rodea. De estos tiempos recuerda lo siguiente: “Permanecía inmóvil, sentado tras la mesa de la oficina, esperando [...]” (S:497), y agrega que “[d]e la pastelería llegan olores dulces y calientes de horno, de la gestoría una agitación de pasos, voces y teléfonos que contrastaban con la quietud silenciosa que reinaba en mi despacho” (S:498). De acuerdo con los postulados de Valles Calatrava (1996:63-64), se configura una relación metonímica entre el lugar físico y el personaje, pues frente al silencio y la inmovilidad del interior se manifiesta el ambiente vivo del exterior en forma de contraste, un efecto que revela la soledad del protagonista: el exterior es un mundo que él está observando melancólicamente sin la menor intención de participar en él.

Según las explicaciones de Mieke Bal (1998:69), la reiteración es una estrategia a la cual se recurre a fin de hacer hincapié en lo que se repite. Así, se

puede sugerir que en el relato de Juan las reiteradas referencias a la inmovilidad y al estado de la espera (cf. S:495-497; 523-524) dan una imagen de la falta de sentido de su vida. Para compensar esta carencia, el protagonista se dedica a leer novelas y a escribir cartas a una mujer que vive en Nueva York. Al respecto comenta lo siguiente:

Escribía cartas, las esperaba [...] dejaba que pasaran unos días antes de regresar a la actitud de la espera [...]. Los días siguientes a una nueva carta eran un tiempo neutro, en suspenso, porque en ellos tenía que apaciguarse la expectación [...]. No obstante, también en esos días esperaba [...] por la simple costumbre de esperar (S:496).

La correspondencia con la mujer de Nueva York revela que este narrador busca su sentido de pertenencia comunicándose con un personaje que está ausente, una actividad que implica una breve evasión y una interrupción del aburrimiento del presente (cf. Castiñeira 2005:45).⁷⁶ De esta manera, para Juan la espera es su modo de dejar transcurrir el tiempo, una vida que equivale a un vacío que no es capaz de romper. No obstante, al comentar que se siente “cobijado en [su] paréntesis de espacio y tiempo como en una madriguera” (S:523), el mismo narrador deja entrever que la espera se percibe en forma de amparo. Así, la espera adquiere un valor ambiguo, porque por una parte significa falta de sentido y, por otra, implica una especie de protección contra el exterior, un mundo que le produce sentimientos de enajenación.

Así, tanto el protagonista del capítulo “Olympia” como el narrador doble del “Dime tu nombre” son representaciones de numerosos funcionarios de los años ochenta y noventa en España, pues, a partir de la Transición y la nueva democracia, el desarrollo económico y la seguridad social han sido los asuntos más importantes de la política interior (cf. Soto Carmona 2005:342-346, 354-358; Tusell 2005:323-326). En este contexto, la novela reclama que desde el ámbito político y comercial no se considera el valor del individuo, sino que miles de personas han sido limitadas a trabajar en grandes empresas donde tal vez encuentren refugio y seguridad por tener un trabajo fijo, pero en las que carecen de influencia, reconocimiento y libertad. La falta de sentido influye en la construcción de identidad personal, o bien, como dirían Stryker & Burke (2000:289-290), la posibilidad de buscar y perseguir el sentido de la identidad es un proceso esencial para formar la identidad personal del individuo. Por lo tanto, si el hombre pierde esta posibilidad se ve inhibido y su identidad personal resulta afectada.

⁷⁶ No es la primera vez que aparece el fenómeno del aburrimiento en la narrativa de Muñoz Molina. Por ejemplo, en la novela *El dueño del secreto* (1994), al enterarse de la liberación de la dictadura en Portugal el 26 de abril en 1974, el narrador se hace la siguiente pregunta: “¿Tendría uno tan mala suerte en la vida que se le gastaría entera soportando aquella tristeza, aquel agobio sordo, aquel aburrimiento inacabable del franquismo, aquel miedo sin rasgos ya de martirio ni de épica, tan indeleble como una enfermedad, como un reuma moral?” (EDS:12).

A partir de lo examinado, se puede decir que la intolerancia opera como límite en la construcción identitaria de los personajes. Así, el estado de espera genera varios significados, los cuales pueden agruparse en cuatro categorías. Primero, si el estado de la espera reside en el amor puede interpretarse como sentido de pertenencia. Segundo, si los personajes viven cambios abruptos y excluyentes en relación con los regímenes totalitarios, implica una situación de inseguridad. Tercero, si los personajes viven el ultraje en relación con el poder u otros individuos, la espera adquiere el valor de resignación. En cuarto lugar, cuando los personajes se ven inhibidos por las expectativas del entorno, la vida entera se reduce a una especie de espera, un estado que equivale a la falta de sentido.

3.2 El trayecto en tren

La mayoría de los viajes que se configuran en la narrativa de Muñoz Molina anterior a la novela *Sefarad*, se realizan en tren. A modo de ejemplo, el protagonista Minaya en *Beatus Ille* se traslada al pueblo de Mágina en tren (BI:24) y, en la misma novela, Solana recuerda que tiene la oportunidad de estar solo con Mariana al recibir a su amigo Orlando que llega de Madrid en tren (BI:182). En *El jinete polaco*, el padre del protagonista Manuel llega a Madrid “muy temprano, en el expreso” (EJP:380) para visitar a su hijo, que acaba de comenzar su carrera universitaria en la capital. El protagonista de *Los misterios de Madrid*, Lorencito Quesada, realiza el primer viaje de su vida en el mismo tipo de vehículo desde Mágina a Madrid (LMM:29-30), y en *El invierno en Lisboa*, el músico Biralbo y su antagonista Malcolm se pelean en un tren que va hacia las afueras de la capital portuguesa (EIL:178-180).⁷⁷ En la novela que se basa en las experiencias del autor durante el servicio militar, *Ardor guerrero*, el viaje en tren es tratado con más detención y puede interpretarse como un símbolo de la diferencia entre épocas.⁷⁸ Así comenta el narrador autodiegético: “Iba a empezar la célebre década de los ochenta, pero los reclutas viajábamos hacia los cuarteles en trenes de posguerra” (AG:50-51). Por medio de la modalización “célebre década” y el tren como símbolo de los años más difíciles de la dictadura, se manifiesta la ironía hacia el hecho de que el atraso impuesto por el régimen franquista se prolonga en los años de la transición a la democracia. De esta manera, el tren puede interpretarse como un vehículo que transporta a los personajes hacia

⁷⁷ El investigador Adrián Santini (1999:130-131) apunta que el tema de la novela *El invierno en Lisboa* es la persecución que a menudo adopta la forma del viaje. Así, la pelea en el tren entre el protagonista Biralbo y su antagonista Malcolm es el resultado de la persecución, una lucha a vida o muerte que termina con la muerte del antagonista.

⁷⁸ Según explica la investigadora Natalia Álvarez Méndez (2003:554-555), el lugar que rodea a los personajes no sólo es un referente del mundo real, sino también “produce gran riqueza significativa simbólica o semiotizada”.

atrás en el tiempo, y de ahí que el narrador recuerda lo siguiente: “El tren era como una pensión franquista y el viaje parecía que iba a durar como una vida entera [...] y lo peor de todo era ver cómo nos íbamos degradando según transcurría el viaje” (Muñoz Molina 2000:52). Al comparar el interior del tren con la más precaria categoría de vivienda de la dictadura, y al describir el modo de percibir el transcurrir del tiempo, se da una imagen de las condiciones deprimentes del trayecto. Así, en palabras del investigador Valles Calatrava (1996:63-64), se entiende que el tren constituye un lugar que determina la conducta y las reacciones de los personajes.⁷⁹

En la novela *Sefarad*, llama la atención el comentario sobre el viaje en tren que pronuncia el amigo del narrador, José Luis Pinillos. Partiendo de una alusión a las coplas de Jorge Manrique (cf. 2.1), este narrador secundario describe los transportes al frente ruso-alemán y hace notar que “los trenes nocturnos eran el gran río que nos llevaba al mundo y nos traía luego de regreso” (S:47). Al comparar el río y los trenes vistos desde arriba, puede concebirse la semejanza y la diferencia por medio de la misma operación mental (Ricoeur 1980:267). Es decir, desde dicha perspectiva los elementos se parecen, pero mientras que el río es un tropo perteneciente al ámbito de la naturaleza, el tren representa el avance tecnológico de una determinada época histórica. El tren adquiere entonces valores analógicos a los del río, el de ser el vehículo del viaje.

Respecto al significado del río, el narrador básico alude en el capítulo “Berghof” a la filosofía de Heráclito, meditando: “No te bañarás dos veces en el mismo río” (S:286). Este discurso autorreflexivo le incita a Martín Galván (2006:160) a explicar que se recurre al pensamiento del griego porque “delinea la noción del continuo fluir del mundo, la naturaleza cambiante del mismo, y por la misma lógica la imposibilidad de poseer una identidad fija y estable”. A esto cabe agregar que la reflexión del narrador básico no sólo sirve para dar una imagen del proceso continuo de la construcción identitaria, sino también tiene que ver con la nostalgia de los personajes que lamentan la imposibilidad de revivir el pasado, es decir, se genera una alusión al irrealizable regreso físico a los tiempos pasados. Además, como el río también puede simbolizar la muerte surge una relación dialéctica entre el tren y el río, vehículos de viaje que por un lado simbolizan la vida y por otro la muerte, los únicos elementos seguros respecto a la construcción de la identidad.

⁷⁹ En este contexto, cabe agregar las observaciones del investigador Ricardo Fernández (2006:174-176), para quien este viaje puede denominarse iniciático porque forma parte de las experiencias del servicio militar del narrador, una época de su vida que representa una fase de la construcción identitaria del propio autor.

3.2.1 El sentido de pertenencia o la soledad

En *Sefarad*, los viajes en tren producen varios efectos en los personajes, por ejemplo, en el capítulo titulado “Copenhague” el narrador básico resalta la particularidad de los viajes en la tradición literaria, apuntando lo siguiente: “En la literatura hay muchas narraciones que fingen ser relatos contados a lo largo de un viaje” (S:41), y remite en este contexto a otras obras anteriores a *Sefarad*, como *La Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, *En la Patagonia* de Bruce Chatwin y los libros de Julio Verne.⁸⁰ Se manifiesta así que la metaficción forma parte de este texto de Muñoz Molina, un elemento que inserta la obra en la cadena de relatos sobre viajes y en la tradición literaria europea.⁸¹ Al mismo tiempo, a través de los discursos sobre la literatura, se genera sentido de pertenencia entre los viajeros. Por ejemplo, el narrador básico cuenta un viaje que realiza junto con su amigo Francisco Ayala, refiriéndose a “la felicidad de leer a Proust” (S:54), y transmite así que el trayecto implica un placer, un estímulo y un aprendizaje que a los amigos les produce sentido de afinidad.⁸²

Un efecto semejante se produce a partir de los recuerdos del narrador básico sobre el primer viaje que realiza junto a su abuelo a Madrid, en los años sesenta cuando era niño. Así, recapitula que durante este trayecto pasa el tiempo escuchando al abuelo y a un desconocido que se cuentan historias sobre un pasado compartido: la Guerra Civil. El abuelo se refiere a un transporte al frente del Ebro que tiene la suerte de evitar, y subraya que así sobrevive mientras que los demás sucumben nada más llegar al frente. Para los adultos, relatar sus experiencias implica un proceso de afiliación. Al niño, sus historias le permiten reflexionar acerca de su existencia y origen, a la vez que le ofrecen la posibilidad de reconstruir una parte del pasado de la cual sabe muy poco, y que por entonces era presentada de una manera distorsionada desde el ámbito oficial.⁸³ Al mismo tiempo, este primer trayecto en tren

⁸⁰ También en el capítulo “Berghof” se hace ese tipo de alusiones, por ejemplo, la mujer del médico pasa el tiempo de las vacaciones leyendo “*Palmeras salvajes*” (S:283), una novela de William Faulkner. En este contexto cabe recordar que, junto a las novelas de Julio Verne, la obra de Faulkner ha ejercido influencia en la narrativa de Muñoz Molina (cf. 1.3).

⁸¹ Al respecto, Muñoz Molina escribe en el artículo “Viajeros en prosa” sobre la obra de Herodoto y explica que los relatos de viajes desempeñan un papel particular en la literatura: “La prosa del viaje viene enseñando desde hace veinticinco siglos que el mundo no se limita cerrilmente a las lindes de la aldea de uno, que hay otras lenguas y otras expresiones de lo humano” (LVD:90-92).

⁸² La amistad con Ayala es tratada más detenidamente por Muñoz Molina en los artículos “Todavía aprendo” (LVD:126-128) y “El oro del exilio” (LVD:256-257).

⁸³ Algo similar ocurre con Manuel y Nadia, los narradores de *El jinete polaco* que recurren a varios objetos del pasado y que se basan en los relatos de las generaciones anteriores para evocar el pasado del pueblo de Mágina: “Vivían con naturalidad en el interior de una especie de milagro [...] vinculados no sólo por la costumbre tranquila y candente del amor sino también por las voces y los testimonios de un mundo que irrumpía en ellos viniendo del pasado [...] por la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno [...] por el baúl de las

es para el niño un espacio fantástico: “Todo era tan raro esa noche [...] raro y mágico [...]” (S:45). O sea, durante el viaje surgen las sensaciones de acceder a la imaginación y la aventura, de vivir un placer estético que le hace sentir pertenencia a sus antepasados.

Al referirse a los transportes más crueles realizados durante el siglo XX en Europa, el narrador básico muestra que también este tipo de viaje produce cierto sentido de pertenencia. Basándose en la lectura sobre personajes históricos, reproduce las experiencias de, por ejemplo, Primo Levi, quien recuerda que durante la deportación al campo de Auschwitz los prisioneros se cuentan “cosas que no cuentan los vivos, que sólo se atreven a decir en voz alta los que ya están del otro lado de la muerte” (S:42). Asimismo, a partir de la lectura sobre Evgenia Ginzburg, el mismo lector comenta que ella y las otras prisioneras “se contaban las unas a las otras sus vidas enteras [...]” (S:49) durante el transporte a los campos de trabajos forzados en Siberia. Este modo de repetir acontecimientos similares constituye, de acuerdo a las observaciones de Bal (1998:69), un ejemplo de cómo el narrador hace hincapié en lo que intenta transmitir, a saber: los deportados relatan sus historias por desesperación y para combatir el temor frente a lo desconocido. Así, contar la propia historia y escuchar la de otros es una forma de terapia que a los personajes les da apoyo en su sentido de pertenencia (cf. Castiñeira 2005:45).

Para muchos personajes, el desplazamiento les hace sentirse desarraigados, decepcionados y solos. Esto es lo que ocurre con el protagonista del primer capítulo de la novela, “Sacristán”, que después de una estancia breve en Madrid empieza a sentirse “como ausente de [sí] mismo” (S:24). Se entiende entonces que el entusiasmo de antes se ha reducido a la decepción, un cambio de sentimientos que se expresa de la siguiente manera: “Ahora que las distancias se han hecho más cortas es cuando vamos sintiéndonos más lejos” (S:14). O sea, a medida que se desarrolla el avance tecnológico, Sacristán se siente siempre más fracasado y enajenado en relación con su entorno. Por lo tanto, el viaje en tren es un espacio fronterizo entre lugares y tiempos: el pueblo de la infancia y los años del franquismo se vinculan a lo que al protagonista le produce sentido de pertenencia e identidad cultural, y la gran urbe, que antes del trayecto representa la emoción y la aventura, se transforma después del desplazamiento en confusión y desarraigo.

Durante la conversación entre el narrador básico y Francisco Ayala, este autor se refiere a un viaje en autobús durante su exilio en Argentina, donde al azar divisa al ex presidente de la II República Española, Niceto Alcalá Zamora: “un viejo de pelo muy blanco y aire de melancolía y pobreza [...] con cara de enfermedad y cansancio” (S:55). Así, se plantea otro aspecto del

fotografías de Ramiro Retratista y una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI” (EJP:10).

viaje, pues se configuran los factores que para muchos exiliados son significativos: el desarraigo, la tristeza y la soledad.⁸⁴

En algunas ocasiones, los sentimientos de soledad que se generan durante el viaje se conciben en forma de libertad, lo que el narrador básico expresa al decir que durante el trayecto, “uno se aligera de sí mismo, de sus obligaciones y de su pasado” (S:39). A ese tipo de alivio se refiere el mismo narrador al recapitular su vida de empleado, comentando que por entonces los escasos viajes laborales de Granada a Madrid le daban “una plenitud física casi intolerable, una sensación de libertad y pérdida de peso” (S:246). Es decir, aunque sea por un tiempo delimitado, el trayecto en tren implica una especie de alivio y libertad, una secuencia espacio-temporal que le da la posibilidad de disfrutar de la soledad.

No obstante, una consecuencia del desarrollo tecnológico que se vincula al fenómeno del viaje, es el anonimato, que a los individuos les inhibe en la posibilidad de reafirmarse en otros. Al respecto, apunta el narrador básico lo siguiente: “Los trenes de ahora, que no nos obligan a sentarnos frente a desconocidos, no favorecen los relatos de viajes” (S:44). A causa del avance tecnológico se pierde un elemento importante de nuestra construcción de identidad, el de contar nuestras vidas. Por lo tanto, al observar a otros viajeros “que permanecen callados y herméticos” (S:70), el narrador básico se pregunta “qué historias sabrán y no cuentan [...] mientras viajan en silencio a mi lado” (S:70). Esta reflexión confirma la propuesta de Marc Augé (1993:14; 27-28), que los viajes de hoy adquieren el valor de “no-lugares”, es decir, lugares donde nadie está en su propio terreno o en el terreno de otros, donde ninguna de las referencias de la identidad, de la relación con los individuos y de la historia se encuentran simbolizadas. Siguiendo esta línea, la investigadora Mirtha Laura Rigoni (1999:121) apunta que los no-lugares pueden ser símbolos de la soledad, una sugerencia que nos permite concluir que no sólo los viajes de los exiliados y los desterrados simbolizan la vida solitaria, sino también algunos de los trayectos que se realizan en el mundo globalizado de la actualidad.

3.2.2 Libertad o sumisión

La mayoría de los personajes que aparecen en *Sefarad* son víctimas de circunstancias cambiantes y difíciles que conducen a la huida, la evacuación o la deportación, de modo que padecen trastornos identitarios. Sin embargo, como también señala Martín Galván (2006:157-158), este panorama de destinos diferentes no quiere decir que una víctima sea menos importante que

⁸⁴ La anécdota de Ayala puede asociarse al artículo “El país de Machado”, donde Muñoz Molina da cuenta de “la poca relevancia que ha tenido el sexagésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado”, otro intelectual forzado a vivir en el exilio a causa del régimen franquista (LVD:129).

otra, sino que se trata más bien de varios grados o modos de exclusión. Además, se puede decir que los personajes que huyen, al no aceptar la opresión y optar por la libertad, hacen una especie de resistencia, y los que viven la evacuación o la deportación padecen la sumisión.

Como muestra el narrador básico, los modos de exclusión varían en agresividad y producen así distintos efectos en los que los padecen. Al respecto se pregunta lo siguiente:

Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarán una firma y un sello de lacre al pie de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada, para que lo pierdas todo, tu casa y tus bienes, tu vida de todos los días, y te veas arrojado a los caminos, expuesto a la vergüenza [...] (S:543).

El modo de exclusión es abrupto y violento, y el sentido de seguridad que otorga la vida diaria es una situación frágil que se pierde a medida que las instancias de poder, por intereses políticos, económicos y sociales, deciden excluir a determinados individuos o grupos, a quienes consideran un problema en el proceso de construcción de la identidad nacional (cf. Marsella 2008:4). Además, a partir de los postulados de Monica Fludernik (1994:10), se puede agregar que el uso de la segunda persona profundiza la dimensión autorreflexiva del discurso que, aparte de producir empatía en el lector, genera un nuevo significado que es el de comprometerse contra todo tipo de persecución.

Un proceso excluyente que parece menos atroz es el que le sucede al narrador básico durante su visita a una pastelería de Göttingen, donde pasa unos días antes de continuar su viaje por otros lugares de Europa. En este lugar, el protagonista se da cuenta de que los demás clientes son personajes mayores que están mirándole con recelo y desprecio. Sus actitudes le hacen sentirse incómodo, de modo que comienza a imaginarse quiénes podrían haber sido durante los años del nacionalsocialismo, preguntándose: “cómo me habrían mirado al cruzarse con-migo si yo hubiera llevado una estrella amarilla cosida en la pechera del abrigo [...]” (S:561). Aunque el modo de exclusión sea casi imperceptible, el protagonista vive su efecto de manera similar a la situación de los judíos durante los años treinta en Alemania y se siente tan agobiado que le entra alivio al salir del local.

Un personaje que no acepta pasar toda la vida bajo condiciones opresivas es la novicia sor María del Gólgota, o bien Francisca, cuyas experiencias hasta la huida equivalen a una exclusión doble. En primer lugar, está separada de la sociedad al ser forzada a ingresar en el convento; en segundo lugar, las monjas, representadas por la denominada “sor Barranco, la vieja” (S:400), la ven con recelo porque se niega a responder a las exigencias de la vida conventual y, de esta manera, es marginada del grupo. Pese a sus adversidades, Francisca logra escapar a los Estados Unidos, lo que se entiende

hacia el final del relato y por medio de los comentarios del narrador básico durante la visita al museo de la Hispanic Society de Nueva York (cf. 2.2.2; 2.4.2).

El relato sobre Willi Münzenberg y su mujer Babette Gross es un ejemplo de personajes históricos, bien integrados en la vida política de la Internacional Comunista, KOMINTERN, durante los años treinta que, sin embargo, al transcurrir el tiempo son forzados a huir porque critican las actividades del propio partido (cf. Koestler 1967:9-11). Basándose en su lectura, el narrador básico reconstruye la extraordinaria historia de este personaje que nace “en una familia muy pobre en un suburbio proletario de Berlín, en 1889” (S:198) y que ingresa en el Partido Comunista de Alemania, convirtiéndose “poco a poco en el empresario del Komintern” (S:200). Münzenberg dirige “la campaña mundial de envío de alimentos a las regiones de Rusia asoladas por las grandes hambrunas de 1921” (S:202), lo cual revela que por aquel entonces está particularmente involucrado en las actividades del partido. Más adelante se efectúa un cambio, porque “lo que Münzenberg poseía o controlaba en Alemania lo perdió tras la llegada de Hitler a la cancillería” (S:203), de modo que después del incendio del Reichstag en 1933 Münzenberg se exilia en París. Publica un libro sobre el terror nazi y continúa participando en actividades políticas por toda Europa, siempre contra el fascismo. Sin embargo, los líderes del partido comunista en Moscú lo observan con recelo, no sólo por su afición a la vida lujosa sino también por su crítica hacia los modos del partido de legitimar actos de opresión a partir de su ideología. A causa de su posición en el KOMINTERN, en 1936 viaja junto con su mujer a la capital soviética. Sin embargo, “en la estación no había nadie esperándolos” (S:219), lo cual indica que ya no son aceptados por el partido. La pareja logra escapar de la Unión Soviética a escondidas, sin embargo, en 1938 a Münzenberg “le expulsan del Partido Comunista Alemán acusándole de espía y provocador al servicio de la Gestapo y nadie sale en su defensa” (S:226). Debido a esta exclusión, en 1940 el ex empresario huye de Alemania, un acontecimiento que el narrador básico describe de la siguiente manera:

Se me cierran los ojos, el libro casi se me desliza entre las manos, mientras Willi Münzenberg camina perdido entre la multitud que inunda las carreteras, que se dispersa por los campos cercanos como una estampida de insectos cada vez que se acercan volando muy bajo los cazas alemanes [...]. Pero cada una de esas criaturas ínfimas es un ser humano, tiene un nombre y una vida, una cara que no es idéntica a la de nadie más. Entre ellas quiere confundirse Willi Münzenberg (S:186-187).

Durante el tiempo de su lectura, el narrador básico reconstruye lo acontecido por medio de la imaginación y crea así cercanía a la situación del protagonista, a la vez que la vincula a otros que padecen semejantes adversidades. A esta fuga en masa se hace alusiones también en el relato de Camille Peder-

sen-Safra en cuanto describe el temor de su madre, comentando que se parecía a “tantos refugiados y apátridas que se veían entonces deambulando por las estaciones [...]” (S:68). Así, por un lado, se da una imagen de la situación de los refugiados que se escapan a causa de los bombardeos de las fuerzas aliadas en Alemania, víctimas que intentan salvarse pagando el precio del desarraigo y el desamparo, corriendo el riesgo de sucumbir. Además, al conectar el destino de un personaje singular a los de una colectividad se hace recordar que todos poseen el mismo valor individual, cada uno con experiencias, ideas y sentimientos propios. Por otro lado, alude a la situación de los que están huyendo, hoy en día, a causa de sistemas políticos, conflictos bélicos, problemas sociales y demográficos o catástrofes ecológicas.

También la mujer que narra su vida en el capítulo “Sherezade” recuerda sus sentimientos de desarraigo y miedo que padece a causa de un proceso excluyente, a saber, la evacuación de España a Rusia durante los años de la Guerra Civil. Al respecto resume que ella y su hermano menor fueron enviados

a la Unión Soviética, para unos meses, nos decían, y luego hasta que termine la guerra, pero la guerra terminó y a nosotros no nos devolvieron, y enseguida empezó la otra guerra y ya sí que fue imposible, parecía que se iba a acabar el mundo [...] y yo pensaba, cada vez me voy más lejos de España [...] (S:367).

En el discurso se hace referencia a los acontecimientos históricos en Europa de los años treinta y cuarenta, que tuvieron impactos graves en la población, tanto a nivel individual como colectivo.⁸⁵ Las circunstancias cambiantes que se generan a consecuencia de estos sucesos son descritas desde la perspectiva de la niña, a saber: la promesa de poder regresar a España después del probable triunfo de los republicanos sobre los nacionales; la llegada de Franco al poder, por lo que Stalin rehusa devolver los niños; y el estallido de la Segunda Guerra Mundial y los transportes de los niños a varias partes de la Unión Soviética, realizados con el fin de protegerlos contra la presunta invasión nazi de Leningrado. Al mismo tiempo, la mujer expresa sus sentimientos personales de miedo y decepción, vinculados a la separación de sus padres y del lugar donde vivían, al desamparo y a la pérdida de pertenencia, factores que según Erik H. Erikson (1959:111-112) afectan la construcción de la identidad personal por mucho tiempo. De esta manera, como también diría Eco (1981:93-95), se configura una narración que presupone un lector modelo cuya cooperación textual produce efectos de comprensión y compa-

⁸⁵ Durante la Guerra Civil, aproximadamente tres mil niños fueron llevados a la por entonces llamada Unión Soviética con el fin de alejarlos del conflicto. La estancia que al principio iba a ser temporal, representó para la mayoría de estos niños casi la vida entera. Así, sus destinos implican viajes sin regreso que son comparados con un Ulises que jamás encontrara su Ítaca (cf. Daniel Arenas en www.encadenados.org/n29/los_ninos_de_rusia.htm [consultado 2008-06-08] sobre el documental *Los niños de Rusia* [2001] de Jaime Camino).

sión, no sólo hacia la trágica historia de la mujer, sino también hacia el colectivo que ella representa.

En *Sefarad* aparecen personajes que huyen a causa de las circunstancias difíciles de las décadas recientes. Por ejemplo, los solicitantes de trabajo que acuden a la oficina de Juan en el capítulo “Dime tu nombre” son todos inmigrantes que intentan establecerse en España. Allí se presenta Adriana Seligmann, la uruguaya de origen judío que “había huido de Montevideo a Buenos Aires en 1974, y cuatro años después de Buenos Aires a Madrid” (S:525). A través de las referencias históricas se entrevé la incertidumbre de esta mujer.⁸⁶ Dado que su marido desaparece en Buenos Aires, huye junto con su hijo a España, donde espera crear un futuro para ambos. Sin embargo, sus dificultades para encontrar trabajo ponen de manifiesto que arreglárselas en el país de acogida es una tarea complicada.

Siguiendo esta línea, el narrador básico subraya que al mundo democrático de occidente, que anuncia igualdad y tolerancia para todos, llegan inmigrantes de África que huyen “corriendo a campo a través, escondiéndose detrás de un árbol o aplastándose contra la tierra pelada, despavoridos y tenaces, buscando la ruta hacia el norte de quienes les precedieron, héroes acosados de un viaje que nadie contará” (S:300). De esta manera se supone un lector modelo que conoce la problemática de la inmigración, de modo que se obliga al lector a preguntarse si el modo de tratar al otro en el mundo occidental ha cambiado durante el siglo XX. Es decir, aunque los emigrantes huyan con la intención de sobrevivir, esto no quiere decir que sus situaciones se resuelvan en el país de acogida. Al contrario, como forman parte de la denominada inmigración ilegal, no tienen acceso a los derechos que una sociedad democrática y avanzada debería garantizarles. En este mismo sentido nos remitimos al sociólogo Alain Touraine (2000:192), quien sostiene que muchas democracias de hoy en día pretenden integrar a los inmigrantes en una sociedad que en el fondo es excluyente.

Durante su viaje en tren, el narrador básico describe el mayor crimen de la historia europea del siglo XX, meditando lo siguiente: “La gran noche de Europa está cruzada de largos trenes siniestros [...] avanzando muy lentamente hacia páramos invernales cubiertos de nieve o de barro” (S:49). De

⁸⁶ Hasta los años sesenta, Uruguay es una sociedad estable a nivel socio-político. Sin embargo, como la exportación de lana y carne es afectada a causa de una extrema reducción de los precios, se genera desempleo, inflación y un bajo nivel de vida para la clase media. Se producen entonces tensiones sociales, de modo que en 1963 se forma un grupo revolucionario llamado el Movimiento de Liberación Nacional, más conocido como los Tupamaros. Esta organización guerrillera lucha por llegar al poder, recurriendo a robos, secuestros y asesinatos. En el año 1972 el elegido presidente Juan María Bordaberry suspende los derechos civiles y declara la guerra contra los Tupamaros. Así, con el apoyo de las fuerzas militares derrota al movimiento a la vez que pone fin a la democracia y difunde el terror en el pueblo, estableciéndose una dictadura militar que se prolonga hasta 1985 (cf. www.latinamerican-studies.org/uruguay/tupamaros-uruguay.htm [consultado 2008-08-06]). Respecto a la Argentina, hubo un régimen militar desde 1976 hasta 1983, y durante estos años desaparecieron miles de personas, torturadas y asesinadas.

acuerdo a los postulados de Ricoeur (1980:43), se puede decir que la expresión “la gran noche” da una imagen de la funesta época de los regímenes totalitarios en Europa durante el siglo XX, en la cual millones de individuos fueron deportados a los campos de concentración por su pertenencia étnica, política o social. Asimismo, la modalización “trenes siniestros” alude al peligro, y a través de los lugares hostiles de llegada surge una metonimia de la muerte.⁸⁷ De esta manera el discurso del narrador básico representa los destinos de millones de individuos en relación con el genocidio, y por consiguiente, hace recordar la forma más extrema de exclusión y sumisión.

De modo similar al narrador básico, el anciano judío Isaac Salama, que relata su vida en el capítulo “Oh tú que lo sabías”, comenta la insensatez de las deportaciones realizadas por el régimen de Hitler:

Imagínese el esfuerzo que hacía falta para trasladar en tren por media Europa a cientos de miles de personas en medio de una guerra que ya estaban a punto de perder. Preferían usar los trenes para mandarnos a nosotros a los campos antes que para llevar sus tropas al frente (S:147).

Desde el punto de vista de las víctimas, esta exclusión forzada implica el terror del encierro indefinido, la pérdida de libertad o la muerte. Por parte de los verdugos, en cambio, las deportaciones forman parte de la etapa final de su meta discutida durante la reunión en Wannsee, Berlín, la denominada “*Endlösung der Judenfrage*” que significa la solución final del asunto de los judíos, una expresión que utilizaron los nazis para evitar la palabra exterminio (Todorov 2003:115).⁸⁸ Así, la reunión radicaba en la problemática de los transportes a los campos de concentración y cómo evitar que los trenes pasaran por varios lugares sin destinaciones fijas, situaciones de sumisión total para las víctimas y un problema de pragmática para los responsables del genocidio.

Durante las transiciones los personajes pasan por varios tipos de fronteras, ya sean concretas o abstractas, establecidas por el individuo o impuestas por el entorno. En el apartado que sigue examinaremos algunas características de este fenómeno, cómo se construyen y en qué medida determinan el comportamiento de los personajes.

⁸⁷ Recordemos que la metonimia produce una asociación por contigüidad a nivel del sentido (Ricoeur 1980:164).

⁸⁸ De modo similar a Victor Klemperer (1975), que en su libro *LTI* [Lingua Terti Imperi] explica los eufemismos de los nazis, Primo Levi (2006:219) menciona que la solución final significaba matar a los judíos y para decir deportación se usaba el término traslado.

3.3 Fronteras

En *Sefarad*, la imagen de la frontera aparece de distintas maneras según quién la perciba, cómo y cuándo. Puede ser una frontera física que separa territorios y mundos, o una abstracta que crea diferencias psicosociales entre individuos. Las fronteras concretas se erigen o son derribadas, lo cual se ve, por ejemplo, en cuanto el narrador básico reconstruye su lectura sobre Franz Kafka y Milena Jesenska, remitiéndose a “la frontera recién inventada entre Checoslovaquia y Austria” (S:40). La locución modalizante “recién inventada” indica que en muchas ocasiones las fronteras son erigidas a causa de cambios de sistemas políticos, vinculados a estructuras y distribuciones del poder, y con el fin de mantener determinadas identidades nacionales (cf. Marsella 2008:4). En este contexto, el narrador básico se refiere al lugar fronterizo, Gmünd, donde los amantes Kafka y Jesenska se encuentran a escondidas, de modo que, irónicamente, la frontera que desde el punto de vista oficial sirve para separar a los pueblos, resulta ser un lugar de inclusión para los protagonistas. Además, si partimos de Marc Augé (1993:13-14) cabe agregar que también en la Europa de la actualidad se erigen fronteras nacionales cuyas consecuencias son numerosas en relación con la construcción de identidades individuales y colectivas.

Aparte de ser un elemento concreto, la frontera también equivale a un fenómeno abstracto que se configura mediante las relaciones con el lugar, como se manifiesta en las anécdotas de Sacristán que versan sobre la vida de su ciudad natal. Con nostalgia, este narrador secundario recuerda su infancia y describe la relación entre el sastre y los demás habitantes del pueblo de la siguiente manera:

Pero entonces la barbería de Pepe Morillo estaba tan animada como el portal de Mateo Zapatón, y muchas veces [...] los parroquianos de la una y de la otra sacaban sillas a la acera, y fumaban y conversaban en una sola tertulia, observados desde el otro lado de la calle, desde la penumbra de su taller vacío, por el sastre huraño que [...] hundía entre los hombros la cabeza cada vez más idéntica a la del Judas de la Santa Cena [...] (S:34).

De acuerdo a los postulados de Lotman (1978:278) se concibe así una frontera entre el exterior y el interior que crea diferencias sociales y personales entre los personajes. El espacio abierto y agradable de la calle forma un contraste con la sastrería, ambientes que dan forma a una relación metonímica con los personajes, pues los que gozan de prestigio en la ciudad, es decir, el barbero y el zapatero, atraen a otros y crean sentidos de pertenencia e inclusión. El sastre, en cambio, que por su semejanza a una figura del grupo escultórico de Utrera alude al traidor de la Biblia, es un personaje despreciado y solitario. En este contexto es significativo que, por medio del sastre en su función de focalizador, se refuerza el contraste entre la soledad del interior y la pertenencia grupal del exterior.

Si partimos de lo que se narra respecto al ambiente del barrio de Chueca de Madrid, podrá interpretarse que se erigen fronteras abstractas entre grupos sociales, entre los que viven a la intemperie y los que tienen viviendas. Estas diferencias las describe el narrador básico, partiendo de sus observaciones del vagabundo y su amiga drogadicta: “Se les veía en la sombra como dos animales al fondo de una madriguera [...] intocables, tan ajenos a quienes pasábamos junto a ellos, protegidos por nuestros abrigos y nuestra normalidad [...]” (S:358). Los espacios generan una relación metonímica con los personajes porque los que están a la intemperie son comparados con animales y dan así una imagen de lo salvaje, mientras que los demás son descritos como ciudadanos integrados en la comunidad, individuos de la sociedad civilizada (Valles Calatrava 1996:63-64). Así, diferentes formas de vivir revelan una especie de frontera entre mundos sociales. Por un lado de esta frontera están los que viven en la calle, un espacio abierto que según Augé (1993:16-17) corresponde al peligro, a la perdición y a la muerte. Por otro lado de la misma frontera se mueven los que llevan abrigos y regresan a sus lugares que les protegen de la inseguridad y lo desconocido, representantes de los que se ven integrados en el sistema de una sociedad de bienestar.

3.3.1 Pasado y presente

Para el narrador secundario del primer capítulo, “Sacristán”, varios elementos actúan como fronteras que separan mundos o representan diferencias entre secuencias temporales. Por ejemplo, el viaje constituye un espacio temporal, cuyo valor fronterizo marca un antes y un después. Así, ese personaje de una ciudad de provincias de España recuerda “aquellos viajes eternos en el exprés de medianoche” (S:14-15) que le trajeron por primera vez a Madrid. Mediante la modalización “viaje eterno” se da una imagen de la lentitud del transcurrir del tiempo, un proceso que se vive de una manera distinta a la de la actualidad, un fenómeno que está a punto de desaparecer a causa del avance tecnológico de hoy.

Remitiéndose a los viajes realizados muchos años atrás, Sacristán recuerda también de qué manera concibe el valor fronterizo de determinados lugares como fronteras entre mundos distintos. Al respecto comenta que “los túneles de Despeñaperros, eran como el ingreso en otro mundo, la frontera última del nuestro” (S:15-16). Los túneles marcan la frontera entre la vida humilde de la provincia y el desarrollo económico de la capital, pero al contrario de los mundos descritos por Edward Said (1996:299) el “nosotros” aquí corresponde al mundo atrasado, mientras que los “otros” viven en la sociedad avanzada. Cabe recordar también que los túneles de Despeñaperros implican un cambio de vida para Sacristán, porque al traspasar la frontera abandona la seguridad de la infancia y un lugar de donde se siente parte integrante. Al mismo tiempo entra en el mundo de desarraigo y enajenación.

Mientras está recapitulando acontecimientos de su pasado, Sacristán también se dedica a describir el mundo de su infancia. Así, se refiere a “un hotelito antiguo con jardín al que llamaban Casa Cristina [y agrega que] aquella casa era el final exacto de nuestra ciudad, y a un paso de ella ya empezaba el campo” (S:17). Para este narrador secundario, la casa no sólo es el límite entre lo seguro y lo desconocido, sino también permite recordar el trabajo de los aceituneros, una ocupación de jornalero que en la España de la actualidad, en cambio, la realizan los inmigrantes bajo condiciones difíciles que contribuyen a mantenerlos al margen de la comunidad (cf. Van Dijk 2003:48-51).

Cuando Sacristán, después de unos años en Madrid, viaja a su pueblo con sus hijos para enseñarles la Casa Cristina, descubre que ya no existe porque ha sido demolida y sustituida por “barriadas nuevas con bloques monótonos de ladrillo [...]” (S:18). La frontera visible de antes se borra por el desarrollo económico de los años ochenta, el protagonista pierde puntos de referencia para delimitar el mundo, le resulta difícil adaptarse a las novedades y experimenta así una pérdida del paraíso de su infancia.

Incluso el narrador básico reconstruye secuencias de su infancia y, de modo similar a Sacristán, se refiere a fronteras geográficas para delimitar el mundo, expresando sentimientos de melancolía. Así, por ejemplo, recuerda la vista de su habitación a las afueras de Úbeda, “al valle del Guadalquivir y a la silueta azul de la sierra de Mágina” (S:445).⁸⁹ La palabra “azul” no sólo constituye una estrategia para visualizar los confines e indicar la lejanía del horizonte, sino también revela una especie de ternura y tristeza, por una parte, hacia el mundo del pasado y, por la otra, hacia lo añorado que está más allá de la cordillera. Así, la frontera adquiere el valor de separar mundos temporales y espaciales. Estos sentimientos se configuran también en el capítulo “Berghof”, donde el médico y su familia se encuentran en la costa de Andalucía, observando la frontera entre Europa y África como una “hondura del horizonte que no terminaba en el mar, sino más allá, en una línea de montañas azules que era el norte de África” (S:273). La cordillera del Atlas es una frontera geográfica, un marco de separación entre el mundo occidental y lo exótico, que implica diferencias culturales, políticas y sociales. Además, aquí puede verse cómo opera el concepto de la frontera para separar el “nosotros” del “otros” (Said 1996:299).

Mediante la imagen de la frontera, el narrador básico resalta que las diferencias entre España y los países del Magreb no siempre han cobrado la misma importancia, es decir, según la época histórica, las fronteras se borran. Por ejemplo, al contemplar “Tánger a lo lejos [...] las montañas del Rif,

⁸⁹ Las mismas referencias aparecen en las novelas *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, donde el pueblo de Mágina es delimitado por el valle de Guadalquivir y la sierra de Mágina. En *El jinete polaco* esta cordillera es el límite entre el mundo propio y lo desconocido, es la frontera por donde regresó el abuelo de Manuel de la guerra, donde se encontró con el rey Alfonso XIII y por donde pasaron “los moros” en los meses iniciales de la Guerra Civil.

en las que hay aldeas de tejados planos, colgadas de barrancos, idénticas a las de la Alpujarra de Granada” (S:302), se asocia a un pasado y a un territorio común. Comparando la arquitectura tradicional de España con la de los pueblos del Magreb indica las semejanzas entre mundos, las cuales aluden al hecho de que primero el sur de España perteneció al mundo musulmán y, más tarde, el norte de África formó parte de España. Así, el narrador básico muestra que la diferenciación entre mundos no siempre ha sido marcada del mismo modo.

3.3.2 Oportunidad u obstáculo

Según las circunstancias y las condiciones del individuo, la frontera puede interpretarse como una oportunidad o un obstáculo. En el capítulo “Berghof” el narrador básico reflexiona acerca de la relación con la frontera geográfica entre los continentes de Europa y África:

La contemplación estética es un privilegio, y seguramente una falsificación: la costa hermosa y oscura que vemos nosotros [...] en la que proyectamos relatos y sueños [...] no es la misma que ven al acercarse a ella esos hombres hacinados en las barcas sacudidas por el mar, al filo del naufragio y la muerte [...], apretándose los unos contra los otros para defenderse del miedo y del frío (S:300).

La perspectiva de los europeos contrasta con el punto de vista de los africanos, pues si la familia del médico tiene el privilegio de disfrutar de la hermosura de otro mundo y soñar con la aventura, los refugiados huyen de sus países por razones políticas, económicas o ecológicas, luchando por cambiar de vida pese a las leyes que los clasifican como inmigrantes ilegales (cf. Soto Carmona 2005:396-397). Asimismo, al emplear la metáfora común de “filo”, el narrador básico indica que traspasar la frontera geográfica es para los refugiados una cuestión de sobrevivir o sucumbir, una disyuntiva que da profundización al discurso y transmite empatía respecto a las dificultades del otro.

Algunos personajes en *Sefarad* perciben la puerta como una especie de frontera. Así, por ejemplo, cuando el narrador básico del capítulo “Olympia” reconstruye su vida de funcionario, recuerda que durante sus paseos por las calles de Madrid le surge en la mente una cita de un soneto de Borges: “*En cierta calle hay cierta firme puerta*” (S:253),⁹⁰ lo cual puede interpretarse

⁹⁰ El poema entero, que se llama “J. M.”, forma parte de la selección titulada *El oro de los tigres* (1972) y reza como sigue: “En cierta calle hay cierta firme puerta/con su timbre y su número preciso/y un sabor a perdido paraíso,/que en los atardeceres no está abierta/a mi paso. Cumplida la jornada,/una esperada voz me esperaría/en la disgregación de cada día/y en la paz de la noche enamorada./Esas cosas no son. Otra es mi suerte:/las vagas horas, la memoria impura,/el abuso de la literatura/y en el confín la no gustada muerte./Sólo esa piedra quiero. Sólo pido/las dos abstractas fechas y el olvido” (Borges 2007:297).

como una frontera entre el exterior y el interior, un obstáculo para los que anhelan entrar o salir, siempre según dónde uno esté. El verso le despierta al empleado el deseo de buscar a una mujer que conoció muchos años atrás, por lo que va a su piso y llama a la puerta: “La puerta se abre y ella está mirándome” (S:255). En este encuentro, el protagonista aspira reafirmarse en su novia de antes, sin embargo, como ella no muestra ningún interés, la presunta oportunidad de afiliación se convierte en un obstáculo que para él significa el fracaso.

Con respecto a Mateo Zapatón y su relación con el entorno, es significativo que la frontera entre la zapatería y el mundo exterior es “una puerta de cristales, que Mateo sólo cerraba los días más rigurosos de invierno” (S:32), lo cual le permite contemplar el exterior a la vez que otros le pueden observar desde fuera. Así, se borran los límites entre los personajes y se da una imagen de la relación recíproca entre el protagonista y los demás, un ambiente en el que Mateo se siente estimado y formando parte de un grupo humano. De ahí que el narrador secundario, Godino, apunte que a este paisano suyo le “habían desanimado las puertas cerradas” (S:416), porque implican un obstáculo en su relación con el mundo.

A diferencia de la puerta de cristales, la puerta del convento es un obstáculo que separa mundos sociales y culturales. Para recibir a su amante, la novicia sor María del Gólgota logra dejar la puerta abierta, que de noche suele estar firmemente cerrada, y Mateo entra “con las piernas temblando” (S:415), lo cual indica el miedo y la emoción del personaje. Esta relación amorosa se desarrolla en los primeros años de posguerra, en una ciudad de provincias, es decir, en una época de riguroso control social impuesto por la Iglesia católica. Por lo tanto, al pasar por la puerta, Mateo infringe un límite y la pareja rompe con las normas. Después de salir del convento, el protagonista “no podía creerse que de verdad se había infiltrado a medianoche en un convento y había desvirgado a una monja” (S:422). En otras palabras, Mateo acaba de volver del mundo al que no pertenece y se da cuenta de que no sólo ha sobrepasado una frontera física, sino que ha transgredido el límite de lo permitido. Según Lotman (1978:290), este modo de actuar pertenece a los personajes móviles del relato, creados para oponer resistencia a las prohibiciones de transgredir los límites.

La puerta del convento aparece también en el capítulo “Sefarad”, donde el narrador básico durante un paseo por su ciudad natal describe el edificio, vinculándolo a sus recuerdos de la infancia: “De vez en cuando aquel portalón negro con grandes clavos se abría y aparecían dos monjas, siempre por parejas, tan pálidas que me parecían salidas de ultratumba [...]” (S:536). El lexema “portalón” indica el tamaño y la solidez de la puerta, y “ultratumba” metaforiza el grado de separación entre el mundo del convento y el mundo laico. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de las monjas, la puerta es la frontera que les permite salir a la calle, mientras que los habitantes la perciben como una frontera de una comunidad cerrada.

De modo similar a Mateo y Francisca, el pianista rumano que en el capítulo “Dime tu nombre” describe sus trayectos por Europa supera los obstáculos del entorno. Al estar de viaje por España se escapa por una “ventana del lavabo de un camerino” (S:516), una frontera física que traspasa para romper con las condiciones sociales de su país, sabiendo que esta transgresión puede conducir a la desgracia. En otras palabras, la ventanilla, vista como frontera, tiene el valor doble de oportunidad y obstáculo. Al transcurrir el tiempo, el protagonista obtiene el permiso de residencia en España, donde procura trabajar de músico, y después de participar en un festival de música en París regresa a España. Al acercarse a la frontera tiene mucho miedo, ya que recuerda “horas de angustia y miedo en los puestos fronterizos de los países comunistas” (S:520). Sin embargo, en el momento que los guardias le dirigen las palabras “*venga, pase, joder*” (S:523), el temor se convierte en alivio, porque el protagonista interpreta estas palabras como “la señal indudable de su ciudadanía” (S:522). De esta manera, como el músico está integrado en el sentido jurídico de la palabra, se ve asumido y aceptado en el país de acogida, pese a la soledad que implica falta de afiliación a nivel personal, cultural y social.

También los funcionarios que aparecen en el capítulo “Olympia” conciben el valor fronterizo de la ventana, sin embargo, a diferencia del pianista, estos protagonistas la perciben únicamente en forma de obstáculo. Durante sus paseos diarios, pasan por el escaparate de “la agencia de viajes Olimpia, a la que llamábamos Olympia, con la y griega de la Olympia de Manet” (S:238), donde trabaja una mujer cuya belleza, de acuerdo a los protagonistas, es semejante a la “talla de madera de Nefertiti” (S:236). El escaparate constituye entonces una frontera que, por un lado, les separa de la aventura que representa la agencia, y por el otro, corresponde a una especie de espejo que les permite observar el mundo anhelado y verse a sí mismos de manera simultánea. El narrador básico, que recuerda su vida anterior, reconstruye sus impresiones de la empleada como sigue:

La veíamos doblemente, porque frente a ella [...] había un gran espejo de pared. Cada mañana nos gustaba observar alguna innovación en su belleza [...]. Pertenecía, detrás del cristal del escaparate, frente al espejo [...] a la vez a la vida cotidiana de la ciudad y al exotismo de los lugares a los que la vinculaba su trabajo, y una parte del hechizo que tenían para nosotros los nombres de otros países [...] relumbraba también en ella [...] que al hablar por teléfono y concertar horarios [...] nos parecía dotada de un dinamismo exótico que era el reverso de nuestra lentitud de funcionarios (S:236-237).

La mujer y la agencia pertenecen al mundo anhelado y forman así un contraste de la vida cotidiana de los empleados. Simultáneamente, el placer estético se multiplica en el espejo porque les permite admirar este mundo exótico desde varias perspectivas. En este contexto remitimos a los postulados de Lotman (1978:309), quien explica que el tema del doble se plantea por el

espejo, pues su capacidad de reflejar permite una descripción del otro que revela rasgos del observador. También González Arce (2005:95) apunta que, en la narrativa de Muñoz Molina, el espejo es un elemento que simboliza la relación entre el yo y el otro.⁹¹ Siguiendo esta línea, conforme a la teoría de Dällenbach (1989:101-102), es preciso agregar que para los funcionarios emerge un efecto especular del escaparate y los espejos que, por un lado, revela la significación de la mujer, y por otro, el modo de los observadores de concebirse a sí mismos. Así, la mujer representa su doble a la vez que se diferencia de ellos, pues encarna el mundo inaccesible y simultáneamente pertenece al ámbito de los protagonistas. A su vez, los funcionarios se observan a sí mismos, percibiéndose como mediocres, fracasados y melancólicos.⁹² Mediante el comentario “no entramos nunca, desde luego” (S:237), se manifiesta que a los empleados les inhibe traspasar la frontera que representa el escaparate, y así, según diría Lotman (1978:281-282), constituyen un ejemplo de personajes que viven bajo la falta de libertad. Además, en cuanto el narrador básico explica que romper con las circunstancias y cumplir con los anhelos personales resulta difícil a causa de su “timidez o [...] cobardía, de [su] falta de empuje” (S:238), se entiende que los funcionarios evitan cambiar de vida por falta de autoestima. Con respecto a esta problemática, señala Erich Fromm (1956:196-197) que el hombre de la sociedad moderna vive bajo el signo de la incertidumbre, y que nunca puede estar seguro de los resultados de sus elecciones. El gran desafío del hombre independiente de hoy es por lo tanto aceptar la falta de seguridad. Así podemos agregar que los funcionarios no se atreven a desprenderse de su entorno porque les otorga una sensación de certidumbre, de modo que romper con la vida diaria resulta difícil por el miedo a la soledad y lo desconocido.

3.3.3 Peligro y temor

Para varios personajes la imagen de la frontera se asocia a una situación de amenaza, porque se vincula a situaciones extremas en las cuales se ven forzados a afrontar varios grados de desgracia. En este mismo sentido, el narrador básico reflexiona sobre los destinos de personajes históricos, preguntándose lo siguiente: “Cómo sería acercarse en tren a una estación fronteriza y no saber si uno sería rechazado, si no le impedirían cruzar al otro lado, a la salvación que estaba a un paso” (S:52). En su papel de lector, el narrador

⁹¹ En la novela *Beatus Ille*, el narrador se imagina el pensamiento del protagonista Minaya de la siguiente manera: “La percepción indudable, pensaré, la amnesia, son dones que sólo poseen del todo los espejos [...]” (BI:11). Dicho de otro modo, el espejo es aquí un símbolo del olvido. Además, de acuerdo con Bertrand de Muñoz (2000:27), cabe recordar que en la misma novela los personajes se desdoblán a través de los espejos.

⁹² Recordemos que el narrador básico remite a la “lentitud de funcionarios” (S:237), un rasgo que en palabras de Jean Starobinski (1989:64) puede asociarse a la melancolía, que analizaremos con más detalle en el apartado 4.2.1.

básico intenta ponerse en el lugar de los refugiados, no sólo del pasado, sino también del presente. Así se da un valor universal al discurso, por medio del cual se entiende que las situaciones insoportables que afectaban la libertad del individuo durante los regímenes totalitarios del siglo XX se prolongan en el tiempo hasta la actualidad y crean dificultades en los sentidos cultural, demográfico y sociopolítico.

Siguiendo esta línea, el narrador básico reconstruye su lectura sobre Müntz y su mujer Babette, que en 1937 huyen de Moscú acusados de reaccionarios y perseguidos por los agentes de Stalin, “agotados por la falta de sueño y el miedo que tuvieron al aproximarse a la frontera” (S:213). La frontera significa por lo tanto la amenaza de ser detenido y asesinado por los guardias del régimen de Stalin, y cruzarla resulta ser una cuestión de sobrevivir o sucumbir. La incertidumbre acerca de estas situaciones la describe el narrador básico comentando lo siguiente: “Ninguna frontera es un refugio y todas son trampas que se cierran como cepos sobre los pies caminantes de los condenados” (S:215). La metáfora y la comparación aluden a la caza y a la persecución, de modo que dan una imagen de la lucha contra la muerte, una situación límite que también surge en el capítulo “Sefarad”, donde el narrador básico describe las agresiones políticas durante los años treinta, apuntando que “las fronteras de Europa se convertían de un día para otro en cepos o alambradas” (S:551). A la vez que se da una imagen de una época conflictiva que obstruye o destruye las vidas de muchos individuos, se manifiesta que la frontera es un recurso de las instancias del poder que sirve para imponer temor a los ciudadanos.

En el mismo sentido, mientras está viajando en tren, el narrador básico se refiere a lugares fronterizos entre España y Francia, por ejemplo, a “Port Bou, donde Walter Benjamin se quitó la vida en 1940” (S:48). Mediante la reconstrucción de la lectura sobre este personaje histórico, perseguido por el régimen nazi hasta que “ya no le quedaba otro camino por el que seguir huyendo [...]” (S:451), se configura lo que Karl Jaspers (1973:220) denomina la situación límite vinculada a la muerte, es decir, el momento en el cual el individuo toma conciencia de cuándo va a morir. Por lo tanto, aunque Hanna Arendt (2007:23-24) en su prólogo a los manuscritos de Benjamin explica que el suicidio del pensador fue el resultado de la mala suerte, su acto de autodeterminación también puede interpretarse como una especie de resistencia contra el peligro y en relación con las instancias de poder porque, según Todorov (1993:70), un asunto esencial de los campos de exterminio era el de impedir los suicidios, es decir, “era precisamente la negación de esa libertad y, por tanto, de esa dignidad, la finalidad del campo”.

Aparte de Port Bou, otro lugar de la misma frontera es Cerbère, un pueblo que al narrador básico le hace meditar durante su trayecto en tren: “Cerbère, donde los gendarmes franceses humillaban en el invierno de 1939 a los soldados de la República Española, los injuriaban y les daban empujones y culatazos” (S:47-48). Mediante referencias históricas a los acontecimientos

de los últimos meses de la Guerra Civil, este lugar de tránsito no sólo alude a la incertidumbre y el temor que viven los presos, sino también se vincula a un acontecimiento que debe conservarse por la memoria colectiva.

En el relato sobre Evgenia Ginzburg reaparece el valor simbólico de la puerta en relación con las experiencias de los personajes. Bajo la sospecha de colaborar con los trotskistas y, por lo tanto, ser enemiga del partido de Stalin, es llamada para ser interrogada. Ginzburg no ve otro remedio que obedecer, pero antes de entrar por la puerta de la NKVD (Narodnyj Komissariat Vnutrennykh Del) [policía secreta soviética], se da la vuelta y observa a su marido con “la boca abierta y los ojos de pánico” (S:87). En otras palabras, los personajes no sólo viven la incertidumbre frente a la puerta, sino también el temor más extremo. Este efecto funciona como un vaticinio a los acontecimientos sucesivos, pues Ginzburg es condenada a trabajos forzados en Siberia, un destino que implica la pérdida de su familia, la vida cotidiana y la libertad.

A partir de la lectura sobre Jean Améry, cuyo libro versa sobre la huida de la opresión nazi en Viena en el año 1938, el narrador básico da otro ejemplo de cómo la frontera puede vincularse al peligro y al temor. Al respecto comenta lo siguiente: “Que cantidad mínima [...] de arraigo [...] necesita un ser humano, se preguntaba Jean Améry, acordándose de [...] su viaje [...] hasta [...] Amberes, donde conoció la incertidumbre absoluta de los judíos desterrados” (S:449). Se refiere a los judíos que a causa de la hostilidad nazi de los años treinta pierden gran parte de lo que les produce sentido de pertenencia y que les apoya en la construcción de la identidad. Así, a través del discurso de Améry, el narrador lector plantea la problemática acerca de cuánto se puede perder antes de sucumbir y, al vincular dicha reflexión con el desarraigo y la incertidumbre de los judíos, se pregunta hasta qué punto se puede soportar el peligro y el temor.

En resumen, los personajes viven varios efectos en relación con la imagen de la frontera, y el narrador básico recurre a sus experiencias con el fin de mostrar en qué medida determinan la construcción de la identidad. Desde el punto de vista de Sacristán, las fronteras físicas separan mundos a la vez que son puntos de referencia que sirven para comprender los cambios de su entorno. Así, remite a fronteras físicas para distinguir entre lo conocido y lo desconocido, de modo que si estos lugares desaparecen, como por ejemplo la casa Cristina, Sacristán se siente confundido. En la frontera física, algunos personajes ven la oportunidad de cumplir con sus anhelos, mientras que otros se sienten inhibidos porque la perciben en forma de obstáculo. Además, para muchos personajes la frontera representa peligro y temor, de modo que llegan a una situación límite que implica la muerte. El narrador básico, a su vez, basándose en las relaciones de los personajes con los elementos fronterizos, resalta sus efectos para mostrar en qué medida la imagen de la frontera inhibe o apoya la construcción de identidades. Por lo tanto, subyace *la isotopía de la intolerancia como límite* a lo largo de la narración.

Una vez tratadas las significaciones de la frontera, será preciso examinar la etapa del trayecto que corresponde a la fase inicial del viaje, es decir, la partida, y mostrar cuáles son sus significados.

3.4 La partida

El efecto y la significación de la partida dependen de las condiciones bajo las cuales viven los personajes antes de abandonar un sitio. Asimismo, implica una ruptura, voluntaria o impuesta, que determina la conducta y los destinos de los personajes, a la vez que ellos la conciben de varios modos. Así, la partida equivale a un límite que, de una u otra manera, influye en la construcción de la identidad personal. Al igual que en los casos de la espera y los espacios fronterizos, el pensamiento y las opiniones del narrador básico se revelan en relación con las experiencias de los personajes vinculadas a la etapa de la partida.

Cabe recordar, además, que todas las partidas vinculadas a los abruptos cambios sociopolíticos del siglo XX aluden a un acontecimiento muchos siglos atrás, a saber: la expulsión de los sefardíes en 1492, una consecuencia de un largo proceso de exclusión que Américo Castro (2004:553) describe de la siguiente manera: “Los judíos fueron arrojados de la que miraban como su patria [...]. Al pueblo cristiano (campesino, franciscano o dominico eran iguales) le irritaba la superioridad económica y técnica de sus compatriotas semitas [...]”. Así, para los sefardíes este proceso excluyente implicaba desarraigo, incertidumbre y pérdida de pertenencia a su lugar, Sefarad.

En los apartados que siguen mostraremos cuáles son los sentidos de dicha fase del viaje.

3.4.1 El desprendimiento de la culpa

Cuando Isaac Salama en el capítulo “Oh tú que lo sabías” se refiere a la relación con su padre, describe sus sentimientos que se vinculan al momento que lo abandona por primera vez, comentando que “me desprendí de mi padre y de Tánger y de mi vergüenza nada más salir el barco, nada más notar que se apartaba poco a poco del muelle” (S:163). En otras palabras, la partida significa romper con el pasado y comenzar de nuevo en el lugar anhelado, Madrid. Al protagonista este acontecimiento le da una sensación de libertad porque, por un lado, significa una apertura hacia un futuro prometedor en España, a saber, una carrera universitaria y profesional, libertad económica y reconocimiento del entorno. Por otro lado, le permite apartarse del padre y de su relación con el pasado, que para Salama significa “el luto, el dolor perpetuo y la rememoración de los muertos” (S:160). Salama está convencido de que la partida equivale a una posibilidad de integrar otra cultura y nuevas relaciones sociales en su identidad personal, sin sentirse agobiado por

el padre traumatizado que se siente culpable por haber sobrevivido el genocidio durante la Segunda Guerra Mundial. Si vinculamos esta problemática a los fenómenos psicosociales de la Europa posnazi, podremos, en concordancia con las observaciones de Todorov (1993:258-261), subrayar dos consecuencias. La una fue que numerosos sobrevivientes de los campos de exterminio se suicidaron debido a la culpa hacia los que habían sucumbido, la otra fue que otras víctimas de la violencia en la comunidad civil inconscientemente transmitieron la sensación de culpa a las generaciones posteriores. El padre de Salama es una representación de estas víctimas, y en este mismo sentido cabe recordar a Ricoeur (2003:512), quien subraya que la culpabilidad se vincula a la relación con el pasado. Profundizaremos en esta problemática con más detalle en el próximo capítulo del presente trabajo (cf. 4.2).

3.4.2 La ruptura con la falta de sentido

Según hemos explicado anteriormente (cf. 2.3), el músico rumano es uno de los artistas que frecuentemente aparece en la oficina de Juan en busca de un contrato. En el capítulo “Dime tu nombre” cuenta sus experiencias y adversidades, por ejemplo, la huida de su país realizada algunos años atrás. Juan, a su vez, reconstruye el relato, de modo que la narración se configura de la siguiente manera:

No deserté, no me escapé, decía: me fui [...]. Pero no fue por un impulso de disidencia política, aseguraba, sentado en mi despacho, mientras yo deseaba que se fuera para quedarme otra vez solo [...] ¿Sabe por qué [...] no soportaba más vivir en mi país? Por aburrimiento. Porque todo era siempre igual [...] y porque todo era muy difícil, y muchas veces imposible, las cosas que para ustedes en Occidente son normales [...] (S:515).

Así, haciendo referencias a derechos y privilegios que en una sociedad democrática se dan por sentado, el músico revela el riguroso control del régimen totalitario de Ceausescu, o bien, se configura lo que Foucault (1995:181) explica en términos de un “ejercicio del poder” que coacciona a los miembros de una comunidad. Este control institucionalizado inhibe la libertad personal y conduce a la sumisión o la resistencia de los ciudadanos. El músico pertenece entonces a los que se ven forzados a someterse, lo cual conduce a una forma de vivir que implica inutilidad y monotonía, efectos que le hacen escaparse de su país en busca de sentido.

El aburrimiento permanente que padece el pianista puede vincularse a otros personajes de la novela, por ejemplo, al funcionario del capítulo “Olympia”, cuya vida diaria equivale a “un tiempo sedimentado de trienios” (S:234), días de monotonía que le hacen pasar el tiempo “imaginando viajes, soñando despierto sin ver apenas la realidad” (S:234). Las expectativas de otros y el aburrimiento le producen al protagonista la falta de sentido, una

situación con la que desea romper, de modo que la partida, aunque sea la primera etapa de un viaje laboral a Madrid, corresponde para él a “un estimulante poderoso [que le] empujaba como un imán en la dirección del tiempo futuro” (S:245-246). Sin embargo, frecuentemente le asalta una especie de remordimiento por abandonar a su mujer, que le acusa de ser un marido irresponsable, situación que comenta de la siguiente manera: “Sin necesidad de ser infiel mi estado natural era la culpa, y el secreto inocuo de un viaje de trabajo pesaba sobre mí como el desasosiego de un adulterio” (S:248). Por lo tanto, de acuerdo con las observaciones de Fromm (1956:205), el funcionario es un ejemplo del hombre de la modernidad que carece de la capacidad de mostrar sus sentimientos y ser creativo; es una representación de los que pierden el contacto con su propio yo, una situación que les hace sentirse culpables por cualquier cosa, desde lo más trivial hasta lo más grave. No obstante, es preciso recordar que el protagonista del capítulo “Olympia” corresponde al narrador básico que relata sus experiencias con posterioridad, y así, en cuanto el narrador básico narra sus experiencias y comenta que “el disgusto de mi mujer podía empujarme a suspender el viaje” (S:248), no sólo revela sus remordimientos de entonces, sino también ironiza su modo de acusar a otros para ocultar su estado de culpa. En otras palabras, se revela un narrador básico que toma distancia a la vez que expresa ternura y burla frente a su conducta de antes.

3.4.3 La pérdida de pertenencia

Basándose en el diario de Victor Klemperer, el narrador básico propone una reflexión acerca de las dificultades en torno a la partida definitiva del lugar de origen, las de “irse de un día para otro, romper con todo, con la vida de siempre, con los lazos del corazón y los hábitos de la vida diaria [...] la normalidad que ha conocido siempre” (S:72). El protagonista oscila entonces entre dos alternativas difíciles: la de quedarse con sus bienes y a la vez padecer la opresión, o abandonar el lugar por una vida diferente en el exilio. En otras palabras, la repentina ruptura implica una pérdida que a Klemperer le afecta en la construcción de sus identidades personal y cultural. Se trata por lo tanto de una ruptura involuntaria que, en palabras de Maurice Halbwachs (2004:32), produce falta de coherencia y sentido. Esta problemática nos permite incluir a los intelectuales, disidentes políticos y combatientes en España que después de la Guerra Civil se vieron forzados a vivir en el exilio, lo cual según Tusell (2005:35) “supuso una ruptura en la historia de España”.⁹³ O sea, las pérdidas no lo son sólo para los exiliados, sino también para la sociedad abandonada, efectos que a nivel colectivo e individual constituyeron la realidad de Alemania durante los años del régimen de Hitler (Klemperer

⁹³ En el año 1939, aproximadamente medio millón de personas abandonaron el país (Tusell 2005:35-36).

1999:223-224). Este tipo de escisión evoca interrogantes acerca de la situación de los refugiados en la actualidad, por ejemplo, cuánto pierden de su cultura y vida social los que involuntariamente abandonan su lugar, y en qué medida son privados de recursos los países abandonados.

De modo similar a Klemperer, la mujer que narra sus adversidades en el capítulo “Sherezade” asocia la partida a una especie de pérdida, pues ya en los años de su infancia tiene que abandonar su lugar de origen. Así, al describir el pueblo minero de Asturias donde transcurre la vida de la familia hasta los primeros años de la II República, la mujer cuenta lo siguiente acerca de su mudanza a Madrid: “La casa donde vivíamos cerca de la mina era poco más que una choza [...] pero yo me eché a llorar cuando tuvimos que dejarla [...] me parecía que me arrancaban el corazón al marcharme de allí” (S:379). Pese a las condiciones humildes de la familia, la partida significa para la niña una ruptura desgarradora y una pérdida del paraíso terrenal.

No obstante, la protagonista no tarda mucho tiempo en adaptarse a la vida de la capital española, de modo que va integrando las normas y las vigencias en su identidad personal, cambia su modo de hablar y se siente estimada por sus amigas. Sin embargo, después de una temporada breve en Madrid, la niña y su hermano son enviados a Rusia, adonde también les siguen sus padres. A partir de entonces empieza una serie de mudanzas y separaciones, por ejemplo, al cabo de unos años la niña es sacada de Moscú, junto con su madre a causa de la recién iniciada invasión de los nazis. En la estación ferroviaria, debido a un tumulto, la niña se ve separada de la madre, de modo que se siente abandonada y sola. Acerca de lo que ocurre después, la mujer sigue relatando: “Vi otro tren que arrancaba a mi lado, y sin pensarlo salté a él, pero en ese momento alguien tiró de mí, y era mi madre, que me apretó contra ella” (S:383), y agrega lo siguiente: “Pero es que yo soy muy atolondrada, me merecía los azotes que me dio mi madre aquella vez, me daba azotes en el culo y besos al mismo tiempo” (S:383-384). Por desesperación y miedo a perder a la hija, la madre reacciona de una manera contradictoria, acariciándola y maltratándola al mismo tiempo. Lo curioso en este contexto es que la mujer lleva su vida entera autodefiniéndose conforme al juicio de su madre, una forma de autoconcepción que según Erich Fromm (1956:197) surge y se prolonga en el tiempo por el hecho de que la identidad personal depende de las acepciones de otros.

Otro acontecimiento que ha afectado la identidad personal de esta mujer es el alistamiento de su hermano en la Fuerza Aérea de la Unión Soviética durante la Segunda Guerra Mundial. Al describir su partida, cuenta que “me hizo adiós con la gorra en la mano y ya no volví a verlo nunca, eso es lo más raro de la vida [...] que tengas cerca de ti a alguien que quieres mucho [...] y un minuto después desaparezca y ya sea como si no hubiera existido” (S:368). Puesto que los hermanos han compartido las dificultades de los primeros años en Rusia, durante mucho tiempo separados de los padres, la partida del hermano significa una pérdida dolorosa, la desaparición del otro, del

ser querido. En este contexto remitimos a Jaspers (1973:221), para quien no es posible vivir la propia muerte en forma de experiencia, sino que la muerte del prójimo genera el desgarramiento más profundo en la vida sentimental del ser humano e implica así la pérdida de una parte de sí mismo. Por consiguiente, se puede afirmar que a la mujer que narra en “Sherezade”, la desaparición del hermano le produce una alteración identitaria.

También en el capítulo “Valdemún” la partida se asocia con la muerte, lo cual el narrador básico describe al instalarse en la mente de su suegra difunta desde hace muchos años, reconstruyendo su discurso así:

Me daba pena irme de la vida tan pronto y no ver a mis hijos hacerse mayores, ni sentarme una vez más con mi hermana a contar y recordar cosas en la gran cocina que da al jardín y al valle de los manzanos y a las laderas de las huertas [...] pero hay también algo más [...] un deseo muy grande de descansar de malas noches angustiosas, medicinas, crisis súbitas, viajes en ambulancia, habitaciones de hospital, tubos y aparatos rodeándome (S:113-114).

Puesto que el narrador básico le otorga voz a una mujer fallecida, se puede decir que por medio de la prosopopeya se configuran sus sentimientos, que a su vez producen cercanía al presente y conmoción en el lector. A causa de la enfermedad letal, la protagonista expresa alivio por poder abandonar el sufrimiento de la vida. Al mismo tiempo, esta partida final conlleva pérdidas de afinidad, de convivencia y de contacto con el lugar. La partida resulta entonces ambigua: por un lado significa desprenderse del dolor físico que se produce a consecuencia del cáncer, por otro lado implica perder lo que le provee la identidad personal, es decir, el sentido de pertenencia y la normalidad.

En el mismo relato, el narrador básico también se refiere a otra partida, que es la muerte de la tía de su mujer. Recurriendo al uso de la segunda persona, el narrador básico describe los sentimientos de su mujer en el momento en el que la enferma pierde la vida, meditando que: “los ojos abiertos ya no te miran. Se te ha ido sin que te dieras cuenta [...] se te ha ido tan furtivamente que ahora sólo sientes el estupor de que la muerte pueda suceder de una manera tan sigilosa” (S:131). Conforme a la teoría de Dällenbach (1989:36-37), se puede inferir que aquí surge una duplicación analógica, porque la vida de la mujer del narrador básico se narra en dos secuencias espacio-temporales. La primera versa sobre la muerte de su madre, cuando la mujer tiene dieciséis años; la segunda transcurre varios años más tarde, a la muerte de su tía. La única diferencia es que en el momento de la muerte de su madre estaba dormida, mientras que a la muerte de su tía está presente, sin embargo, tarda en comprender la pérdida hasta después del instante imperceptible de la transición. En palabras de Foucault (1996:128), significaría una especie de transgresión, la cual no sería perceptible ni antes ni en el momento de realizarse, sino después. Además, desde el punto de vista de

Jaspers (1973:222), la mujer enferma acaba de vivir una situación límite, es decir, el momento en el cual cobra conciencia de su muerte.

Otro aspecto de la partida como una parte de la transición se plantea en el capítulo “Eres”, donde el narrador básico reflexiona acerca de la partida como pérdida de pertenencia: “Eres quien mira la normalidad perdida desde el otro lado del cristal que te separa de ella, quien entre las rendijas de las tablas de un vagón de deportados mira las últimas casas de la ciudad que creyó suya y a la que nunca volverá” (S:463). De acuerdo a Fludernik (1994:12-13), por medio del uso de la segunda persona se crea una forma autorreflexiva de la oración que profundiza el discurso emocionalmente, suscitando comprensión y defensa hacia el otro. A su vez, la primera y la segunda parte de la oración remiten a diferentes situaciones. En la primera, se trata de un expulsado que vive el momento de pérdida y separación de todo lo que le vincula al lugar y a lo conocido. En la segunda parte se manifiesta la partida por medio del desplazamiento del límite del lugar al que pertenece el deportado.

Los ejemplos analizados muestran que la partida equivale a varios tipos de rupturas y pérdidas. Desde el punto de vista de Salama, la partida de Tánger implica una tentativa de desprenderse de sus sentimientos de culpa heredados del padre. En cambio, para el músico rumano, la partida corresponde a la ruptura con la opresión y el aburrimiento, mientras que el funcionario del capítulo “Olympia” la vive como una oscilación entre el anhelo, la culpa y los cargos de conciencia. Las partidas que pueden interpretarse como pérdidas de pertenencia son las pérdidas de la normalidad y las pérdidas del otro. Esta última categoría implica la separación del otro, cuya imagen es de suma importancia en el proceso de la construcción de la identidad personal, y que influye tanto en los que abandonan el lugar como en los abandonados. Por medio de esta dicotomía se formula una reflexión respecto a la problemática de la alteridad.

3.5 La llegada

Al igual que la partida, la etapa final del trayecto corresponde a un límite que adquiere varios valores según quién la conciba, cómo y cuándo se realicen. En este contexto, es preciso advertir que en *Sefarad* las llegadas implican regresos y encuentros, los cuales, a su vez, determinan la conducta de los personajes en las relaciones recíprocas que constituyen la base de la construcción de la identidad personal. Además, de modo similar a lo que se ha observado en relación con la etapa de la partida, el narrador básico expresa una especie de ideario frente a los destinos de los personajes.

3.5.1 La perdición

Muchos personajes en *Sefarad* viven sentimientos de incertidumbre y extravío al llegar a la meta de sus viajes. Por ejemplo, al recapitular su vida de empleado, el narrador básico cuenta en el capítulo “Olympia” que la llegada a la capital española le produce inseguridad. Al respecto comenta: “En Madrid me llegaba enseguida la decepción, el desamparo de estar solo en una ciudad tan grande en la que no conocía a nadie, y en la que todo estaba lleno de incertidumbres y peligros” (S:249). De acuerdo con las explicaciones de Valles Calatrava (1996:59-60), los efectos del lugar dependen del punto de percepción. Así, mientras el protagonista se halla en Granada, la ciudad donde trabaja, la gran urbe corresponde a la aventura y a la emoción. Por lo tanto, el viaje es el medio que hace cambiar la concepción del entorno, de modo que una vez realizado el desplazamiento al lugar soñado éste se transforma para el protagonista en un espacio que le produce sentimientos de enajenación.

En otros casos, el grado de perdición puede ser más grave, por ejemplo, a partir de su lectura sobre Willi Münzenberg, el narrador básico relata que la huida de este personaje fracasa. A la llegada a Francia, “le quedaba un porvenir en el que [...] acabaría muriendo como un perro, como un animal acosado y sacrificado, igual que habían muerto tantos amigos suyos [...] convertidos en criminales y traidores” (S:192-193). De esta manera, el relato sobre Münzenberg da una imagen del proceso de la transición, de una identidad personal bien integrada que, a causa de la resistencia al conformismo, se convierte en una identidad afectada hasta la exclusión total.

En el capítulo “Oh tú que lo sabías”, el anciano judío Isaac Salama describe una llegada que le influye para el resto de su vida. A petición de su padre ya difunto, el protagonista emprende un viaje desde Tánger a un lugar en Polonia, donde estaba situado el campo de exterminio que aniquiló a su madre y sus hermanas durante la Segunda Guerra Mundial. Antes de llegar, Salama no sólo espera cumplir con el deseo de su padre, sino encontrar un lugar que le permita aliviarse del trauma y llorar a su familia. Sin embargo, el efecto de la visita diverge de lo que había esperado, una experiencia que el narrador básico, a partir de su papel de narratario, reconstruye de la siguiente manera:

Decía el señor Salama [...] que sólo había un gran claro en un bosque y un cartel con un nombre en una estación de ferrocarril abandonada [...] sólo la anchura del claro y los pinos gigantes contra un cielo bajo y gris del que manaba una lluvia silenciosa, desleída en la niebla, que goteaba en el alero del único cobertizo de la estación. Tan sólo un gran claro circular en un bosque, que podía ser el resultado de un antiguo trastorno geológico, de la caída de un meteorito (S:143).

Por medio de la reiteración de la palabra “sólo” se entiende que al protagonista la llegada le decepciona, porque no existe ni el lugar ni la tumba que le permitiría conmemorar y llorar a sus parientes desaparecidos. La relación recíproca entre la naturaleza y el protagonista da una imagen de los sentimientos de Salama, es decir, la modalización “lluvia silenciosa” metafórica su llanto y dolor por no poder reunirse con su madre y hermanas difuntas, por comprender que para él no existe lo que Assmann (1999:21) denomina un lugar espiritual que posibilita una especie de contacto con el pasado. En cambio, como observa Todorov (1993:268), numerosos lugares que durante el régimen de Hitler sirven para la matanza de miles de personas se convierten después de la guerra en lugares desaparecidos. Este afán de ocultar el pasado reside en dos problemas: primero, aunque los verdugos no se sientan culpables en el sentido ético de la palabra, el recuerdo de los campos se vive como una especie de vergüenza. Segundo, para recuperar la normalidad en la Europa de posguerra, la tendencia desde el punto de vista político era dirigir la mirada hacia el futuro y echar tierra sobre las atrocidades acaecidas en el pasado. Así, la consecuencia para una indefinida cantidad de víctimas como Salama equivale a la falta de lugares que permitan hacer el duelo, y de esta manera se puede decir que en el momento de la llegada al lugar olvidado, el judío vive una especie de pérdida.⁹⁴

Si bien la llegada de Salama se vincula a la problemática de la elaboración del pasado, el narrador básico hace notar que también en la actualidad se realizan llegadas que implican la pérdida, por ejemplo, al meditar sobre los refugiados de África se pregunta lo siguiente: “Cómo sería llegar de noche a la costa de un país desconocido [...] desde *el corazón de las tinieblas*, que no sabe nada de la lengua del país a donde ha llegado” (S:54) [la cursiva es nuestra]. El fragmento intertextual de la novela de Joseph Conrad permite varias lecturas. Primero, sugiere una dicotomía de la lejanía y la cercanía, la civilización y la barbarie, la explotación y lo explotado, la identidad y la alteridad. Segundo, puede interpretarse como una metáfora del lugar de origen desconocido. Tercero, tomando en cuenta el problema de la xenofobia puede asociarse a la amenaza de lo siniestro, y al temor colectivo que influye en uno de los asuntos más candentes respecto a la globalización: la inmensa cantidad de refugiados que han llegado a Europa durante las últimas décadas. El significado de la llegada varía entonces según el modo de concebirla: en el caso de los refugiados implica una posibilidad de sobrevivir; en el país de acogida puede ser un acontecimiento que desafía el nivel de tolerancia. En este contexto, el narrador básico se refiere a los que se pierden durante el trayecto: “Algunas veces las poderosas mareas del Atlántico traen cadáveres de marroquíes o de negros hinchados por el agua” (S:274). Dicho de otro modo, numerosos refugiados que se escapan de las condiciones difíciles del país de origen emprenden sus viajes con el fin de sobrevivir, sin embargo, a

⁹⁴ Analizaremos esta problemática también en el capítulo 4 de nuestro trabajo.

causa de vehículos precarios y de la prohibición de cruzar las fronteras, muchos de ellos sucumben antes de llegar. Así, al describir los destinos de estas víctimas, el narrador básico intenta hacer comprender las trágicas consecuencias de la inmigración de hoy, y muestra que el sufrimiento de la humanidad sigue repitiéndose a lo largo de la historia, representaciones que dejan entrever la perspectiva ética de Muñoz Molina.

3.5.2 La salvación

Al recapitular sus primeras llegadas a la capital española, Sacristán reconstruye sus impresiones de la siguiente manera: “¡La emoción de la capital, vista desde lejos [...] la Telefónica, el Edificio España, la Torre de Madrid!” (S:16). Las exclamaciones y la focalización revelan la esperanza de este narrador secundario en relación con el lugar que corresponde a un presunto porvenir respecto a la carrera profesional. Los edificios nombrados dan la imagen de la dicotomía entre los conceptos alto-bajo que en palabras de Lotman (1978:281), “se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial.” Así, en el discurso de Sacristán, los edificios aluden al éxito y a la prosperidad, niveles sociales a los que el protagonista aspira acceder. Al mismo tiempo se puede decir que estas llegadas revelan una especie de salvación para el protagonista.

Siguiendo esta línea, se puede decir que la mujer que narra su vida en “Sherezade” experimenta una sensación semejante al llegar a Rusia por primera vez después de la evacuación de España durante la Guerra Civil, es decir, en la infancia de la mujer. Se refiere a este acontecimiento impactante de la siguiente manera:

En casa, cuando era muy niña, mis padres me hablaban de Rusia y de Stalin, y cuando llegó al puerto de Leningrado el barco que nos traía de España lo primero que vimos fue un gran retrato suyo, que parecía que nos daba la bienvenida y nos sonreía (S:374).

Después de un largo viaje de inseguridad y miedo, los niños se sienten salvados al divisar el retrato de Stalin. Esta impresión lleva un impacto significativo en la identidad personal y cultural de la niña, pues, varios años más tarde, a la muerte del líder soviético, la protagonista se ve personalmente afectada, preocupándose por el hijo que lleva en su vientre. Al referirse a este momento particular, comenta que “me parecía que iba a nacer huérfano [...] porque nadie de nosotros podía imaginarse la vida sin Stalin” (S:374). Así, por un lado, la llegada a Rusia significa para esta mujer el comienzo de una vida que en varios sentidos depende del dictador. Por otro, según explica Marsella (2008:4), es un ejemplo de cómo las instancias de poder imponen una seguridad falsa en los ciudadanos, un método que consolida el poder del

Estado a la vez que influye en el sentido de la identidad nacional de los individuos.

Basándose en su lectura sobre Primo Levi, deportado a Auschwitz en 1944, el narrador básico describe su destino, resumiendo lo siguiente: “Dejó su habitación, su casa segura [...] y cuando regresó, tres años más tarde, flaco como un espectro, sobrevivido del infierno [...] era el fantasma de sí mismo” (S:448). Primo Levi, que pasó ocho meses en un campo de concentración en Auschwitz, es uno de los pocos sobrevivientes que ha podido contar el regreso a la normalidad, una llegada que equivale a una especie de salvación.⁹⁵ A causa de las condiciones extremas en el campo, las dificultades vinculadas a la capitulación de los nazis y la incesante lucha por regresar a una vida normal, el aspecto de Levi se transformó profundamente.⁹⁶ Por un lado, las experiencias del campo alteran la identidad personal del protagonista; por otro, el regreso a la normalidad agrava sus dificultades. En este contexto, como señala Todorov (2003:177), la llegada de Levi puede interpretarse como una representación de otras víctimas que regresaron después de la guerra: no había nadie que escuchara sus historias, de modo que les resultó difícil reafirmarse a partir de sus experiencias y recuperar la normalidad.⁹⁷ Esta reacción del entorno reside en la culpabilidad.

A la derrota del régimen de Hitler, algunos nazis se suicidaron, otros regresaron a sus lugares de origen, se escondieron o se escaparon de Alemania a varios países, por ejemplo, a España. En el capítulo titulado “Berghof”, el narrador básico se refiere a estos alemanes que se han establecido en un lugar de la costa andaluza donde veranea el médico junto con su familia. Los habitantes del pueblo le informan de lo siguiente: “Los alemanes empezaron a llegar al final de la guerra, la suya, eligieron para construir sus casas y plantar sus jardines esas laderas batidas por todos los vientos a las que no subía entonces nadie, en las que no había nada” (S:302). Surge así la dicotomía entre los conceptos alto-bajo que, en palabras de Lotman (1978:278-279), significaría identidades diferentes en el sentido cultural, nacional y social. El modo de los alemanes de protegerse metafórica que a estos inmigrantes no les interesa la integración en el país de acogida. Al mismo tiempo, se entiende que nunca acaban de arraigarse, sino que conservan sus identida-

⁹⁵ Con respecto del suicidio de Primo Levi en 1987, se puede inferir que el término salvación resulta ambiguo en este contexto. Sin embargo, se ha puesto en tela de juicio si la muerte fue la consecuencia de un suicidio o de un asesinato (Todorov 2003:186).

⁹⁶ En su libro *Si esto es un hombre*, Primo Levi (2006:191-193) aclara que al perder la guerra, los nazis forzaron a miles de presos a marcharse caminando por los bosques. Hasta la fecha no se sabe cuántos murieron durante estas marchas. A los demás, entre ellos Primo Levi, los dejaron a su suerte en el campo sin comida ni electricidad, de modo que varios presos se murieron antes de la llegada de los aliados. A su vez, otros sucumbieron durante la estancia en las clínicas de los aliados, siempre por los daños sufridos en los campos.

⁹⁷ Asimismo, el escritor Jorge Semprún, que conoció a Maurice Halbwachs en el campo de concentración de Buchenwald, escribe que lo más difícil del regreso fue afrontar a la gente que pretendía no reconocer el horror de las víctimas (cf. Aguado 2004:190).

des cultural y política de antes, lo cual se revela en el momento que el médico llega al chalet Berghof y se da cuenta de que el dueño está a punto de morir, rodeado por varios objetos que se vinculan al nazismo. En otras palabras, la casa está habitada por un nazi que después de la caída del Tercer Reich se ha escapado a otro lugar para salvarse de los procesos y las consecuencias de sus crímenes. Esta situación alude al hecho de que numerosos responsables de genocidios o criminales de guerra que han infringido los derechos humanos nunca han sido procesados por la justicia.

En cuanto el narrador secundario Sacristán al cabo de algunos años cobra conocimiento sobre su fracaso en la vida profesional, las esperanzas de antes se convierten en “aburrimiento, en fastidio, en imitación escondida” (S:16). Al transcurrir el tiempo, esta decepción es sustituida por el anhelo de su pueblo natal, sentimientos que expresa de la siguiente manera: “Preferíamos la emoción de la otra llegada, la lenta proximidad de nuestra tierra [...] el color rojo de la tierra en las orillas del río Guadalimar, y luego las primeras casas, las luces aisladas en las esquinas” (S:16). A causa de la vida decepcionante de la capital, Sacristán y sus paisanos anhelan regresar al pueblo de la infancia que en su imaginario se ha convertido en el lugar de la seguridad donde encuentran reconocimiento social y pertenencia cultural. La llegada significa entonces una especie de salvación para estos personajes. Sin embargo, aparentemente no comprenden que regresar a su pueblo implica lo que González Arce (2005:272) muestra en su estudio, a saber: regresar no sólo implica ser reconocido, sino también conocer de nuevo el lugar de origen, porque durante la ausencia los lugares cambian.⁹⁸ Por lo tanto, no deja de ser irónico que Sacristán y sus paisanos tengan la expectativa de regresar a la ciudad del pasado que para ellos significa el paraíso de la infancia.

En esta novela de Muñoz Molina, una llegada significativa que, además, diverge de las otras, es la del narrador básico y su mujer al pueblo natal de ella, Valdemún. En este caso se configura como un proceso gradual que corresponde al trayecto entero de Madrid al pueblo. Recurriendo al uso de la segunda persona, el narrador básico describe una de las fases del traslado como sigue: “Al salir de la última curva de la carretera verás de golpe todas las cosas que ella no volvió a ver [...]” (S:109). De acuerdo a Fludernik (1994:12-13), el uso del “tú” es un modo de crear emoción y profundización en el discurso, una estrategia que al narrador básico le sirve para expresar sus sentimientos hacia su mujer. Por la misma razón se hace alusiones a una tercera persona que equivale a la madre de su amada, difunta desde hace

⁹⁸ En el universo narrativo de Muñoz Molina aparecen varios personajes que desean regresar al lugar de origen, por ejemplo en *El jinete polaco*, donde el protagonista Manuel regresa a Mágina después de haber conocido a Nadia y comprende que debe conocer su lugar de la infancia a través de otro filtro y relacionarse con la ciudad de nuevo. También cabe recordar a Lorencito Quesada, el protagonista de *Los misterios de Madrid*, que a causa de las dificultades y las peripecias en la capital española sólo ansía regresar a la seguridad de su pueblo y de la casa de su madre (*LMM*:30-33; 95).

varios años. Así se crea una especie de contacto con los muertos y, además, se habla de un personaje que no ha tenido la oportunidad de volver, una relación que genera una especie de dicotomía entre regresar y no poder regresar.

Durante el tiempo de la llegada, el narrador básico sigue enlazando las vidas de ambas mujeres, vinculándolas a la memoria y al pasado. Asimismo, a la llegada a Valdemún, se imagina que su mujer concibe el paisaje de las afueras de su pueblo de la misma manera que su madre: “El valle fértil del río, denso de huertas, de granados, de higueras, cruzado de senderos de tierra porosa bajo la umbría cóncava de los árboles” (S:112). En otras palabras, la llegada evoca el contacto con la infancia y el paraíso terrenal, un lugar que expresa el ambiente acogedor del pueblo y de la familia de la mujer (cf. Valles Calatrava 1996:62-63). El viaje y la llegada al pueblo corresponden entonces a una especie de recuperación del pasado: “Según progresa el viaje los nombres de la carretera invocan lugares de la infancia” (S:123). De este modo se da una imagen de cómo la llegada produce una sensación de contacto con el lugar que a su vez le evoca el pasado. En el momento que los protagonistas llegan a la casa de la familia, el narrador básico hace notar lo siguiente: “Ya estamos llegando: la casa, al final de la cuesta, a la que llegabas jadeando de excitación, corriendo calle arriba para adelantarte a tus hermanos” (S:126). Basándose en lo que su mujer le ha contado, el narrador básico imagina a su mujer jugando durante su infancia feliz.

La llegada a Valdemún resulta diferente de otras, pues este traslado es un proceso gradual que, pese a la larga ausencia, evoca varios sentimientos de inclusión y que permite reconstruir el pasado de la mujer, sus relaciones con la familia y con su marido. En este mismo sentido, el narrador básico describe la llegada para dar un ejemplo de cómo la construcción de identidad personal reafirmada se construye por medio del proceso de reciprocidad, en el cual el amor es el elemento básico: la mujer es integrada por el entorno, a la vez que ella incluye todo lo que pertenece a su pasado y a su presente, otros individuos queridos, el lugar y la naturaleza, o bien, la vida entera. (cf. Marsella 2008:5). Siguiendo esta línea, es importante asociar el regreso ideal a Valdemún a todos los que nunca tienen la posibilidad de regresar, a los desterrados que para siempre pierden la oportunidad de ser reafirmados en el lugar donde han crecido y, que, a diferencia de los antepasados de la mujer del narrador básico, nunca van a tener su tumba en su lugar de origen.

En resumidas cuentas, la llegada puede interpretarse como una metáfora de la identidad misma. Para algunos personajes las llegadas equivalen a pérdidas, mientras que otros sucumben antes de llegar a sus metas. Otras llegadas corresponden a una especie de salvación, sobre todo si se realizan en forma de regreso. Así, la llegada a Valdemún adquiere el valor de identidad personal reafirmada, pues todos los personajes encuentran sentido por medio del contacto entre sí, con el pasado y con el lugar. A su vez, este tipo de regreso alude a una relación inversa, es decir, a los que se encuentran en el destierro o en el exilio y que nunca pueden regresar.

Hasta aquí hemos tratado límites y fronteras que pueden ser clasificados como exteriores a los personajes. En los apartados que siguen analizaremos las fronteras que emergen a través de los personajes, y cuáles son sus efectos en la relación recíproca entre individuo y mundo.

3.6 Los estigmatizados

En analogía con el concepto de la frontera aparece en esta novela de Muñoz Molina el fenómeno del estigma, lo cual Erving Goffman (1972:12-14) formula como la situación que afecta a los que no logran obtener pleno reconocimiento social, individuos que viven en un campo fronterizo de tipo psicológico y social donde siempre afrontan nuevas situaciones. El psicólogo sigue explicando que destacan tres categorías de estigma: primero, defectos físicos; segundo, defectos de tipo psíquico y abuso de drogas; tercero, estigmas tribales como etnia, nación o religión (Goffman 1972:22). Además, el estigma está marcado por lo que el estudioso denomina símbolos, a saber, signos visibles o invisibles que transmiten información social y que se perciben inmediatamente por el mundo en el que el individuo se ve inmerso (Goffman 1972:51). En la narrativa de Muñoz Molina, un ejemplo de cómo estos signos exteriorizan la identidad de los personajes se configura en el capítulo “Doquiera que el hombre va”, que versa sobre los marginados del barrio de Chueca, una zona céntrica de Madrid. El narrador básico, que pasa una estancia en el mismo lugar observando a la multitud con empatía y ternura, comenta un personaje singular de la siguiente manera:

Se veía de espaldas, encuadrada en la concavidad de una cabina de teléfono, una figura alta de mujer, pero la voz que se oía era una oscura voz de hombre: por un momento parecía que en la cabina hubiera simultáneamente dos personas, hombre y mujer, y que una de ellas fuese invisible (S:334).

De acuerdo con la teoría de Goffman (1972:50-51), se configuran así los modos de recurrir a símbolos para atribuir rasgos a otros, de qué manera se determinan las diferencias entre individuos y en qué medida se recurre a la imagen de la frontera para realizar dichos procesos. Coincidimos con Martín Galván (2006:161-162), quien apunta que en *Sefarad* algunas descripciones de personajes sirven para dar a conocer que el aspecto físico de un individuo es un factor determinante en el proceso de atribuirle una identidad social. Sin embargo, en este caso particular, la información de signos es tan abundante y variada que resulta problemático determinar el género del personaje, y de esta manera, los límites de lo que concebimos como masculino y femenino se borran.

Puesto que la construcción de la identidad es un proceso incesante y continuo, será necesario destacar de qué manera se efectúa la estigmatización y

cómo este proceso contribuye a modificar la identidad personal y cultural de los personajes.

3.6.1 De la normalidad a la vida solitaria

Aparte de vivir al margen de la sociedad, los drogadictos que deambulan por las calles del barrio de Chueca tienen un rasgo en común que es la vida solitaria. El narrador básico, que vive en aquella zona durante unos meses, concibe a estos personajes al principio de su estancia como “desconocidos inquietantes, figuras amenazadoras que aparecían a la vuelta de la esquina” (S:336). Es decir, antes de comprender el valor individual detrás del deterioro personal y la decadencia social de estos desgraciados, el narrador básico se siente incómodo al tropezarse con ellos. Todos le parecen iguales al principio, sin embargo, a medida que transcurre el tiempo, el mismo observador empieza a reconocer a algunos de ellos. Así, a un hombre solitario que vive a la intemperie, le denomina “el borracho del barrio” (S:339), poniendo énfasis en una expresión peyorativa empleada por los habitantes de la zona. Este uso de epíteto en vez de nombre propio no sólo revela la vida solitaria y la falta de dignidad del personaje, sino también las actitudes del entorno y el modo de estigmatizar a determinados individuos.

Aparentemente, el narrador básico describe a estos personajes y su relación con el entorno para dar a conocer cuáles son los efectos de la estigmatización. Al observar el comportamiento del vagabundo resume lo siguiente: “Se hacía con cartones [...] sus cabañas de náufrago en la oquedad de algún portal, o dormía tirado en mitad de la acera, como un indigente de Calcuta, su territorio marcado por la intensidad del hedor que despedía” (S:340). Se erige así una especie de frontera social entre el que vive a la intemperie y los que están protegidos por una vivienda. La conducta de este hombre infunde asco y repugnancia en los habitantes de la zona, de modo que desde su punto de vista, el vagabundo ha traspasado el límite de la tolerancia. Por lo tanto, pierde la posibilidad de trato social y se ve reducido a la soledad y al fracaso, situaciones que se configuran por medio de la metáfora del náufrago. Además, la comparación con el “indigente de Calcuta” indica la pobreza extrema de este personaje.

El narrador básico y su familia tienen un cachorro que un día desaparece. A pesar de buscarlo durante mucho tiempo, no lo encuentran, sin embargo, al cabo de unas horas, el vagabundo aparece con el perro en los brazos frente al portal del edificio donde vive el narrador, que junto a su hijo baja a la calle para saludarle, muy agradecido. Este encuentro es observado por el enfermo del balcón vecino de la siguiente manera:

Bajaron el padre y el niño, y la mujer joven se asomó al balcón [...]. Pero el niño contuvo en el último instante su impulso ansioso de ir hacia el perro y no se separó de la mano de su padre, y el borracho no se acercó a ellos, no

dio un solo paso. Se inclinó hacia el suelo, lento y voluminoso, y dejó en él al cachorro [...] sin decir nada, sin aproximarse al niño [...] ni al hombre que le decía algo y le ofrecía algo con la mano extendida (S:344-345).

El hecho de que el niño no se atreve a acercarse al hombre, puede significar que la tolerancia es una calidad del ser humano que se aprende por medio de la influencia de otros. El padre trata de comunicarse con el vagabundo, pero dado que éste no responde a su gesto, se impide la comunicación interpersonal. De esta manera, no sólo se destaca la soledad del alcoholizado, sino también se sugiere una reflexión acerca de su salud mental. Además, puesto que el enfermo del balcón vecino es el focalizador de esta escena, se configura una focalización externa que produce un distanciamiento con lo que sucede en la calle, lo cual puede interpretarse como una estrategia para evitar que la situación resulte demasiado sentimental.⁹⁹ En un momento determinado, se cambia el foco, de modo que en vez del enfermo del balcón, el narrador básico desempeña el papel de focalizador. Así, se da a conocer otro rasgo del hombre alcoholizado: “Tenía los ojos muy claros, de una transparencia tan incolora como la de ciertos ojos eslavos [...]. Pero no miraba de verdad, o no llegaba a enfocar del todo los ojos en nadie” (S:345). Por medio de la primera comparación se configura un modo de proponer un origen y construir una identidad cultural del otro, porque no hay información sobre él. Además, si partimos de las observaciones de la investigadora Jovita Bobes Naves (1998:87), quien señala que la mirada sirve para juzgar el entorno, podremos sugerir que por medio de la mirada del vagabundo se pone de manifiesto que le resulta difícil percibir el presente y relacionarse con los demás. No obstante, el narrador básico hace notar otros rasgos que crean cierta ambigüedad a este personaje. Por ejemplo, pese a su situación precaria y solitaria, nunca pide limosnas; sin embargo, un día aparece una drogadicta junto a él, y a partir de ese momento el vagabundo modifica su conducta. En este contexto, el narrador básico afirma lo siguiente: “Ahora sí mendigaba” (S:357). Dicho de otro modo, aunque la relación con la joven sea frágil, el hombre alcoholizado baja su nivel de dignidad para proveerle con vino y dulces a su compañera, actos que revelan sus intenciones de consolidar la amistad. Sin embargo, pese a los esfuerzos del vagabundo, al cabo de unos meses desaparece la drogadicta, y a partir de entonces, el hombre, “manso y sedentario” (S:358), vuelve a la soledad hasta que una mañana aparece muerto en una plaza del barrio, “morado de frío y con la barba y las pestañas blancas de escarcha, rígido y forrado de harapos, como esos exploradores polares que se extraviaban y enloquecían en los desiertos de hielo” (S:359). Por medio de la comparación con los viajeros solitarios en los parajes más

⁹⁹ Según explican Adam & Lorda (1999:165-166), opera aquí una focalización externa, porque el narrador que describe la escena no coincide con el que focaliza lo relatado. Un rasgo particular de la focalización externa es que no se revela nada de la interioridad del actor, sino que sus actos son presentados desde fuera.

deshabitados del mundo, se configuran el desarraigo, la situación precaria y la soledad del personaje. Además, puede interpretarse lo que también subraya Martín Galván (2006:202): el narrador básico atribuye una dimensión de aventura al protagonista de este relato con el fin de crearle un valor histórico y así rescatarle del olvido.

Para describir a una mujer solitaria que frecuentemente aparece en la calle, el narrador básico recurre a una focalización doble, es decir, narra como si observara al enfermo de su balcón vecino que a su vez focaliza el personaje. Así relata que cada noche, aquel hombre se asoma para observar a esta mujer que finge cenar en compañía de otros. Esta escena se configura de la siguiente manera:

Entonces se sentaba a la mesa, hacía gestos como de hablar con algún comensal en alguna cena distinguida, bebía agua como si paladeara un vino sabroso, se limpiaba con educada pulcritud las comisuras de la boca [...] y cuando había terminado de cenar lo recogía todo, lo guardaba en la bolsa de plástico [...] se quitaba la servilleta, doblaba el mantel con el que había tapado el cubo de basura para convertirlo en mesa de comedor, y se iba por donde había venido, con su bolsa y su silla, y ya no volvía a vérsela por las calles hasta la siguiente medianoche (S:338-339).

Al igual que en el caso del hombre alcoholizado, la focalización externa funciona como una estrategia que sirve para evitar una descripción sentimental del estado miserable de la protagonista. En primer lugar, se revela el desequilibrio mental del personaje que, al construir el lugar de la cena y al fingir que está comiendo y conversando, parece vivir en un mundo virtual, donde pretende cumplir con un papel importante. Es decir, la mujer sigue las normas de buena educación respecto a las relaciones con otros, de modo que su conducta y sus gestos pueden interpretarse como signos que exteriorizan su identidad de antes. Así, el narrador básico sugiere lo que apunta Erich Fromm (1956:204), que “in the vision of nothingness I am driven to the border of madness”, es decir, la protagonista ha perdido el sentido de la vida, y se entiende que ha sufrido una profunda crisis mental que no ha sabido resolver. Además, el estado fronterizo de la mujer solitaria se duplica por medio de referencias a los drogadictos del barrio, a quienes el narrador frecuentemente denomina “los muertos en vida” (S:334; 343; 345; 348; 352; 356; 358). Esta recurrencia sirve para poner énfasis en la situación extrema de las víctimas (cf. Bal 1998:61; Kunz 1997:128), y además, para resaltar su cercanía a un límite en el cual una transgresión implicaría sucumbir (cf. Foucault 1996:138-139).

Al describir a los adolescentes recién llegados al barrio de Chueca, el narrador básico indica que la transición puede ser un proceso gradual: “Chicos muy jóvenes, con ropa nueva y zapatillas de marca [...] que al cabo de unos pocos meses habían sucumbido a un voraz envejecimiento [...] los brazos y el cuello marcados por picotazos [...]” (S:346). Por medio de esta descripción

se aprecian las ideas de Larraín (2001:27), quien apunta que el consumo es un factor influyente respecto a la identidad, en cuanto que los objetos que poseemos dan una imagen de cómo queremos ser percibidos por los demás. Así, se revela que los jóvenes anteriormente descritos pertenecen a la clase media de los años ochenta o noventa, sin embargo, a medida que la droga empieza a regir sus vidas, emergen los símbolos de estigma que revelan la drogadicción y que implican la transición al margen de su grupo social y la pérdida gradual de la dignidad.

El proceso áspero de la estigmatización se configura también cuando el narrador básico describe a una mujer que llega al barrio de Chueca bien vestida, “con todo el aspecto de una secretaria” (S:346), lo cual indica que procede de un determinado nivel social. No obstante, al cabo de poco tiempo comienza la decadencia, un proceso que el narrador básico describe de la siguiente manera: “Pero a los pocos días [...] se descubrían signos inadvertidos: que los tacones empezaban a torcérselo [...] que el peinado se le iba deshaciendo [...] que ya no tenía un reloj de pulsera en el que consultar la hora [...]” (S:347). A causa de la drogadicción, la mujer necesita dinero y vende los objetos que indican su pertenencia social. Al mismo tiempo comienza a hacerse visible la decadencia física, porque, según diría Goffman (1972:28), aparecen los signos del estigma que excluyen al individuo de su grupo social. En este mismo sentido, de acuerdo con Baeza (2000:22-24), cabe agregar que los signos que exteriorizan la identidad se perciben a base del imaginario del entorno, o sea, son símbolos que permiten una interpretación inmediata a partir del imaginario social.

Una vez efectuada esta etapa de la transición, la mujer desaparece del barrio. Al cabo de unos meses, el narrador básico la observa en otra calle, resumiendo:

La siguiente vez [...] la vi apoyada en una esquina y tardé en reconocerla: la identifiqué por la cara de secretaria pánfila [...] pero ya era igual a las otras mujeres [...] que rondan por esas aceras de Madrid, fumando en las esquinas, vigiladas por chulos casi tan moribundos como ellas [...] (S:348-349).

La protagonista se encuentra en una situación de extrema miseria, privada de profundas relaciones interpersonales, de modo que sus identidades personal y social se han transformado. Su destino puede asociarse a los individuos que no son capaces de afrontar la inestabilidad económica y sociopolítica de las últimas décadas, no sólo en España, sino también en el resto de la Europa occidental. El desarraigo, la soledad y la falta de sentido son los factores decisivos que producen este tipo de marginados. A su vez, el consumo y la competencia en la carrera profesional causan una crisis que interactúa con la falta de autoestima (cf. Fromm 1956:197-198).

Una característica significativa de los marginados del barrio de Chueca es que todos carecen de discurso. En cambio, la información social es transmi-

tida por el narrador básico, que en su papel de paseante y observador intenta darles una voz, construirles una historia personal y así atribuirles una identidad. De ahí que el mismo observador reflexione acerca de “cada presencia girando en la gravitación de su propio mundo parcialmente invisible para los habitantes de los otros, cada uno llevando consigo su novela [...]” (S:337), y así, como también explica Herzberger (2004:88), Muñoz Molina transmite que la historia de una persona debe ser contada, y no sólo vivida, para cobrar sentido. Además, por medio de los destinos de estos personajes se plantea la problemática acerca del avance económico y del cambio de sistema político en España a partir de las últimas décadas del siglo XX. En el proceso de modernización del país, determinados individuos o grupos resultan ser menos privilegiados que otros, y así se entiende que las dificultades de los marginados están íntimamente vinculadas al coste social de aquellas transformaciones. A partir de estos relatos, se sugiere entonces una reflexión respecto a las consecuencias del mundo globalizado, a saber: qué sucede con los valores éticos de la humanidad cuando los asuntos más importantes versan sobre cómo apoderarse y poseer lo más posible.

3.6.2 De la inocencia a la vergüenza y la culpa

Si una sociedad excluye o margina a quienes padecen determinadas enfermedades, resultará que los enfermos se sienten avergonzados y culpables. Esta situación la describe el narrador básico basándose en la correspondencia de Kafka a Milena Jesenska, recapitulando que “de vez en cuando [Kafka] sufre un golpe de tos seca y se cubre la boca con un pañuelo blanco que desliza luego casi furtivamente en un bolsillo” (S:40). La conducta expresada mediante la modalización “casi furtivamente” indica que éste intenta ocultar la tuberculosis, una enfermedad excluyente de la sociedad de su época. Asimismo, en el capítulo “Eres”, donde el narrador básico emplea un “tú” reflexivo, reinserta alusiones a la obra de Kafka meditando lo siguiente: “Caminas por la ciudad que ya no es la tuya [...] con menos asombro que vergüenza que te has convertido en algo inusitado, en un gran insecto, en un enfermo, en alguien que sabe que va a morir [...]” (S:461). El proceso de transición de sano a enfermo implica una exclusión del lugar y de la comunidad, efectos que a su vez generan otro tipo de transición que se vincula a la vida sentimental del individuo, a saber: de la situación de verse inocente al estado de la vergüenza y la culpa. Al mismo tiempo, el fragmento intertextual del relato de Kafka indica que, en este texto de Muñoz Molina, se escuchan las ideas de su precursor acerca de cómo el individuo se ve excluido por la intolerancia del entorno.

Análogamente, en el capítulo “Berghof” se destaca un relato que versa sobre un padre de familia a quien se le diagnostica el SIDA. Al principio de la consulta, el médico y el paciente encuentran un punto de afinidad por me-

dio de la música de Pau Casals que se escucha por la radio, sin embargo, en el momento del examen esta situación cambia:

Tendido en la camilla el paciente se vuelve más vulnerable, se rinde de antemano a la enfermedad, al examen del médico, al que ya ve al otro lado de la línea invisible, la línea definitiva que separa a los sanos de los enfermos, reclusos en el gueto de su miedo, de su dolor y tal vez, casi lo peor de todo, su vergüenza (S:269-270).

Se puede decir que no hay signos de estigma que revelan la enfermedad, sino que la diferencia entre sano y enfermo se concibe por medio de una frontera abstracta que separa a los personajes. En este momento del diagnóstico se producen varios efectos en el paciente, porque además de cobrar conciencia acerca de su muerte asume los procesos de exclusión de los cuales será víctima, a saber, el desprecio y la intolerancia de otros que generan sentidos de inferioridad y vergüenza en el enfermo. Al mismo tiempo, desde el punto de vista del paciente, el médico se convierte en una especie de adversario que le indica su vida futura; la de padecer la enfermedad y la de perder la autoestima a causa de las presuntas reacciones del entorno. Además, al describir el pensamiento del médico, quien presupone que el paciente “no querrá que sepa nadie lo que revelan los análisis, no sólo una enfermedad, sino el nombre de una especie de infamia” (S:272), el narrador básico deja entrever en qué medida el individuo pierde su sentido de pertenencia. Es decir, de modo similar a la tuberculosis en los comienzos del siglo XX, el SIDA es hoy en día un tópico que se asocia a los tabúes de la sociedad y que genera vergüenza. Por lo tanto, dado que el paciente es padre y marido, intentará ocultar su desdicha para atenuar el grado de marginación. Esta problemática reside, por un lado, en el hecho de que el virus es una de las amenazas más graves de la humanidad en el tercer mundo, y por otro lado, es objeto de prejuicios porque según el imaginario social alude a la promiscuidad. Así, al padecer el SIDA, el enfermo no sólo se encuentra en la zona fronteriza entre la vida y la muerte, sino también transgrede el límite de la tolerancia del entorno, la cual le impone sentimientos de culpa.

Esta obsesión por ocultar el estigma parece surgir en todos los ámbitos de la sociedad, lo que el narrador básico indica por medio de la lectura sobre Bruce Chatwin, diciendo que éste sufre de “una rara infección contraída en el Asia Central por culpa de algún tipo de comida o de una picadura, decían sus amigos [...]” (S:57). No se sabe si es Chatwin o sus amigos los que intentan ocultar la causa del SIDA, pero llama la atención que se construya una defensa previniendo las reacciones de otros. Según Goffman (1972:16), muchos estigmatizados sienten vergüenza y, para defenderse de la intolerancia y

del sentido de inferioridad en el trato social, erigen una imagen de sí mismos que oculta los símbolos del estigma.¹⁰⁰

Llama la atención que, en *Sefarad*, los defectos físicos se yuxtaponen a la condición de ser judío, una analogía que se revela en el discurso del judío Isaac Salama, minusválido desde hace muchos años a causa de un accidente de tráfico. Durante su conversación con el narrador básico, este narrador secundario dice lo siguiente:

Qué puede entender usted, y perdóneme que se lo diga, si tiene sus dos piernas y sus dos brazos. *Eso sí que es una frontera*, como tener una enfermedad muy grave o muy vergonzosa o llevar una estrella amarilla cosida a la solapa [...]. Ser judío me daba entonces la misma vergüenza y la misma rabia que me dio después quedarme paralítico, tullido, cojo, nada de minusválido o discapacitado, como dicen esos imbéciles, como si cambiando la palabra borrran la afrenta, me devolvieran el uso de las piernas (S:172) [la cursiva es nuestra].

Por medio de los signos que Goffman (1972:51) denomina “símbolos”, confluyen en Salama dos categorías de estigma, la de ser discapacitado y la de ser judío, situaciones que le impiden el acceso a la comunidad y al trato social. El anciano explica que al quedarse minusválido se vio obligado a abandonar la carrera universitaria en Madrid para regresar al negocio de su padre, de modo que, en su opinión, el estigma le obstruye la posibilidad de cambiar de vida porque le evoca sentimientos de vergüenza y culpa. La amargura que se manifiesta en el discurso de este narrador secundario surge por la tensión entre los términos despectivos como tullido y cojo, frente a los más neutros de otros, que tienen que ver con su situación de minusválido. Además, al hacer referencia a los métodos de los nazis en su obsesión por estigmatizar a los judíos, Salama da una imagen de cómo las instancias de poder marginan, excluyen y oprimen a un determinado grupo cultural y religioso, procesos que imponen sentimientos de culpa a nivel colectivo en los que padecen el ultraje.¹⁰¹

¹⁰⁰ Respecto al fenómeno de la vergüenza, explica Goffman (1972:132-133) que en la sociedad de hoy imperan determinadas expectativas normativas acerca de cómo deben ser el aspecto, el comportamiento y otras cualidades de los individuos. Si el individuo no cumple con estas expectativas, su integridad es afectada, de modo que surge la vergüenza. Las normas expectativas varían según el grupo social que al individuo le rodea, y un ejemplo extremo de estas exigencias sería según el mismo psicólogo la sociedad estadounidense, donde el único tipo de persona que tiene el privilegio de no avergonzarse es el hombre blanco, joven, heterosexual, casado, padre, protestante, con educación universitaria, residente en el norte de los Estados Unidos, con empleo, piel sana, peso y estatura normales, y que recientemente haya marcado un récord deportivo.

¹⁰¹ Cabe agregar que la estigmatización de los judíos es un fenómeno antiguo. Al respecto escribe Américo Castro (2004:548) lo siguiente: “En 1215 ordenó el cuarto concilio Lateranense que los judíos llevaran un distintivo, con objeto de que no se confundieran con los cristianos”.

También el narrador básico, al estar leyendo sobre el destino de Franz Kafka, hace hincapié en la problemática planteada por Isaac Salama, comentando que: “la sangre del judío o la del enfermo, la de quien sabe que será expulsado si se descubre su condición” (S:450). Es decir, tanto el enfermo como el judío son estigmatizados que corren el riesgo de sufrir la agresión del entorno y, para impedir caer en desgracia, intentan ocultar los rasgos que exteriorizan sus identidades.

El dilema vinculado al antisemitismo se configura también en el discurso de Emile Roman, amigo del narrador básico que no se percibe como sefardí, sino como español. No obstante, según recapitula sobre su infancia en Rumanía durante la Segunda Guerra Mundial, recuerda que “un día, en 1941, tuve que coserme una estrella de David amarilla en la pechera de mi abrigo, y desde entonces la enfermedad ya no podía ser escondida [...] se encargaban de recordármelo, de hacerme sentir mi enfermedad y mi rareza” (S:549). La inocencia, atribuible a cualquier niño, desaparece aquí, porque el símbolo de la estrella le señala como culpable, facilitando la reprobación, el desprecio y la exclusión, es decir, el gobierno nazi infunde una actitud agresiva hacia un grupo de individuos, partiendo del imaginario social imperante que se caracteriza por prejuicios e imágenes estereotipadas. Para Foucault (1995:179-181) sería un ejemplo de cómo el poder influye en acciones que a su vez cobran fuerza si son aceptadas por la sociedad. Siguiendo esta línea, cabe recordar el comentario de Emile Roman que reza “ser judío era imperdonable, dejar de serlo era imposible” (S:548). De esta manera, se actualiza que en la relación con los europeos, los judíos siempre son percibidos como diferentes, destinados a la vergüenza y a la culpa. Este aspecto de la culpabilidad nos permite remitir a Américo Castro (2004:87), cuyo ensayo versa sobre la población sefardí en España antes del siglo XVI:

El problema judaico toca la médula misma de la historia de España [...] o más bien ‘el otro’ que llevaba dentro, y que nunca se expresó sino en rápidas insinuaciones. Si la industria, la técnica y el comercio hebreo se arruinaron, no fue por odio religioso ni castizo, sino porque el ‘pueblo’ – presente como personaje histórico – poseía una manera de vida – la de los cristianos viejos batalladores – muy distinta de la de los hebreos, y necesitó henchir con su sustancia total y última el ámbito de su vida. O eso, o desaparecer.

Al explicar que la población cristiana tiene determinadas concepciones acerca de los judíos, el pensador indica que el imaginario social funciona como formador de identidades. Además, se entiende que a lo largo de la historia ha existido la intolerancia como límite, una frontera que se desplaza según las circunstancias económicas y psicosociales de la época. Por lo tanto, los mecanismos que regulan el sentido de la vida de la gente parecen estar presentes desde hace siglos: a medida que un grupo crece y exterioriza su identidad, tiende a negar la existencia de los individuos diferentes y, a fin de garantizar homogeneidad del grupo, exige que se alejen del mismo. Si un gru-

po fracasa en este proceso de construcción identitaria, el otro resultará culpable.

Por lo tanto, el relato sobre Emile Roman incita al lector a preguntarse cuáles son los criterios que se necesitan para que uno se considere judío y qué signos implican que otros sancionen su condición. A pesar de que parece imposible responder a estas reflexiones, puede interpretarse que este tipo de exteriorización de la identidad revela una forma de transición que deriva de fuerzas sociales sumamente complejas.

A partir de lo examinado se puede constatar que la estigmatización exterioriza procesos de transformación respecto a la construcción de identidades personales, culturales y sociales. De una u otra manera, los estigmatizados resultan ser marginados, y así, se puede decir que en analogía con las transiciones concretas, la estigmatización se vincula a la intolerancia del entorno. Dicho de otro modo, *la isotopía de la intolerancia como límite* se manifiesta a través de todos estos procesos. Algunos personajes viven la transición de la normalidad a la vida solitaria, como por ejemplo los protagonistas del barrio de Chueca, otros viven la culpa y la vergüenza a causa de la enfermedad o por su pertenencia judía. El narrador básico, a su vez, rearticula los relatos de estos personajes para dar una voz a los que padecen la intolerancia y carecen de discurso, y les construye una historia personal con el fin de atribuirles una identidad y hacer comprender que son representaciones de los marginados que forman parte de la comunidad.

3.7 Síntesis

La transición se constituye por varias etapas que obtienen sus propios significados según las circunstancias. El estado de espera corresponde a un espacio temporal y fronterizo que separa y une secuencias temporales y que, en relación con el lugar, produce varios sentimientos en los personajes. Durante la espera, el transcurrir del tiempo se vive con lentitud. Por un lado, si se vincula al deseo o al amor, esta etapa consolida el sentido de pertenencia entre los personajes. Por otro lado, a consecuencia de los cambios abruptos en el entorno que se producen en relación con los regímenes totalitarios, la espera implica la incertidumbre, la esperanza por sobrevivir y el temor por sucumbir. Asimismo, a causa del ultraje y la opresión, la vida misma se convierte en un estado de espera que equivale a la resignación. Además, al remitirse a la sociedad democrática de hoy, el narrador básico muestra que si la vida diaria se concibe en forma de monotonía y aburrimiento, los personajes se ven atrapados en un estado de espera que produce falta de sentido porque no saben a qué están esperando.

De modo similar a otras novelas de Muñoz Molina, los trayectos en *Sefarad* se realizan en tren. Es un medio de transporte donde los personajes narran sus vidas; que les lleva a otro lugar y a una nueva vida; a un destino que

implica la desgracia y la muerte, o de regreso al lugar de origen. Al vérselo metafóricamente como un río, el tren adquiere el valor simbólico de la vida o de la muerte, elementos ambos esenciales respecto a la construcción de la identidad.

Los viajes, a su vez, producen varios efectos, por ejemplo, para Sacristán implica un trayecto de la provincia a la capital, del pasado al presente, de lo conocido al lugar desconocido y anhelado. Si el viaje se realiza en forma de regreso, corresponde a una vuelta a la infancia feliz y a la seguridad de lo conocido. Algo similar le sucede al funcionario del capítulo “Olympia”, cuyo viaje laboral a Madrid implica la aventura, mientras que el regreso a la ciudad de provincias donde vive, le produce una sensación de seguridad. El discurso del narrador básico versa sobre el tema del viaje en la literatura, una estrategia que pone de manifiesto el nivel de metaficción de la novela y que la inserta en la tradición literaria hispánica. Además, por un lado, el viaje constituye un espacio donde se conoce a otros, de modo que se posibilitan sentidos de pertenencia y afinidad entre los viajeros; por otro lado, impone el anonimato y produce así la soledad, una relación que al narrador básico le hace reflexionar acerca del desarrollo vinculado a la globalización y sus efectos en el trato social.

Numerosos personajes en *Sefarad* son víctimas de circunstancias cambiantes, de modo que los viajes se realizan a causa de procesos excluyentes como la persecución y la marginación, que se generan debido a discrepancias culturales, religiosas, políticas o personales. Estas formas de exclusión se prolongan y se repiten a lo largo del tiempo histórico, desde la expulsión de los judíos en España en el siglo XV hasta los refugiados del mundo globalizado de hoy. Tanto los personajes como el narrador básico tienen relación con España, el país que para muchos personajes corresponde al Sefarad abandonado y añorado. A su vez, desde el punto de vista del narrador básico, el viaje es un modo de aprender de otros y conocer al mundo, y una manera de observar a su país desde el exterior y a través de la distancia.

La imagen de la frontera es de particular importancia porque constituye un modo de percibir y delimitar el mundo, y porque se impone para influir en el pensamiento de otros. La frontera física implica separación, lejanía o cercanía, tanto en el tiempo como en el espacio, generando a la vez fronteras políticas, sociales y culturales. Para algunos personajes, la frontera significa la oportunidad de cambiar de vida, para otros es un obstáculo que impide el desprendimiento del mundo donde los personajes se sienten atrapados. En algunos casos, el contacto con la frontera implica peligro y temor, situaciones en las que los personajes sucumben o se salvan. En este contexto, el narrador básico se pregunta cuánto puede perder el hombre sin perder la identidad y la vida.

La partida es una etapa de la transición que, para Salama, significa una manera de desprenderse de su culpa, una situación heredada de su padre, de la cual, sin embargo, fracasa en liberarse. Para otros personajes, la partida

equivale a una ruptura que conduce a la libertad o significa un proceso desgarrador y doloroso que implica pérdidas de elementos culturales y relaciones personales, no sólo para los que abandonan un lugar, sino también desde el punto de vista de la comunidad abandonada.

Respecto a la etapa de la llegada, algunas significan perdición, a veces en un sentido doble. Esto es lo que ocurre en el caso de Salama, cuyas perdiciones residen en, primero, la falta de un lugar que posibilita hacer el duelo por sus parientes, y segundo, en la imposibilidad de consolar a su padre difunto y cumplir con su penitencia. Otras perdiciones se configuran por medio de los que representan a los refugiados del mundo de hoy, que pierden la posibilidad de integrarse o que sucumben antes de llegar al país de acogida. A modo de contraste, la llegada de la mujer del narrador básico al pueblo Valdemún implica una especie de salvación. Este regreso al lugar de la infancia, donde la mujer se siente reconocida e integrada, es una llegada que puede interpretarse como una metáfora de la identidad personal reafirmada. Al mismo tiempo, esta etapa del viaje funciona como una antítesis o inversión de los regresos que nunca se realizan.

Los estigmatizados son ejemplos de otro tipo de transición, modificaciones a nivel personal, de la normalidad a la soledad, de la inocencia a la culpabilidad y a la vergüenza. Estos efectos residen en la intolerancia del entorno, de modo que el narrador básico interviene construyendo un pasado y una identidad a los estigmatizados para crear empatía y mostrar que cada individuo merece dignidad y que a nadie se puede garantizar que nunca corra el riesgo de caer en desgracia.

De esta manera, en relación con los distintos procesos de transiciones que se configuran a lo largo de la narración, opera como coherencia interpretativa *la isotopía de la intolerancia como límite*. Además, a partir de las alusiones a lo que ocurre en el mundo real, la novela deja entrever su intencionalidad, que implica estimular la conciencia y la responsabilidad ética en el lector frente a los que están al margen de la comunidad.

4 La relación con el pasado

En su estudio sobre la narrativa de Muñoz Molina, la investigadora Christine Pérès (2001:159) señala que en *Beatus Ille* y *El jinete polaco* el pueblo de Mágina simboliza un espacio interior que equivale a la memoria, es decir, es la ciudad que para los protagonistas representa los recuerdos de la infancia y un pasado que necesitan recuperar. Siguiendo esta línea, es preciso agregar que en la novela que constituye el corpus del presente trabajo varios lugares tienen sus propios significados en relación con las memorias de los personajes, y que, de alguna manera, el narrador básico vincula sus destinos a Sefarad, el territorio que corresponde a España. En otras palabras, Sefarad es un elemento que forma parte de la memoria cultural. A su vez, la investigadora Teresa González Arce (2005:274) muestra que en las novelas *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *El jinete polaco* la memoria funciona como una especie de mirada interior que se dirige hacia el pasado, lo cual nos incita a agregar que en *Sefarad* los relatos se basan en la memoria y funcionan como espejos en relación con el narrador básico que realiza una forma de introspección a la vez que propone reflexiones acerca de los acontecimientos históricos del siglo XX.

Respecto a la relación con el pasado, es preciso recordar a la estudiosa Aleida Assmann (1999:20-21), quien explica que, en el proceso de relatar las propias experiencias, la fuerza del afecto influye en la memoria del individuo. Así, por un lado, puede ser un signo de autenticidad, y por el otro, de distorsión. De esta manera, se produce cierta ambivalencia en el relato.

Antes de realizar el análisis sobre la relación con el pasado, cabe recordar los interrogantes que se vinculan a las funciones de la memoria y el olvido, a saber: cuáles son los elementos que hacen recordar, qué piensan los personajes sobre sus experiencias, cómo es la postura ética del narrador básico en relación con las vidas de otros y en qué medida sustenta la recuperación del pasado el proyecto de la novela (cf. 1.1).

4.1 Evocar el pasado

La investigadora González Arce (2005:325) afirma en su estudio que al evocar el pasado los personajes descubren su propia esencia, la cual “no se encuentra ni en el pasado ni en el presente sino en la relación que une el pasado al presente, esto es, en el elemento común a dos momentos diferentes”. Un

ejemplo de este fenómeno sería el aroma de las magdalenas en la obra de Proust, que al narrador le evoca sus recuerdos. Esta observación permite remitir al narrador básico de *Sefarad* y a su modo de evocar los tiempos pasados, lo cual se efectúa, por ejemplo, en el capítulo “Eres”, donde sostiene lo siguiente: “Durante unos segundos un sabor o un olor o una música de la radio o el sonido de un nombre te hacen ser quien fuiste hace treinta o cuarenta años, con una intensidad mucho mayor que la conciencia de tu vida de ahora” (S:443-444). De acuerdo a lo que captan los sentidos, comienza la actividad de la memoria, no sólo para revivir lo ocurrido, sino a fin de reconstruir la identidad del entonces y transmitir lo vivido al lector.

Otras referencias semánticas, que funcionan de manera semejante a la de los sentidos táctiles, son las citas que, según Martínez Fernández (2001:83-85), son elementos intertextuales que cumplen con la función de introducir los discursos de otros en el propio discurso, es decir, son representaciones totales o parciales, fidedignas o similares que se insertan según el contexto y con ciertas intenciones del emisor del discurso. Asimismo, aparecen lugares, personajes, fotografías¹⁰² y objetos que llevan a los personajes a recordar sus experiencias.

Para el anciano judío de Tánger, Isaac Salama, una cita del soneto “A une passante” de Baudelaire constituye el elemento que le hace recordar una parte de su pasado. De ahí que el narrador, al estar escuchándole, observe lo siguiente: “Se queda *como empantanado en un silencio trágico*, en una actitud insondable de remordimiento y penitencia. Mira como a punto de decir algo, la mirada fija y húmeda [...]” (S:176) [la cursiva es nuestra]. Mediante la comparación que sale en cursiva, se revela el dolor y la tristeza del anciano, y por medio de la segunda comparación puede interpretarse que, al evocar el pasado, este narrador secundario se empeña en transmitir una especie de confesión. Por lo tanto, el soneto de Baudelaire emociona a Salama y le evoca la secuencia del pasado que versa sobre el viaje de Tánger a Casablanca y el amor que nunca llegó a cumplirse, un relato que es reconstruido por el narrador básico.

Otro narrador secundario que recurre a fragmentos intertextuales para recordar es Godino, que hace notar a los miembros de la casa regional de Márgina su método para activar la memoria del anciano Mateo Zapatón, que ya recuerda poco a causa de su presunta senilidad. Al respecto, Godino admite que “yo tengo un truco que no me falla jamás: me acerco mucho a él [...] y le digo en voz baja, Ave María Purísima, y al tío le brillan los ojos [...] y me responde de manera automática: - Sin pecado concebida” (S:424). Durante el trato con el anciano, Godino ha descubierto el valor de la alusión, un rezo que muchos años atrás no sólo ha sido un medio de comunicación entre las

¹⁰² En *Beatus Ille*, el tío Manuel revive la presencia de su mujer Mariana a través de las pertenencias de ella, y conserva sus recuerdos del pasado por medio de la fotografía nupcial y las acuarelas creadas por su amigo, el pintor Orlando (Bertrand de Muñoz 2000:27).

monjas y los habitantes del pueblo, sino también una expresión irónica de intimidad entre Mateo y sor María del Gólgota después de haber hecho el amor. Así, este narrador hace que el anciano recuerde y se anime a contar sus aventuras de seductor. A su vez, mientras Godino está reconstruyendo los recuerdos ante su público, recurre a citas de la poesía popular, recitando: “*La morcilla, gran señora, Digna de veneración*” (S:409), versos que aluden a la virilidad del protagonista y producen un tono humorístico en el relato.¹⁰³ Asimismo, con el fin de crear emoción y sugerir un ambiente romántico, Godino recita los versos: *Debajo de la capa/De Luis Candelas/Mi corazón no corre, Vuela que vuela*” (S:413).¹⁰⁴ Si bien este narrador modifica el texto, logra divulgar una imagen embellecida del pasado que permite formar la memoria colectiva de los parroquianos a la vez que incrementa el sentido de pertenencia dentro del grupo.

Esta técnica de Godino también es confirmada por el narrador básico, que le observa mientras está relatando: “*Baja la voz, imaginaos esa plaza de Santa María, dice, tan vasta, abriendo las manos y los brazos, satisfecho de haber elegido ese adjetivo [...] con la negrura de una plaza muy ancha y rodeada espectralmente de iglesias y palacios*” (S:409) [la cursiva es nuestra]. Los comentarios del narrador básico, que aparecen en cursiva, se enlazan con el discurso de Godino para mostrar en qué medida sus gestos y tono de voz contribuyen a crear emoción al relato.¹⁰⁵ Al observador le llama la atención que el narrador secundario transforme una plaza modesta en un lugar espacioso que oculta misterios y secretos, es decir, que presenta una descripción distorsionada del lugar para aumentar su significado. Simultáneamente, al comentar en qué medida Godino se dedica a embellecer la época descrita, el narrador básico también revela su propio divertimento ante las estrategias del narrador secundario.

Aunque la mayoría de los personajes en *Sefarad* nunca se encuentran, el que narra sus experiencias en el capítulo “Sacristán” se tropieza un día con Mateo Zapatón, el zapatero de su ciudad natal. El protagonista se siente enajenado e incómodo en la capital, pero al reconocer a su paisano le sucede algo: “Con un sobresalto de alegría vi en medio de la ciudad hostil esa cara venida de mi infancia, vinculada a los recuerdos más dulces de mi ciudad y de mi vida” (S:32). Emerge en este momento lo que Ricoeur (2003:558) describe como el “pequeño milagro de la memoria feliz” y, siguiendo al filósofo, se puede decir que al personaje le vuelve una imagen del pasado

¹⁰³ Los versos forman parte del poema *Cena jocosa* del poeta judío Baltasar del Alcázar del siglo XIV, famoso en su época por escribir textos satíricos (cf. Elroy R. González 2003:52).

¹⁰⁴ La cita procede de una copla cuyo estribillo reza “Debajo de la capa/de Luis Candelas/mi corazón amante/vuela que vuela.” Según apunta la investigadora Amaya García (2000:2), Luis Candelas fue un bandolero del siglo XIX, a quien se le dio garrote vil en 1834. De este personaje se ha creado un mito semejante a la historia sobre Robin Hood, de modo que su nombre lleva connotaciones sentimentales y de aventura.

¹⁰⁵ Esta estrategia hace recordar el comentario del narrador Jacinto Solana: “No importa si una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla” (BI:310).

que le hace pensar “es él sin duda [...]. Lo reconozco.” Es el tipo de reconocimiento que parte de alguien que una vez estuvo presente, ha estado ausente y ha vuelto otra vez, un proceso que Ricoeur (2003:558) sintetiza así: “Aparcer, desaparecer, reaparecer.” Es decir, para el protagonista, la aparición de Mateo es una reaparición después de una larga ausencia que le produce emoción, de modo que mientras está observando a su paisano, le surge una cadena de recuerdos en la memoria que implica el regreso virtual a una infancia feliz.

En su momento de reconocimiento, Sacristán se acerca a su paisano para saludarle y, para hacer que el anciano le reconozca, habla de varios habitantes de su ciudad, diciéndole: “Usted me llamaba siempre sacristán” (S:37). De esta manera, el protagonista intenta asegurar el reconocimiento mutuo, lo cual sería importante para reafirmarse entre sí y recuperar el pasado que tienen en común. Sin embargo, en cuanto Sacristán comprende que el otro “ni siquiera parecía que recordara el significado de esa palabra” (S:38), se aparta de su paisano, decepcionado y perplejo, observándolo “solo como un ciego en mitad de la plaza” (S:38). Esta alusión a la ceguera no sólo significa que Mateo es incapaz de percibir el entorno (Bobes Naves 1988:85) y que padece amnesia (Martín Galván 2006:172), sino que también se da una imagen de los sentimientos de Sacristán. Es decir, a causa del olvido del anciano, la esperanza de reafirmarse en el otro se convierte para Sacristán en fracaso y decepción, sentimientos que dejan entrever su perplejidad ante la pérdida de la presunta recuperación del pasado feliz.¹⁰⁶

Para la mujer que relata su vida en “Sherezade”, su apartamento y sus adornos dan forma a un espacio que le hace revivir el pasado. Al remitirse a su vivienda, comenta que “es mi piso entero para mí [...] será pequeño pero es mío” (S:384). De esta manera se revela que el apartamento, aunque sea diminuto, es un lugar íntimo y delimitado que le da la oportunidad de conservar sus recuerdos del pasado. La mujer se dedica entonces a revivir el pasado, lo cual comenta: “No es que yo quiera acordarme, o que me esfuerce, sino que me siento aquí y las cosas empiezan a venir [...]” (S:382). Se configura así la denominada “memoria obsesiva”, que equivale a una avidez del individuo de vivir a través de sus recuerdos (González Arce 2004:112). En este contexto cabe agregar que subyace la prosopopeya en el discurso de la mujer, porque al describir el apartamento se refiere a su hermano ya muerto durante la Segunda Guerra Mundial, meditando lo siguiente: “Me siento aquí y me acuerdo de él, me viene el recuerdo sin que yo haga nada, como si

¹⁰⁶ En las novelas *Beatus Ille* y *El jinete polaco* aparece un personaje a quien le sucede lo mismo que a Mateo Zapatón. Es el fotógrafo Ramiro Retratista que, después de varios años como fotógrafo de Mágina, se va a Madrid para buscar trabajo. Cuando el protagonista Manuel y su padre visitan a un primo que lleva muchos años viviendo en la capital, éste personaje les comenta su encuentro con Retratista en la plaza de España: “Me acerqué a saludarlo, pero no me conoció. Estaba con una de esas máquinas grandes de retratar a los turistas y a las parejas de novios (EJP:385).

[...] entrara tranquilamente mi hermano [...] y me imagino que hablamos y hablamos [...]” (S:368). Dicho de otro modo, la protagonista revive el pasado imaginándose la presencia de su hermano, confiriéndole una voz y un discurso para conservar su existencia en la memoria y para crear a alguien en quien pueda reafirmar su identidad personal.

Puesto que el lugar y la gran cantidad de adornos constituyen la base que a la mujer le hace revivir el pasado, será también de suma importancia que los objetos no se pierdan. Por lo tanto, el apartamento está sobrecargado de recuerdos, una situación que la mujer revela al comentar que “no sé ya dónde poner tantas cosas, pero no me decido a tirar ninguna, con lo que me gustan todas, con los recuerdos que me traen” (S:384). Para la protagonista, los adornos equivalen a una especie de compañía que le produce asociaciones y, así, le hacen recordar personajes y acontecimientos. De esta manera, la avidez por los objetos y la evocación del pasado a través de los mismos aportan dos significados. Por una parte, revelan las intenciones de la mujer de recuperar su identidad personal, y por otra, dejan entrever que la anciana tiene una vida solitaria. Ahora bien, entre los adornos que pertenecen a la protagonista de “Sherezade”, el objeto que reviste mayor importancia es un regalo de su padre, “la cajita de nácar” (S:361, S:378 y S:389), que, al abrirse, toca la melodía de la obra que lleva el mismo título que el relato en sí (cf. 2.1). Al escuchar la música que sale de la cajita al abrirse, la mujer evoca los recuerdos de la infancia feliz y revive la seguridad del entonces. Por lo tanto, no deja de ser irónico que la cajita – el objeto más importante para la protagonista – se haya perdido durante alguna de las numerosas mudanzas, una pérdida que puede interpretarse como un símbolo del desarraigo y la crisis identitaria de la mujer.

En el capítulo “Cerbère” se escucha la voz de una mujer que, al narrar sus adversidades y experiencias, admite que le resulta difícil evocar la imagen del padre desaparecido muchos años atrás. Así dice: “A mi padre yo lo vi por última vez cuando tenía tres años. Algunas veces creo que me acuerdo de él, pero de lo que me acuerdo es de una foto en la que me tiene en brazos” (S:323-324). Se confirma así lo que Walter Benjamin (1992:566) contundentemente formula en sus apuntes, que la fotografía corresponde a un espejo que sabe recordar. Siguiendo esta línea, para Ricoeur (2003:559) mirar la fotografía es un modo de reconocer al otro. Por lo tanto, como se ha producido una ruptura en la memoria de la mujer, su remedio para conservar la imagen del padre desaparecido resulta ser la fotografía, el objeto que le hace obtener una especie de contacto espiritual con el pasado: “Qué caras de pobres teníamos, de hambre y de miedo, y cómo se me había olvidado todo, en tan pocos años” (S:329). Las fotografías funcionan entonces como un espejo que le permite a la mujer reflexionar y recordar la vida humilde de la infancia y los años difíciles de la posguerra y que, de acuerdo con Assmann (1999:21), constituyen un lugar de espiritualidad por medio del que la protagonista puede recuperar los años olvidados. Esta situación alude, además, a

la de los parientes de miles de exiliados y desaparecidos que permanecían en España y que tuvieron que guardar silencio después de la Guerra Civil.

Para el narrador básico, el contacto con el lugar le hace evocar el pasado, por ejemplo, cuando está en su cama, donde pasa el tiempo leyendo sobre Münzenberg, hace una interrupción para reflexionar lo siguiente: “Ésa es la cama en la que dormimos tú y yo, en la que nació mi madre, en la que yo esta noche no puedo dormirme” (S:192). Dirigiendo las meditaciones a su mujer, el narrador básico resalta que la cama es un legado de los parientes que contribuye a crear el contacto con el pasado. Es el lugar que le hace recapitular una anécdota de su abuela Leonor, difunta desde hace años, que una vez le contó acerca de la comunicación con su madre fantasma, a la que se puso fin cuando Leonor recuperó lo que la madre no había alcanzado hacer en su vida: encargar las misas en la iglesia de Santa María. De esta manera, la cama es el sitio desde donde la abuela muchos años atrás ha vivido la aparición de su madre fantasma, y para el narrador básico es el sitio que le permite recuperar secuencias pasadas de la esfera privada y hacerlas vivas en el presente. Este contacto con los muertos a través de los objetos es esencial para recuperar la historia personal e insertarla en la memoria cultural.

Siguiendo esta línea, el narrador básico evoca otras secuencias del pasado durante un paseo por las calles de Úbeda, su ciudad natal. Así, al encontrar una casa que está buscando, la describe de esta forma:

Está en un callejón estrecho, como encogida en él, y yo la recuerdo habitada, con voces de gente y ruido de televisión viniendo a la calle por las ventanas abiertas [...]. Tiene una puerta baja, y en los dos extremos de la gran piedra del dintel hay talladas dos estrellas de David [...] no tan gastadas por el tiempo que no pueda percibirse con exactitud el dibujo [...]. La casa [...] tiene algo de receloso y escondido, como la actitud de alguien que para no llamar la atención baja la cabeza y encoge los hombros y procura caminar cerca de la pared (S:542-543).

De modo similar a los narradores secundarios, el narrador básico recuerda el ambiente de su infancia por medio del contacto con el lugar. Además, parecido a la mujer que narra su vida en “Cerbère”, el narrador básico recurre a un lugar de espiritualidad (Assmann 1999:21) para recuperar el pasado, es decir, describe un lugar que en su opinión ha desaparecido de la memoria colectiva y cultural de España. De esta manera, intenta atribuirle un valor histórico a la casa, un lugar de memoria que le apoya en la reconstrucción de la identidad cultural de su ciudad y a recuperar una parte del pasado que no puede recordar. Además, de acuerdo a Álvarez Méndez (2003:561), por medio de la comparación con un ser humano se configura una descripción antropomórfica que revela una relación metonímica entre la casa y los propietarios de antes. Siguiendo esta línea, a partir de las observaciones de Starobinski (1989:50), quien apunta que las figuras inclinadas se asocian a la me-

lancolía, se puede agregar que la comparación entre la casa y el personaje que “baja la cabeza” (S:543) produce una imagen de una identidad cultural particular: el judío perseguido que sufre de la añoranza y la nostalgia hacia el paraíso perdido. Así, y a diferencia de los narradores secundarios, para el narrador básico el contacto con el lugar no sólo sirve para recordar el propio pasado y su identidad personal, sino también es un modo de vivir la situación de los excluidos y de reconstruir secuencias espacio-temporales que pueden insertarse en la memoria cultural y colectiva.

A modo de síntesis, se puede decir que en *Sefarad*, distintos tipos de referencias semánticas contribuyen a evocar el pasado, es decir, no sólo los sentidos táctiles, sino en mayor grado, los fragmentos textuales, otros personajes, lugares, objetos y fotografías. Por ejemplo, a Isaac Salama le surge el recuerdo de una mujer mediante una alusión al soneto “A une passante” de Baudelaire, y así se revela su melancolía hacia el amor no cumplido. Para el narrador básico, la misma alusión sirve para expresar sus sentimientos de tristeza por el destino de Salama. El narrador Godino es otro personaje que recurre a fragmentos intertextuales, por un lado para evocar el pasado, y por otro, con el fin de infundir emoción y sentido de pertenencia a sus relatos entre los miembros de la casa regional. A su vez, Sacristán evoca su pasado feliz al encontrarse con su paisano Mateo Zapatón en Madrid; sin embargo, al darse cuenta de la amnesia del otro, pierde la posibilidad de compartir sus recuerdos, una situación que le confunde y decepciona. Para las mujeres que narran sus vidas en los capítulos titulados “Sherezade” y “Cerbère”, elementos como lugares, objetos y fotografías les incitan a evocar el pasado. Al mismo tiempo, se deja entrever que son personajes solitarios que llevan mucho tiempo guardando silencio acerca de determinados acontecimientos de sus vidas, y que se encuentran en una crisis identitaria.

En algunas ocasiones, el narrador básico describe lugares que pueden clasificarse como lugares de espiritualidad porque, al ser olvidados, dan la imagen de una ruptura en la memoria colectiva. Por medio del contacto con estos lugares, el narrador básico obtiene una especie de contacto virtual con los muertos y, así, la posibilidad de integrar el pasado en la identidad personal. A partir de esta relación, y basándose en su conocimiento histórico, el narrador básico también reconstruye secuencias reprimidas del pasado para rescatarlas del olvido e insertarlas en la memoria cultural.

4.2 La problemática de la culpabilidad

Los personajes que aparecen en *Sefarad* no sólo se sienten descontentos con la situación del presente, sino que padecen una crisis identitaria a causa de sus adversidades y pruebas a lo largo de los años. En este mismo sentido explica Paul Ricoeur (2003:596-597) que si un individuo se siente responsable de su estado de crisis, también se acusa a sí mismo, y así se producen sus

sentimientos de culpa, o bien, de acuerdo con los postulados de Jaspers (1973:209), el personaje se encuentra en una situación límite. Paul Ricoeur (2003:597-599) procede subrayando que los individuos, para liberarse de los sentimientos que les pesan, tratan de describir lo que ha conducido a la situación actual, y de esta manera, sus explicaciones y relatos que se basan en la memoria son presentados en forma de confesión.

A partir de estas observaciones, se sostiene que en *Sefarad* aparecen personajes que narran sus vidas para aliviarse de la culpa. Además, por medio de sus relatos, algunos expresan melancolía y nostalgia, mientras que otros revelan en qué medida padecen el trauma y sienten vergüenza. En relación con estos trágicos paraderos interviene el narrador básico con comentarios y reflexiones que dan a conocer su modo de llorar las vidas de otros.

4.2.1 Melancolía y nostalgia

En la primera oración de la novela, el narrador secundario del capítulo “Sacristán” comienza su relato describiendo la situación en la que se encuentran los miembros del Hogar de Mágina en Madrid, una asociación de la que también este narrador forma parte: “Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella, y nos gusta cultivar su nostalgia cuando llevamos ya algún tiempo sin volver [...]” (S:11). Se manifiesta así la tristeza de un grupo de personajes hacia su lugar de origen y hacia un pasado compartido. Este estado de melancolía y nostalgia se genera porque los parroquianos se sienten enajenados en el lugar del presente y porque no pueden regresar a su ciudad, una consecuencia de la situación socioeconómica de los años setenta, la época a la que remite el narrador secundario. Además, a medida que la estancia en otro lugar se hace más larga, los sentimientos de añoranza y nostalgia se consolidan en el grupo. De ahí que se recurra a distintos elementos para compensar la falta de contacto con el lugar de origen. Al respecto apunta Sacristán que “el olfato y el paladar nos daban el mismo consuelo que una carta” (S:13). Como los sentidos dan asociaciones con el lugar añorado, se convierten en recursos que permiten conservar la imagen de un pasado feliz y, de esta manera, los personajes intentan compensar la falta de sentido que les produce la vida en la gran urbe.

Para continuar describiendo la situación de sus paisanos, Sacristán se refiere a las tradiciones de su pueblo que los miembros de la casa regional están conservando en forma de práctica cultural en Madrid, por ejemplo, el afán de usar el lenguaje local de antes y los modos de vestirse o de cocinar (cf. Sepúlveda 2003:75). Siguiendo esta misma línea, Sacristán habla de las cenas organizadas por el Hogar de Mágina en los días de la Semana Santa, remitiendo a, por ejemplo, “los hornazos del Viernes Santo” (S:12). Sin embargo, al admitir que “la verdad, nos damos cuenta de que su masa aceitosa se nos hace un poco pesada, y [...] lo dejamos sin terminar” (S:12), este na-

rrador secundario deja entrever que el grupo intenta crear una imagen embellecida del pasado y que nadie se atreve, ni prefiere, ni quiere romper con esta situación.

Mientras Sacristán continúa narrando, confiesa que le “gustaría [...] vivir de verdad en el pasado” (S:19), y revela así que comprende la imposibilidad de detener el tiempo y regresar a los tiempos felices. En este mismo sentido, expresa una especie de envidia hacia Godino, el secretario de la casa regional, “que aunque lleva toda la vida en Madrid conoce por su nombre y por su apodo a un número inusitado de nuestros paisanos, y llama a todo el mundo ilustre, celeberrimo, insigne [...]” (S:19). Para el narrador secundario, le resulta problemático compartir la alabanza ilimitada de Godino porque sus sentimientos hacia el pasado son ambiguos: por un lado, Sacristán anhela regresar a los tiempos felices de la infancia, y por otro, sabe que es imposible revivir este paraíso perdido. Por consiguiente, de acuerdo a los postulados de Freud (1986:248-249), Sacristán se encuentra en una crisis personal, se siente infeliz e inferior porque no sabe cómo reafirmarse en el presente ni cómo relacionarse con su pasado. De esta manera, su identidad personal y cultural resulta afectada y escindida.

A diferencia de Sacristán, el secretario de la casa regional, Godino expresa su nostalgia por medio de anécdotas del lugar de origen, según comenta Sacristán “inventándolas enteras, de tanto como las redondea y las adorna” (S:29). Siguiendo las observaciones de Freud (1986:249-250), Godino y sus paisanos saben que han perdido algo, sin embargo, no comprenden en qué consiste su pérdida, y así se encuentran en un estado de melancolía colectiva. Por lo tanto, de acuerdo con los postulados de John J. Su (2005:3-4), podría afirmarse que el secretario de la casa regional se empeña en presentar una apropiación distorsionada del pasado, siempre con el fin de resolver el dilema social que se genera a causa del desplazamiento y la fragmentación vividos en el presente, es decir, para crear el sentido de pertenencia dentro del grupo.

Por medio del relato de la mujer que narra su vida en “Sherezade”, se configura una duplicación de la melancolía o un desdoblamiento de la añoranza hacia el lugar y el tiempo abandonados. Al contemplar unos dibujos del pintor Alberto Sánchez que están colgados en su apartamento, esta mujer relata lo siguiente sobre el amigo de la familia y su modo de producir los cuadros:

Hablaba de la época de la siega en su pueblo de Toledo y según iba hablando dibujaba lo que nos contaba, y nos parecía que estábamos en España y no en Moscú [...]. Mire las camisas blancas, cómo las llevan remangadas los segadores, los sombreros de paja, las hoces, las cuerdas con las que se atan los pantalones de pana, los montones de gavillas. Y el pueblo, de lejos, como decía Alberto, que se veía al doblar una curva, con el campanario de la iglesia y el nido de las cigüeñas, y esos montes azules al fondo, qué habríamos dado nosotros por verlos entonces, cuando creíamos que nunca íbamos a volver a

España, y para muchos fue verdad, que nunca volvieron, como el pobre Alberto, que ya no vio nunca más su pueblo, y está enterrado en Moscú (S:386).

Mediante el dibujo y el relato, el artista expresa su tristeza hacia el pueblo abandonado y logra divulgar el sentido de pertenencia en los demás. Es decir, desde el punto de vista de Sánchez, el lenguaje no es suficiente para expresar sus sentimientos, sino que los ilustra en forma de una obra de arte. En palabras de Dällenbach (1989:65), el dibujo da una imagen de lo que resulta difícil expresar por medio del lenguaje, o bien, como subraya John J. Su (2005:9): “Nostalgia provides a mode of imagining more fully what has been and continues to be absent”. A su vez, la mujer que recuerda a Alberto Sánchez y su modo de creación artística, anhela regresar a este momento de inclusión y a la infancia feliz. Así, mediante la superposición de ambos planos, del artista y de la mujer que añora, se configura la imagen de una pérdida que los personajes no son capaces de concretizar, una nostalgia crónica que se produce porque han sido forzados a abandonar sus tierras y porque no saben si les será posible regresar.

Siguiendo esta misma línea, es preciso agregar que la protagonista en “Sherezade” pertenece a los que han podido regresar a la tierra de origen. Sin embargo, el regreso a Madrid no le ayuda a reafirmarse en el presente, sino según apunta: “En Moscú me acordaba de Madrid y en Madrid me acuerdo de Moscú, qué voy a hacerle, y si a España la llevo en mi corazón la Unión Soviética también es mi patria [...]” (S:387). De esta manera, la mujer pone de manifiesto que siente melancolía por ambos lugares, siempre según dónde esté, es decir, anhela regresar al pasado que se representa por medio del otro lugar. Siguiendo esta línea, con el fin de comparar el presente con el pasado, la mujer describe ambos lugares de la siguiente manera:

Ya no es como cuando salíamos con mi padre y mi madre [...] antes de la guerra, por la calle de Alcalá, que era un mar de gente y de banderas rojas, y [...] la Unión Soviética, en la plaza Roja, el Primero de Mayo del año en que acabó la guerra [...] millones de personas aclamando a Stalin” (S:370).

La mujer recuerda con nostalgia los años de la II República en España y el ambiente en la Unión Soviética después de la Segunda Guerra Mundial. Estas épocas representan para ella pertenencia a un grupo porque las conecta con el socialismo, la ideología política que le posibilita reafirmarse en otros y sentirse apreciada. De esta manera, su discurso expresa elogio hacia un pasado que también corresponde al tiempo perdido. Al mismo tiempo, deja entrever sentimientos de frustración por lo que sucede a su alrededor en el presente. Así al referirse a la vida en Madrid, comenta que “me da miedo salir a la calle, con tantos coches y tanta gente” (S:366), y revela así que se siente frustrada a causa del tráfico y la violencia, consecuencias de la modernidad que no tienen mucho que ver con el lugar de sus recuerdos. Asi-

mismo, la situación en la Rusia del presente la describe como “el país más grande del mundo roto en pedazos y [...] entregada a la Mafía y gobernada por un borracho [...]” (S:372). Las referencias semánticas que se configuran en el discurso de la mujer producen un efecto humorístico aparte de revelar que, para ella, una sociedad democrática no necesariamente se asocia con la libertad y el totalitarismo no se concibe como opresión. Además, la mujer expresa ironía hacia los cambios vinculados a la Perestroika que, desde su punto de vista, no significan más que la desgracia.

Como hemos mencionado anteriormente (cf. 2.1), el médico que aparece en el capítulo “Berghof” es el protagonista de un relato que versa sobre días de vacaciones en la costa de Andalucía. Cabe inferir que en este capítulo se recurre a la focalización y a la alternancia entre voces narrativas para poner énfasis en los sentimientos personales del protagonista. Así, para el médico, el trabajo y la vida en Madrid le pesan, y por lo tanto anhela descansar con su familia, de modo que el tiempo feliz en la playa lo resume de la siguiente manera: “Mi mujer y yo, mi hijo y yo, mi mujer y mi hijo, mi hijo mirándonos cuando nos hacíamos una caricia y mi mujer mirándonos al niño y a mí cuando caminábamos con las cabezas bajas por la playa [...]” (S:294). Las repeticiones y las aliteraciones de esta enumeración dan la imagen de una estancia que para la familia implica el amor, la armonía y la felicidad, los elementos más importantes de la identidad personal que producen sentidos de inclusión y pertenencia en el grupo.

En este mismo capítulo, el narrador básico explica que, a causa de la felicidad de las vacaciones, el médico anhela volver al mismo lugar, de modo que al cabo de dos años la familia está de vuelta. El protagonista tiene la expectativa de revivir las vacaciones del mismo modo que antes y, así, se puede decir que la añoranza por regresar al pasado se produce en una estancia breve. No obstante, mediante el cambio de la focalización, el narrador básico indica que la actitud del médico no es la misma, porque según dice: “todo es igual, y sin embargo se descubre espíandose a sí mismo en busca de algún fallo en la repetición gozosa de sus emociones de entonces” (S:295). El protagonista desea revivir la felicidad de antes, pero percibe esta segunda ocasión con cierta suspicacia, porque al mismo tiempo que disfruta de las vacaciones con la familia esta segunda vez, le decepciona que dos secuencias espacio-temporales nunca pueden percibirse de manera idéntica. Así, como diría Freud (1986:244), la melancolía es un estado mental que conduce a sentimientos de fracaso.

Siguiendo esta línea, el narrador básico subraya que la melancolía aporta relaciones distorsionadas con el pasado, una problemática que se plantea por medio de su lectura sobre la visita de Rafael Alberti y María Teresa León al Kremlin, en 1937. Al reconstruir algunos fragmentos del texto de María Teresa León, el narrador básico resume que en aquellos días la pareja participa en una reunión con Stalin para discutir el apoyo de la Unión Soviética a la II República y, según el recuerdo de la autora, el dictador le parecía “en-

corvado, sonriente” (S:88) y muy amable. El narrador básico apunta que estas impresiones perduran en la memoria de María Teresa León, porque muchos años después del encuentro la escritora describe sus sentimientos por Stalin como “una especie de lejana ternura” (S:88), o bien, un estado de melancolía. De esta manera, se configura una imagen embellecida de Stalin que constituye un contraste del dictador de la Unión Soviética, responsable de la intolerancia, la brutalidad y la persecución que viven, por ejemplo, Evgenia Ginzburg, Margarete Buber-Neumann y Heinz Neumann o Babette Gross y Willi Münzenberg. Así, el narrador básico sugiere un sentido de ironía acerca de María Teresa León y su marido, quienes parecen ignorar el despotismo de Stalin que afectaba a miles de personas e inhibía la construcción de identidades, en algunos casos hasta despojarles de la vida. Así, de acuerdo a la teoría de Eco (1981:88-89), se cumplen condiciones de felicidad en el texto que ofrecen la oportunidad al lector de reflexionar acerca de los modos de reconstruir el pasado y cuáles son las consecuencias de estas reconstrucciones en el presente.

4.2.2 Trauma y vergüenza

Durante su conversación con el narrador básico, Isaac Salama describe la relación con su padre, recordando que en el lecho de muerte le pide que le diga “el kaddish durante once meses” (S:159) y que un día viaje a Polonia, al lugar del campo de exterminio donde perecieron la madre y las hermanas de Salama.¹⁰⁷ El padre le explica que toda su vida ha sentido culpa por no haber podido salvar a su familia y por haber sobrevivido. Estos sentimientos de culpa se han producido a causa de los acontecimientos vinculados a la Segunda Guerra Mundial. Padre e hijo residen en Budapest, pero huyen de la ciudad porque su portero les avisa que “los milicianos que se habían llevado [a su] familia aún podían volver” (S:148). Buscan apoyo en la legación española, donde se encuentran con un diplomático¹⁰⁸ que les ayuda con los documentos necesarios para salir del país, un acontecimiento que Salama describe con posterioridad de la siguiente manera:

Vino el hombre a quien mi padre había visitado otras veces y le dijo a mi padre que todo estaba arreglado, pero mi padre no decía nada [...] con la barbilla hundida en el pecho, los ojos perdidos, el gesto que se le quedó ya para siempre (S:149).

¹⁰⁷ El Kaddisch o Kadosch significa “sagrado” y, en la religión judía, es un rezo del funeral a la muerte de los padres, recitado por los hijos tres veces al día durante el año de duelo (cf. Kohn 1997:80-82).

¹⁰⁸ Se refiere al diplomático Ángel Sanz-Bris, que durante la guerra rescató a miles de judíos de las deportaciones a los campos de exterminio (cf. Tusell 2005:63).

Dicho de otra manera, el padre padece un profundo trastorno emocional y se produce así el trauma que le afecta por el resto de su vida.

También el hijo sufre por lo que ocurrió en la capital húngara, porque cuando se refiere al momento de la huida, apuntando que “estuve muchos años sin acordarme de esa fecha, sin acordarme de nada” (S:147), se entiende lo que explica Assmann (1999:21), que si un recuerdo espantoso está aislado de la conciencia del individuo se producirá el trauma.

Siguiendo esta misma línea, cabe inferir que a diferencia de la posesión de una fotografía que posibilita la evocación la memoria, como acabamos de mostrar en el caso de la mujer que relata su vida en “Cerbère” (cf. 4.1), la carencia de las mismas puede interpretarse como un símbolo del olvido y del trauma. Al respecto, Salama recuerda que poco tiempo después de la huida de Budapest iba olvidándose de, como dice: “las caras de mi madre y de mis hermanas, de las que ni siquiera habíamos podido guardar mi padre y yo ni una sola foto, habiendo tantas en nuestra casa de Budapest [...]” (S:158). Es decir, como las fotografías se pierden, la memoria resulta despojada de puntos de referencia semántica acerca del pasado, se genera falta de continuidad en las autobiografías de los personajes y sus identidades personales resultan afectadas.

La huida de Budapest termina en Tánger, donde el padre de Salama establece el negocio “Galerías Duna, en recuerdo del río de la otra patria de la que pudieron escaparse en el último momento” (S:151). En otras palabras, ponen a la tienda el nombre húngaro del río Danubio, con la intención de expresar la tristeza por lo que han perdido. El nombre del negocio es entonces un símbolo de la melancolía del padre, que a consecuencia de sus sentimientos de culpa se vuelve “cada vez más religioso, más obsesivamente cumplidor de los rituales, los rezos [...]” (S:161). Es decir, el padre de Salama está obsesionado por la penitencia, y además, como diría Freud (1986:245), este personaje carece de objeto que le permita llorar su pérdida. Esta imposibilidad de hacer el duelo interactúa con el trauma, y así, de acuerdo a Felman (1999:224), a los sentimientos de culpa se agrega también la vergüenza. Por lo tanto, como el padre se ve incapaz de elaborar lo sucedido y expresar su dolor, se dedica a la vida religiosa para recompensar estos sentimientos, una forma de vivir que modifica su identidad personal: el negociante exitoso de Budapest, con muchos amigos y una familia grande, se convierte en un judío ortodoxo de Tánger que nunca logra liberarse del pasado que le pesa.

Isaac Salama, a su vez, que también padece el trauma, reacciona de una manera distinta. Durante los años de su adolescencia siente vergüenza por los modos obsesivos del padre de recompensar a los muertos. Al respecto, comenta con posterioridad que “encontraba cada vez más irritante aquel fervor religioso” (S:161) del padre, y además recuerda de su primera partida de Tánger que se despidió “avergonzándose[se] de él, de su pinta de judío viejo de caricatura [...]” (S:163). En otras palabras, el joven Salama intenta des-

prenderse de la culpa, de la vergüenza y de la tristeza del otro, y de hecho, durante los años de estudios en Madrid, se le genera una falsa sensación de ser “libre de su padre, de su melancolía [y] de su lealtad a los muertos” (S:156). Dicho de otro modo, Salama supone que sea capaz de construir su identidad personal a partir de la ruptura con el padre, y de ahí que sostiene lo siguiente: “Ya empezaba y terminaba en mí mismo. Ya no era nadie más que yo” (S:164), lo que también repite el narrador básico, quien apunta que para el joven “su identidad empezaba y terminaba en él mismo” (S:156). De acuerdo a las explicaciones de Kunz (1997:128), se realiza así la denominada “resonancia”, una mención repetida que enfoca algo importante de la narración, en este caso, la actitud del joven Salama en relación con su pasado. No obstante, la felicidad adquirida en otro lugar termina repentinamente en un accidente de tráfico que deja al protagonista minusválido. Así, no ve otro remedio que interrumpir los estudios y volver a la casa del padre.

Cuando el padre de Salama en el lecho de muerte le pide a su hijo que vaya al lugar del campo de exterminio, su objetivo no sólo es cumplir con su penitencia, sino también aliviar al hijo de la culpa heredada. Sin embargo, como el presunto lugar de memoria no existe, Salama tampoco ve la posibilidad de hacer el duelo por su familia o cumplir con la petición de su padre. Además, al comprender la situación del padre causada por el trauma, le entran a Salama otro tipo de sentimientos de culpa. Al respecto comenta el narrador básico lo siguiente:

Ahora, el señor Isaac Salama, que no tenía un hijo que dijera el kaddish por él después de su muerte, se culpaba melancólicamente [...] de que la ternura que volvía a sentir ya no pudiera consolar ni compensar a su padre muerto [...] (S:159).

Se configuran así varios significados del discurso. En primer lugar, Salama es consciente de que su linaje se termina con él, y así sabe que van a desaparecer las tradiciones y prácticas culturales que contribuyen a dar forma a su identidad personal. En segundo lugar, el anciano expresa dolor y tristeza porque comprende la situación del padre demasiado tarde, perdiendo así la posibilidad de mostrarle compasión y dignidad. En tercer lugar, el narrador básico describe los sentimientos de Salama con el fin de llorar su trágico destino.

En analogía con los destinos de Salama y su padre aparecen los de Camille Pedersen-Safra y su madre, judías de origen sefardí, residentes en Francia hasta la ocupación de las tropas de Hitler, cuando huyen a Dinamarca. Durante una conversación con el narrador básico, Safra recapitula que al ponerse fin a la guerra, madre e hija viajan a su pueblo francés para buscar a una hermana desaparecida. Como no la encuentran, y a causa del recelo de los habitantes, deciden regresar a Dinamarca. Sin embargo, necesitan pasar una noche en el hotel del pueblo, que durante la guerra había sido un centro de

interrogatorios de los nazis, donde se ven encerradas durante varias horas (cf. 2.4.3). Al salir en tren, la hija observa que su madre está “con la boca desencajada y los ojos vidriosos de miedo, el miedo que tuvo en la huida de cuatro años atrás [...]” (S:67). A partir de las observaciones de Shoshana Felman (1999:213), quien subraya que impera una relación muda entre historia y trauma, se puede decir que esto es lo que les ocurre a Camille Pedersen-Safra y a su madre. Durante varios años, las mujeres no vuelven a hablar sobre lo ocurrido, sin embargo, en el lecho de muerte, la madre confiesa a la hija que lleva muchos años pensando en lo que ocurrió durante la guerra sin poder hablar sobre ello. A su vez, para Pedersen-Safra, la conversación con el narrador básico, que tiene lugar unos meses más tarde, equivale a la primera ocasión en que cuenta a alguien lo acaecido. Por lo tanto, como diría Felman (1999:224), debido a lo espantoso que sucedió durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres viven el trauma que les inhibe reelaborar y comprender sus pérdidas. Así, se prolongan los sentimientos de vergüenza y culpa por el resto de las vidas de estas víctimas.

De modo similar a la madre de Camille Pedersen-Safra, otro personaje que pasa la vida sufriendo por un trauma es Saúl Seligmann, el difunto abuelo paterno de Adriana Seligmann, la solicitante que relata sus experiencias a Juan. Esta mujer señala que su abuelo era alemán de origen judío y que se había refugiado en Montevideo de joven, donde se ganaba la vida como sastre, y que, al jubilarse, se retira a las islas del Tigre en la desembocadura del río Paraná. De estos tiempos la nieta recapitula que a los doce años estaba viviendo en la casa de su abuelo, donde tiene experiencias que describe de la siguiente manera: “Todas las noches se repetían las mismas voces, los gritos en alemán en la casa silenciosa, el nombre que repetía, que yo no llegaba a entender claro, no sé si decía Greta o Gerda” (S:532). Al día siguiente, el abuelo parecía no recordar nada de sus largas pesadillas, de modo que la relación con el pasado de este personaje resulta ambigua. Por una parte, es posible que Saúl Seligmann evite hablar de las pesadillas porque siente vergüenza y prefiere reprimir lo doloroso. Por otra, de acuerdo con los postulados de Assmann (1999:21), puede ser que las experiencias del personaje estén aisladas de la memoria, de modo que resulta incapaz de hablar sobre lo ocurrido. Esto permite constatar lo que observa Felman (1999:213), que en el caso del trauma la relación entre lo acontecido y la conciencia carece de discurso.

Adriana Seligmann continúa su relato, explicando que a la muerte de su abuelo descubre entre sus pertenencias algunas fotos y cartas escritas en alemán. La nieta guarda las cartas con el propósito de presentarlas a alguien que las traduzca, sin embargo, cuando ella tiene que huir de Buenos Aires todo este legado se pierde, y la autobiografía de Seligmann permanecerá para siempre en el olvido. Se produce así una especie de ocultamiento involuntario acerca del pasado de este personaje, de modo que para el lector la

única posibilidad de construirle el pasado sería a través de la propia imaginación y reflexión.

En resumidas cuentas, las crisis identitarias de los que narran sus vidas en *Sefarad* se revelan por medio de la melancolía y la nostalgia, e implican sentimientos de inferioridad, culpa y vergüenza. Así, Sacristán, Godino y sus paisanos se sienten enajenados del presente, expresan melancolía y nostalgia por su lugar de origen, comprenden que han perdido algo pero no entienden en qué consiste la pérdida, de modo que tampoco saben resolver su situación. La mujer que narra su vida en “Sherezade” también se siente inferior, confundida y decepcionada en relación con el presente, sentimientos que no sabe superar y que conducen a un estado de culpa. Al mismo tiempo, su relato alude a todos los exiliados que nunca han podido regresar, una problemática que se configura por medio de la melancolía que expresa el escultor Alberto Sánchez, exiliado en la Unión Soviética hasta su muerte en 1962. De modo similar a Sacristán, el protagonista del capítulo “Berghof” siente nostalgia por el pasado, sin embargo, comprende que es imposible repetirlo de manera idéntica. Al mismo tiempo, se plantea en este relato la problemática de los nazis que se escaparon después de la Segunda Guerra Mundial, criminales que se niegan a asumir la responsabilidad de sus actos y que mantienen relaciones distorsionadas con el pasado. En este mismo sentido, el narrador básico introduce el discurso de María Teresa León para dar un ejemplo de cómo la melancolía y la nostalgia contribuyen a obstruir una recapitulación fiable de los hechos.

Algunos personajes son representaciones de los que padecen el trauma, cuyos efectos son la culpa y la vergüenza. Sus relatos dan una imagen de lo que explica Felman (1999:227), si el trauma se repite a lo largo de los años, la Historia misma se convertirá en un proceso de silenciamiento. En *Sefarad*, se presentan los relatos de las víctimas para contrarrestar este silencio, por ejemplo, a Isaac Salama y a Camille Pedersen-Safra el narrador básico les da la oportunidad de narrar los traumas de sus antepasados. En el caso de Saúl Seligmann, aparte de los recuerdos de su hija, no se sabe nada de lo que le ha acaecido. Por lo tanto, el único modo de acceder a su pasado sería a través de la imaginación del lector.

4.3 La introspección

En su estudio sobre la narrativa de Muñoz Molina, escribe González Arce (2005:272) que algunos personajes dirigen la mirada hacia el pasado, se apropian de él a través de la distancia y llegan así a “conocer de nuevo” su propia historia. Se realiza entonces un modo de introspección que conduce al autoconocimiento. También en *Sefarad* se hace notar este tipo de proceso, por ejemplo a través de la narración de José Luis Pinillos, del narrador básico y de su doble, Juan.

Respecto al proceso de la introspección de Pinillos, es preciso recordar que este narrador secundario, al relatar sus experiencias, se remite a dos secuencias espacio-temporales. Una equivale a la estancia en Narva durante la Segunda Guerra Mundial, la otra al regreso al mismo lugar treinta años después. Según la teoría de Dällenbach (1989:37-38) se configura así una duplicación de secuencias temporales. Durante su conversación con el narrador básico, Pinillos se refiere a la primera secuencia temporal, explicando lo siguiente: “Yo no soy quien era entonces, y estoy muy lejos de las ideas que me llevaron allí [...]” (S:456). Dicho de otro modo, en el tiempo de la enunciación, Pinillos revela su autoconocimiento, apuntando que su ideología y manera de ver el mundo se han transformado. El proceso de la introspección se efectúa durante mucho tiempo, porque según dice al describir el regreso a Narva: “no es que me acordara [...]. Era como estar viendo a otro, tan joven, tan distinto a mí, un teniente de veintitrés años con uniforme alemán, y saber sin embargo que ese desconocido era yo mismo [...]” (S:487). De esta manera, se entiende que el protagonista, al estar de regreso en Narva, rechaza los elementos que exteriorizaban su identidad treinta años atrás. Asimismo, durante la conversación con el narrador básico, Pinillos revela otra etapa de su proceso introspectivo: el regreso a Narva le hace comprender que volver a un lugar no implica volver al pasado. De ahí su ironía por haber regresado a Narva para buscar a una mujer de la que se enamoró durante la guerra, fijándose en las jóvenes y no en una mujer de unos sesenta años.

Como observa Martín Galván (2005:199-201), el testimonio de Pinillos puede entenderse en forma de confesión, por medio de la que pide disculpas por no haberse enfrentado antes a la realidad que tenía ante sí. Es decir, este narrador secundario se siente culpable, sin embargo, al mismo tiempo transmite al narrador básico la importancia de perpetuar la memoria hacia las víctimas, tanto de la guerra misma como de los genocidios realizados por el régimen nazi. De ahí que el narrador básico se ocupa en el capítulo “Tan callando” de liberar al ex combatiente de la culpa (cf. 2.4.7). Para dar una imagen de cómo el protagonista vive el pasado, el narrador básico se instala en su vida interior, haciéndole reflexionar lo siguiente:

Dónde estoy si no en una choza rusa, muy cerca del frente de Leningrado, en el otoño de 1942. No llevo un uniforme alemán de invierno, sino un pijama liviano, no toco la tela áspera de una manta militar, no huelo a estiércol ni a la paja podrida de un jergón sobre el que caí muerto de fatiga hace unas horas [...] (S:106).

El protagonista oscila entre los estados de sueño y vigilia. Le vienen los recuerdos por medio del sueño, a la vez que percibe el lugar donde está durmiendo. La escena que se reconstruye equivale al recuerdo de lo que pasó muchos años atrás, cuando Pinillos se aloja en una choza donde vive una rusa con su hijo. Por lo tanto, soñar con el pasado implica un desplazamiento

al peligro, mientras que estar despierto le garantiza un presente de seguridad y refugio. El pasado y el presente tienden entonces a confluir, o bien, se borran los límites entre el entonces y el ahora. Además, la focalización interna aumenta el nivel emocional del discurso, porque hace vivir las percepciones y los sentimientos del personaje.¹⁰⁹

Cabe recordar también que Pinillos abandona la choza y un teniente alemán ocupa su lugar. Éste mismo, la mujer y el hijo, son asesinados por guerrilleros rusos que se infiltran en las tropas militares de los alemanes y sus aliados. En relación con este acontecimiento, Pinillos subraya que la guerra implica vivir con “los muertos que hay siempre cerca de nosotros, pudriéndose en las alambradas [...] los muertos apilados sobre los que nos sentamos a veces para descansar mientras tomamos el rancho” (S:101). Esta descripción no sólo da una imagen de las condiciones inhumanas de la guerra, sino también de cómo la diferencia entre vivos y muertos se rige por el azar. Resulta comprensible, entonces, que Pinillos sienta culpa por haber sobrevivido. Sin embargo, por medio del cambio de la focalización, se entiende que a este protagonista no se le puede acusar, una relación que el narrador básico describe de la siguiente manera:

Ve a quien fue como si viese a otro, a varios otros sucesivos. Se ve desde fuera, con curiosidad y cierta ternura, aunque también con una secreta satisfacción de haber descubierto que no era un cobarde, con el asombro de haber sobrevivido donde tantos perecieron (S:107).

En primer lugar, la focalización externa implica que el protagonista toma distancia de sí mismo y comprende su identidad del entonces. En segundo lugar, se puede decir que el narrador básico le construye un proceso de introspección con el fin de liberarle de la culpa por haber sobrevivido.¹¹⁰

Para el narrador básico, recordar el lugar de origen es un modo de realizar el proceso de la introspección, de modo que con ternura recuerda su modo de percibir el mundo durante la infancia:

Desde muy lejos se distinguía el gran chorro verde oscuro del laurel, como un géiser de vegetación que ascendía más alto que los campanarios de la iglesia [...]. Cuando yo era muy niño y entraba en el claustro de Santa María de la

¹⁰⁹ Según Adam & Lorda (1999:165-166), esto es un ejemplo de la denominada focalización interna fija, en la cual el narrador delimita la información al punto de vista de un solo actor, además de revelar conocimiento de los sentimientos del mismo, de lo que huele, oye o percibe.

¹¹⁰ Es significativo que no se trate de una focalización externa en el sentido clásico del término, es decir, desde la perspectiva que el personaje simplemente es observado desde el exterior (cf. Adam & Lorda 1999:165). En cambio, en este caso parece que el narrador básico realiza un desplazamiento de la focalización interna, convierte al personaje en observador de sí mismo y así mantiene el conocimiento acerca de su interioridad.

mano de mi madre me daba vértigo asomarme al jardín para ver el laurel [...]. Yo estaba seguro de que el laurel llegaba al cielo [...] (S:537).

De acuerdo con Adam & Lorda (1999:166-167), la observación desde lejos equivale a una focalización externa que se parece a la técnica cinematográfica, mientras que el cambio a la focalización interna revela los sentimientos del niño. Al mismo tiempo, la ternura del discurso deja entrever los sentimientos del narrador básico, que pueden definirse en términos de la melancolía a la que se refiere Walter Benjamin (1992:655-657), es decir, la tristeza y el conocimiento acerca de una infancia feliz que nunca se puede revivir. Así, la melancolía del narrador básico forma parte de su autoconocimiento.

Siguiendo esta misma línea, el narrador básico se remite a su vida de empleado, una secuencia espacio-temporal en la que todavía no ha obtenido autoconocimiento, para dar una imagen de cómo se realiza este tipo de aprendizaje. Al recapitular sus impresiones de un paseo por las calles de Madrid, hace hincapié en una visita al Palacio de Cristal del Retiro donde se organiza una exposición “dedicada al exilio de los republicanos españoles en México” (S:250). Allí se tropieza con una mujer que está mirando una fotografía tomada durante la evacuación hacia el final de la Guerra Civil. En cuanto la mujer le dice con “la voz entrecortada de llanto” (S:251) que a los ocho años iba en aquel barco, pensando que se “moría de miedo” (S:252), el protagonista comprende que está observando a un testigo que conoce a una España que él “había perdido antes de nacer” (S:252). Así, a partir de la fotografía y del relato de la mujer, el empleado tiene la oportunidad de aprender de acontecimientos históricos que no es capaz de recordar, a saber, las evacuaciones realizadas durante la Guerra Civil.

Al reflexionar acerca de su pasado como funcionario, el narrador básico muestra que posee autoconocimiento en el tiempo de la enunciación, explicando: “lo cierto es que he tenido a lo largo de mi vida muy pocos arrebatos de verdadera rebeldía, de ruptura y coraje, y muchos de ellos han sido tan torpes [...] que sólo me han dejado un recuerdo de vejación y fracaso” (S:233). Con posterioridad reconoce que ha sido mediocre, y que la falta de carácter le ha impedido modificar su forma de vida, que las rupturas en realidad no han sido más que evasiones que no aportan nada a la construcción de identidad personal. De ahí que describe su relación con otro personaje que ronda por la misma zona de Granada que el protagonista. Así, al evocar el pasado, recuerda “con ternura y pena [a] Gregorio, el maestro Puga” (S:242), un músico alcoholizado que pasa las tardes tomando copas con el protagonista y sus compañeros. Sin embargo, en un momento dado, este personaje le advierte lo siguiente al empleado: “No te conformes, que no te pase como a mí, vete de aquí cuanto antes, no vayas a acabar como yo [...]” (S:243). Es decir, Gregorio ya comprende la causa de su fracaso, pero no es capaz de dar otro rumbo a su vida. En cambio, al mirar al funcionario como si fuera un espejo, se empeña en prevenir que su amigo caiga en las mismas trampas o

repita errores semejantes. Como estas advertencias le parecen incómodas, el protagonista evita encontrarse con Gregorio, explicando que “me daba vergüenza que viera en mí el cumplimiento de sus vaticinios” (S:244). El protagonista retrocede porque rehúsa identificarse con Gregorio, y se niega a reconocer que la ruptura con el entorno no sólo depende de las circunstancias, sino de él mismo. Sin embargo, el tono humorístico de la autobiografía revela un personaje que ya ha cambiado de vida y que asume el presente por medio de la ironía hacia sus actitudes y conducta de antes.

Siguiendo esta línea, el narrador básico expone otro aspecto de la relación con el entorno durante su vida de empleado, apuntando que “había una dulzura en esa repetición diaria, en la familiaridad asidua con esquinas y plazas” (S:237). Es decir, al protagonista el lugar y la vida cotidiana le proveen con una sensación de seguridad, y así, se revela que resulta fácil caer en la trampa y prolongar la monotonía, si bien ese tipo de vida carece de sentido. Como diría Fromm (1956:196-197), este personaje se deja envolver en una seguridad falsa, un fenómeno de la modernidad que al hombre le inhibe en su libertad personal y que le hace sentirse culpable. La atracción a esta seguridad la revela el narrador básico, en cuanto admite que a veces “sueño con aquellos tiempos en la oficina, y la sensación que tengo no es de agobio, sino de placidez y melancolía. Sueño que me incorporo al trabajo [...] y lo hago sin angustia [...]” (S:231). Se construye así una especie de pasado ideal, es decir, la situación de un “yo” cuya autoestima le apoya en el proceso de reafirmarse en el entorno, y un personaje que cumple con las expectativas de otros sin percibirlos en forma de opresión.

El doble del narrador básico, Juan, revela su proceso de introspección y su nivel de autoconocimiento al recapitular lo que una vez percibió y al comentar su conducta de antes. Por ejemplo, cuando recuerda a uno de los personajes que todos los días llegan a su oficina con la esperanza de obtener un contrato de artista, resume lo siguiente: “Aún la veo claramente en el recuerdo, la cara rústica y morena y la pelambre blanca [...] los grandes anillos de plomo o de hierro que el traductor romaní llevaba en las manos [...]” (S:510). Este personaje sostiene haber traducido las obras completas de García Lorca y una parte del Nuevo Testamento. Sin embargo, Juan no le hace caso, ni por su capacidad de traductor ni por su conocimiento de la poesía, habilidades que se revelan cuando recita la obra de Lorca: “el *Romancero gitano* [...] primero en castellano y luego en romaní, cerrando los ojos y apretando los párpados, adelantando la mano derecha con el índice extendido, como un cantaor en trance” (S:510). Pese a que el artista se exprese con gran calor, la actitud de Juan permanece inalterada. En cambio, a este solicitante, igual que a los otros, los concibe como “a tanta gente [...] figuras que pisaban por el diorama irreal de [su] vida en aquel tiempo [...]” (S:511). Es decir, a causa del desinterés por el entorno en su vida anterior, a este narrador secundario le resulta difícil conservar los recuerdos en la memoria, una problemática que comenta con posterioridad de la siguiente manera: “He olvidado tantas

cosas de entonces, las he querido borrar de mi memoria para que no me la infectaran de remordimiento y vergüenza, de disgusto de mí mismo” (S:519). Al comentar su actitud de entonces, el narrador doble deja entrever que ha tomado distancia de sus actitudes de antes y su discurso adquiere así un tono de confesión. Por lo tanto, puede interpretarse que este narrador reproduce los relatos de los solicitantes para aliviarse del remordimiento que emerge a consecuencia de no haberles apoyado y escuchado.

En resumidas cuentas, el proceso de la introspección conduce al autoconocimiento y a cambios profundos de la identidad personal. Al comentar las actitudes de su vida anterior, el ex combatiente de la División Azul, Pinillos, subraya que lleva muchos años distanciándose de la ideología nazi. Sin embargo, puesto que su discurso aparece en forma de confesión, se dejan entrever sus sentimientos de culpa por haber estado de parte de los verdugos. En este contexto, el narrador básico intenta liberar a Pinillos de su culpa, relatando las experiencias del otro, convirtiéndolo en víctima de la propaganda política del régimen nazi. Respecto al autoconocimiento del narrador básico, el proceso de introspección implica comentar, ironizar y problematizar su vida mediocre de funcionario anterior que, por un lado, otorga una especie de seguridad, y por otro, carece de sentido. A su vez, el doble del narrador básico, Juan, muestra remordimiento y sentimientos de culpa por su desinterés hacia el entorno en su vida anterior, actitud que no sólo afecta a otros, sino también altera su propia identidad personal.

4.4 Hacer el duelo

De acuerdo con las observaciones de Freud (1986:245-246), el duelo se produce a causa de la muerte de una persona y corresponde a sentimientos que se dirigen hacia fuera del individuo. Esta relación se configura en el capítulo “Valdemún”, que versa sobre la visita al pueblo natal de la mujer del narrador básico, donde agoniza la tía de ella, enferma de cáncer. Al llegar a la casa de la familia de su mujer, el narrador básico apunta que este lugar es “como un santuario” (S:127), un espacio donde se conservan muebles, adornos y fotografías, todos objetos que están vinculados al pasado de la familia.¹¹¹ Al producirse la muerte de la mujer enferma, el narrador básico y su esposa retroceden para descansar en silencio y llorar a la fallecida y, al sugerir un discurso que se dirige a su esposa, el mismo narrador apunta lo si-

¹¹¹ Este modo de describir el lugar se refleja también en *Beatus Ille*, donde gran parte de la acción transcurre en la casa de Manuel que vive en Mágina, el tío del protagonista Minaya. La habitación nupcial de Manuel y su difunta esposa, Mariana, se convierte en un santuario a causa de la repentina y violenta muerte de esta mujer, asesinada por Utrera y la madre de Manuel, doña Elvira. Así, a diferencia de la casa de Valdemún, la casa del tío Manuel oculta secretos del pasado y da una imagen de la soledad de los personajes (cf. Bertrand de Muñoz 2000:22-23).

guiente: “Te abrazas a mí, estrechándome fuerte” (S:137). A partir de este momento de inclusión que da una imagen de cómo los vivos buscan consuelo entre sí, se entiende también que hacer el duelo se produce a causa del amor hacia los difuntos.

En el mismo capítulo “Valdemún”, el narrador básico relata la infancia de su mujer y reflexiona acerca del destino de la tía difunta, a la vez que se remite a la vida de la madre de su mujer, fallecida muchos años atrás, también a causa del cáncer. De esta manera, se enlazan los recuerdos de dos parientes muertas y se configura un proceso de duelo por analogía. Para contar las vidas de estos personajes, el narrador básico toma su punto de partida en la memoria de su mujer, y en la imagen que conserva de sus antecedentes desde antes de que cayeran enfermas. Así, con base a la memoria que su mujer le transmite, el narrador básico describe cómo construye sus impresiones de su suegra que nunca ha llegado a conocer: “La veo como la ves tú, como sueñas a veces con ella, una madre joven que todavía conserva una sonrisa grácil de muchacha [...]” (S:138-139). Se configuran así sentimientos de pertenencia entre los vivos. Al mismo tiempo, llorar a los muertos significa tener contacto con ellos y hacerlos vivos por medio de las fuerzas imaginarias. De ahí que el narrador básico otorgue una voz a la madre, lo cual corresponde a la prosopopeya: “Pero qué va a ser de la pequeña, si sólo tiene dieciséis años y está todavía como asombrada y agradecida ante la variedad del mundo” (S:116). Al imaginarse el discurso de la madre de su mujer, reconstruye su pensamiento a base de lo que otros le han contado y, así, se recupera su modo de ser y se prolonga su identidad en el presente.

Aparte de este modo concreto de llorar a los muertos, el narrador básico también hace el duelo por el pasado, de la misma manera que explica Benjamin (2007:249) a través de su interpretación del dibujo *Angelus Novus* de Paul Klee, es decir, basándose en la tristeza el narrador básico se queda observando el trágico pasado de Europa y obtiene conocimiento acerca de lo sucedido. Al mismo tiempo, de acuerdo con Patricia Rae (2007:23), a través del duelo por el pasado trata de recuperarlo sin perderse en sentimentalismos exagerados, y realiza así una especie de resistencia a aceptar que los tiempos pasados implicarían una pérdida.

En este contexto, nos remitimos al capítulo “Oh tú que lo sabías”, donde el narrador reflexiona acerca de la situación de los que han abandonado España y que viven en el destierro o en el exilio:

Melancolía y penuria de los lugares españoles lejos de España. Tejadillos falsos, ficticias paredes encaladas, imitaciones de rejas andaluzas, mugre taurina y regional, fallera y asturiana, paellas grasientas y grandes sombreros mexicanos, decorados decrépitos que vienen de las litografías románticas [...]. El tejadillo, el farol y la reja de aquel sitio de Copenhague que se llamaba Pepe's Bar; la imitación de las cuevas del Sacromonte en un cruce de carreteras cerca de Frankfurt, donde daban sangría en diciembre y había sartenes de cobre y sombreros cordobeses [...] colgados en las paredes; el tejadillo y la pa-

red inevitable de cortijo en la Casa de España de Nueva York, a principios de los años noventa; el café Madrid, que aparecía inesperadamente en una esquina del barrio de Adam's Morgan, en Washington D.C [...] (S:153-154).

La tristeza y la añoranza hacia la patria son sentimientos que el narrador básico describe a través de referencias geográficas y modos de reconstruir el paraíso perdido. Elementos artificiales de los mundos hispano e hispanoamericano se mezclan, y las costumbres son imitadas y reproducidas de manera distorsionada. La descripción del lugar se realiza entonces por medio del denominado “kitsch” que, según John J. Su (2005:1), es un fenómeno que revela la nostalgia de la gente, y además, se entiende una especie de fracaso de la recuperación del pasado. El hecho de que el narrador básico inicialmente recurre a los lexemas “melancolía y penuria” puede interpretarse como que también subyacen la tristeza y el duelo por el paraíso perdido en el sentimiento de los que se ven forzados a vivir en el exilio. A su vez, el mismo narrador revela su conocimiento, expresando dolor y tristeza por los trágicos destinos de los desterrados y los exiliados e, inversamente, subrayando que también los lugares abandonados padecen pérdidas culturales.

4.4.1 Rescatar a las víctimas

Conforme a las observaciones de Felman (1999:217-218), se puede proponer que en algunos relatos de *Sefarad* subyace una especie de prosopopeya, porque se da voz a los muertos que han sido víctimas y que nunca han tenido la posibilidad u oportunidad de contar sus adversidades.

Esto es lo que sucede en el capítulo “Copenhague” cuando el narrador básico reconstruye el relato sobre Camille Pedersen-Safra y su madre. Una particularidad de este relato es que después de la huida de Francia, las mujeres llevan varios años sin hablar sobre lo acontecido, solo en su lecho de muerte, seis meses atrás, la madre admite que a causa del encierro y el temor de entonces, ha sufrido pesadillas durante toda su vida. Así, puede interpretarse que Camille Pedersen-Safra describe el regreso a Francia en 1944 no sólo para dar a conocer el trauma del pasado, sino también con el fin de impedir que su difunta madre sea una de las numerosas víctimas cuyo recuerdo se desvanece en el olvido. A su vez, el propósito del narrador básico es reconstruir el relato para convertirlo en un texto literario que, según Patricia Rae (2007:22-23), sugiere el rescate de las víctimas como una forma de resistencia a las fuerzas que obstruyen la recuperación de determinadas secuencias espacio-temporales reprimidas en la memoria.

La importancia de resistir al olvido se configura también por medio del discurso de Juan, el narrador doble que aparece en el capítulo “Dime tu nombre”. A su oficina llega una solicitante de trabajo, Adriana Seligmann, siempre con su hijo en los brazos, cuyo padre ha desaparecido durante la

dictadura en Argentina. Con posterioridad reflexiona el narrador sobre el destino del niño:

Ahora será un hombre joven de algo más de veinte años: verá la foto que su madre me enseñó [...] el fantasma de alguien que casi tiene su misma edad y sin embargo es su padre, y no está civilmente ni vivo ni muerto, ni enterrado en ninguna parte [...] sino perdido en una especie de limbo, desaparecido, muriendo siempre, sin el descanso, para quienes le sobrevivieron y guardan su memoria (S:528).

Para Walter Benjamin (1992:566) la fotografía es una invención de la modernidad que une un avance tecnológico con arte, un símbolo o un espejo que sabe recordar. Siguiendo esta línea, señala Assmann (1999:21) que la fotografía es un lugar que da apoyo al espíritu para recordar, y en palabras de Dällenbach (1989:11-12), de modo similar al espejo sucede un efecto doble a través de la fotografía. En este mismo sentido, se puede agregar que para Adriana Seligmann y su hijo la fotografía es un lugar de memoria que hace recordar al padre de la familia y que funciona como una sustitución del cuerpo desaparecido. A su vez, desde el punto de vista del narrador Juan, el recuerdo de la fotografía le sirve para describir la trágica historia de miles de personas que sucumbieron durante el régimen militar en Argentina entre 1976 y 1982. Asimismo, al reconstruir el destino del padre, el narrador doble da una imagen de la situación de la mujer y el niño, representantes de tantos parientes que han sobrevivido y que han sido forzados a guardar silencio. Una metáfora de este silencio sería la fotografía que transmite la memoria de las víctimas de una manera muda y, así, Juan les da una voz a las víctimas y convierte sus destinos en discurso. En otras palabras, subyace la prosopopeya por la cual se intenta impedir que los desaparecidos se desvanezcan en el olvido.

De acuerdo con las ideas de Halbwachs (2004:85), no sólo existe una memoria colectiva y única sino varias, y cada una preserva sus recuerdos según los intereses locales. De ahí que en *Sefarad* el narrador básico se desplaza a varias partes del mundo para contrarrestar dichos procesos, es decir, recuperar a las víctimas en varios lugares para construir una memoria colectiva en un sentido global o universal. Esto es lo que ocurre cuando está contemplando el cementerio sefardí en Manhattan, donde reflexiona acerca de cómo recuperar a los muertos de un pasado que nadie es capaz de recordar:

Quién podría rescatar los nombres que fueron tallados hace doscientos años sobre esas lápidas, nombres de gente que existió con tanta plenitud como yo mismo, que tuvo recuerdos y deseos, que tal vez pudo trazar su linaje remon-tándose hacia atrás a lo largo de destierros sucesivos hasta una ciudad como la mía [...] (S:567).

El cementerio es una especie de archivo, un lugar de memoria y espiritualidad que da apoyo a la memoria cultural (Assmann 1999:18), y además, como señala Felman (1999:224): “The graveyard stands for space in culture and in history: a grave materializes the survival of a name in the deterioration of the corpse”. Es decir, el cementerio se erige por respeto a los muertos y para prevenir la influencia del olvido. Siguiendo esta misma línea, el narrador básico habla de los sefardíes deportados de Rodas a Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial, y reflexiona lo siguiente: “Cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie [...] tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas [...]” (S:569). Aquí, el narrador básico remite al archivo que se encuentra por la red, otro espacio que en términos de Assmann (1999:18) representa un lugar de espiritualidad. Las vidas de todos estos individuos forman parte de una versión del pasado que no puede ser transmitida a través de la historiografía. En cambio, de acuerdo con la teoría de Dällenbach (1989:38), se crea así la imagen de una cadena infinita, la cual metaforiza la coherencia de la memoria colectiva. De esta manera, el narrador básico da prueba de que se puede rescatar a los muertos del pasado lejano mediante el contacto con determinados lugares de espiritualidad. Además, mediante su discurso se genera una alusión a los muertos que no están en los cementerios, que no tienen ni epitafios ni tumbas para ser recordados, una relación que no sólo puede vincularse a los terribles acontecimientos detrás de las fosas comunes, sino también a la situación de los parientes que han sido forzados a guardar silencio.

Rescatar a las víctimas y aprender de los errores cometidos en el pasado son entonces procesos que siempre tienen que establecerse para hacer resistencia al olvido (Assmann 1999:17). En este mismo sentido, también es importante rescatar a las víctimas del pasado cercano, por ejemplo, a los drogadictos que deambulan por las calles del barrio de Chueca en Madrid. El narrador básico se pregunta entonces lo siguiente: “De dónde venían, de qué lugares y qué vidas, qué había en esos ojos al mismo tiempo fijos y vacíos” (S:351). Esta característica alude a la ceguera y hace recordar los resultados de otros estudios sobre la narrativa de Muñoz Molina, en los cuales se señala que la ceguera funciona como un símbolo de la incapacidad de percibir el entorno y de la amnesia (González Arce 2005:263; Martín Galván (2006:172). Partiendo de estas observaciones, se puede decir que el narrador básico da una imagen de marginados que carecen de factores constituyentes de la construcción de la identidad, y de ahí que intente construirles una historia personal y darles una voz para que no sean olvidados en el futuro. Asimismo, puesto que el narrador básico hace hincapié en la conducta del anciano Mateo Zapatón, “en la perfecta complacencia de su actitud hacia el mundo, en el modo en que parecía recrearse con ecuánime objetividad en todo lo que veía a su alrededor” (S:350), se configura la amnesia del personaje, y dado que Sacristán lo observa “solo como un ciego en mitad de la

plaza” (S:38), se entiende que el olvido implica la soledad. Así, de modo similar a los demás desgraciados de la zona, representa Mateo una identidad personal profundamente alterada a causa de las circunstancias inestables en un mundo de desarraigo, globalización y marginación.

Respecto a la problemática de rescatar a las víctimas, se recurre también al nivel de la metaficción del texto. Así, el narrador básico advierte que en algunas ocasiones se debe prescindir de la imaginación y la invención para recuperar el pasado. Por ejemplo, al reconstruir el relato sobre Pinillos y su encuentro con una mujer en Narva muchos años atrás, señala que “mientras revivo escribiendo lo que mi amigo me contó, me gustaría inventar que la mujer pelirroja era de origen sefardí” (S:484), es decir, vincularla a España. Se le atribuiría, entonces, rasgos a la mujer que no le corresponden, se embellecería su situación de víctima, de modo que resultaría sentimental y romántica. De ahí que el mismo narrador apunta lo siguiente:

[N]o es preciso inventar nada [...] para que esa mujer, su presencia y su voz, surja entre nosotros [...]. Él [Pinillos], me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación, pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre [...]: no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo [...] (S:484).

La base del relato son los recuerdos de Pinillos, y puesto que el narrador básico recibe la información de él, advierte que no es necesario inventar para reconstruir su vida e insertarla en la memoria colectiva. Según señala Martín Galván (2006:196), se trata de rescatar a las víctimas y evitar que el pasado se trivialice o se vuelva sentimental y, además, también aquí se manifiesta el nivel de la metaficción del texto, de modo que rescatar a las víctimas forma parte de la construcción de la obra.

4.4.2 Recordar a los testigos

En varias ocasiones, el narrador básico se refiere a los testigos de los acontecimientos históricos, apuntando que a la muerte de ellos desaparecen las voces que pueden contar sobre lo ocurrido y, con ellas, se corre el riesgo de que secuencias importantes del pasado se pierdan (cf. Todorov 2003:173-174). Así, en el capítulo “Oh tú que lo sabías” el narrador básico plantea que el transcurrir del tiempo es cómplice del olvido, y al referirse a los testigos de los acontecimientos históricos medita lo siguiente:

Desaparecen un día, se pierden y quedan borrados para siempre, como si hubieran muerto, como si hubieran muerto hace tantos años que ya no perduran en el recuerdo de nadie, que no hay signos tangibles de que hayan estado en el mundo (S:141).

Esta reflexión funciona como una especie de introducción o apertura a la primera parte del relato de Isaac Salama, la que versa sobre su juventud y la relación con el padre. Un fenómeno similar se repite al inicio de la segunda parte del relato, la cual trata del viaje en tren a Casablanca donde Salama conoce a la mujer que en su recuerdo llega a representar el amor nunca cumplido. Así dice el narrador básico:

Desaparecen un día, muertos o no, se pierden y se van borrando del recuerdo como si nunca hubieran existido, o se van convirtiendo en otra cosa, en figuras o fantasmas de la imaginación, ajenos ya a las personas reales que fueron, a la existencia que tal vez sigan llevando (S:176).

El investigador Marco Kunz (1997:128-129) aclara en su estudio que en la narrativa de Muñoz Molina, las iteraciones sirven para hacer hincapié en algo importante a nivel temático, y a medida que se repite se agrega algo nuevo para dar más información. Por lo tanto, con respecto a las iteraciones citadas, puede interpretarse que a causa del transcurrir del tiempo, los testigos se mueren y los recuerdos de lo acontecido desaparecen con ellos. Se corre entonces el riesgo de que la memoria se convierta en imaginación, por la cual surge el problema de que los hechos se desvirtúen y la recuperación del pasado resulte afectada. De esta manera, se manifiesta un aspecto importante de la problemática de la memoria sobre la cual escribe Assmann (1999:22-23), a saber: en la literatura de la actualidad se trata de tematizar la memoria y los efectos del olvido para recuperar el pasado. En este mismo sentido, el narrador básico recurre a la locución “tal vez”, que, de acuerdo a la teoría de Genette (1989:256), propone una interpretación abierta respecto a los destinos de los personajes y sus identidades.

Para crear cercanía a esta colectividad de testigos, el narrador básico remite a un personaje particular, un sobreviviente con quien Salama se encuentra durante su visita al campo de exterminio donde sucumbieron su madre y sus hermanas. Así se pregunta el narrador básico:

Qué habrá sido de aquel hombre flaco, huidizo, servicial, que acompañó al señor Salama al lugar donde estuvo el campo, que había elegido para sí mismo el extraño destino de guardián y guía del infierno al que había sobrevivido [...] (S:145).

Este personaje es una representación de los que se dedican a actuar contra el olvido, y su situación actualiza el destino de los sobrevivientes que después de la guerra se vieron obligados a guardar silencio. Por lo tanto, con la desaparición de los testigos, se corre el riesgo de que una cadena de memorias sea afectada por el olvido y de que se pierda la continuidad de la memoria colectiva y de las identidades. El narrador básico se ocupa entonces de otorgar una voz a los testigos para recuperar secuencias espacio-temporales del

pasado que no se deben olvidar, es decir, como advierte Todorov (2003:173), recurrir a la memoria de los testigos no implica una mera reproducción de los hechos, sino que se trata de conservar partes del pasado de las que se puede aprender en relación con el presente.

El valor del testimonio se hace notar también en el discurso de la mujer que en el capítulo “Sherezade” narra sus experiencias de una celebración organizada en honor del cumpleaños de Stalin. Respecto a su impresión de los ojos de Lavrenti Beria, el jefe de los Servicios Secretos, comenta lo siguiente: “Ahora que lo pienso, ya no quedará mucha gente en el mundo que se acuerde de los ojos de Beria, que dejaban de verse cuando la luz se reflejaba en los cristales de sus gafas” (S:366). Así se visualiza una particularidad del personaje histórico, una impresión conservada por la memoria de la protagonista y, según diría Halbwachs (2004:34), compartida a nivel colectivo. Se configura así la interacción entre la memoria individual y la colectiva, a la vez que se advierte que la desaparición de los testigos conduce a la desmemoria colectiva.

Siguiendo esta línea, en el capítulo “Münzenberg” el narrador básico enumera varios acontecimientos históricos del siglo XX, por ejemplo, “los primeros desfiles de las camisas pardas por las ciudades alemanas, o de Moscú en noviembre de 1936” (S:194), agregando lo siguiente:

Hay gente que ha visto esas cosas: nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presenció, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada (S:194).

El narrador básico resalta así el valor de los testigos, la necesidad de narrar sus experiencias para que alguien reproduzca sus relatos en forma de escritura. Dicho de otra manera, se configura en el texto de *Sefarad* una sugerencia acerca de cuál podría ser la misión del autor real y su obra; la de recuperar los sucesos con el fin de crear un fondo común de sufrimiento que funciona como resistencia al olvido.

Para los sobrevivientes se trata entonces de rescatar a las víctimas y prestarles la atención que se merecen, porque han muerto a causa de los elementos excluyentes de la construcción de identidades. En esta problemática se hace hincapié durante la conversación entre el narrador básico y Pinillos, el ex combatiente de la División Azul, quien apunta lo siguiente: “Pero también yo estoy vivo, y otros murieron, valientes o cobardes, y muchas noches, cuando no puedo dormir, me acuerdo de ellos, me parece que vuelven para pedirme que no les olvide, que diga que existieron” (S:456). Este narrador secundario comprende que su participación junto a los nazis nunca se podrá borrar del pasado. Sin embargo, por la suerte de haber sobrevivido a la guerra, su valor implica dar testimonio acerca de lo ocurrido, y así, sus recuerdos son esenciales para la construcción identitaria del presente y la proyec-

ción hacia el futuro. La importancia de esta misión radica en evitar que las atrocidades y los conflictos bélicos surjan de nuevo, o bien, como señala Todorov (2000:32-33; 2003:124-126), la recuperación de los muertos es esencial para impedir que los errores se repitan.

No obstante, pese a las experiencias del pasado y los recuerdos conservados por la memoria colectiva, desgraciadamente la violencia sigue repitiéndose en procesos trágicos a los que Pinillos se refiere de la siguiente manera:

Mira lo bien que cooperaban entre sí los nazis, y los comunistas, cuántos millones y millones de muertos han dejado unos y otros. Pero no sólo ellos, piensa en Bosnia, o en Ruanda, hace nada, ayer mismo, un millón de personas asesinadas en unos pocos meses, y no con los adelantos técnicos que tenían los alemanes, sino a machetazos y a palos (S:491-492)

Igual que las ideologías del nazismo y del comunismo daban apoyo a la legitimación de los genocidios durante la Segunda Guerra Mundial, emergen en la actualidad poderes políticos que incitan a la aniquilación en masa. Esta problemática no sólo reside en lo que explica Martín Galván (2006:170), que el discurso de Pinillos revela los genocidios e injusticias del pasado y sus implicaciones en el presente, sino también en lo que subraya Todorov (2000:26-28), que las instancias de poder practican el abuso de la memoria, evocando los conflictos del pasado para incitar a aniquilaciones en el presente.

Para resumir lo examinado, se puede decir que desde el punto de vista del narrador básico hacer el duelo aporta dos significados. Por un lado, es un proceso del ámbito privado que implica llorar a los muertos, y reconstruir sus voces y vidas para que los vivos obtengan sentimientos de afiliación y pertenencia en el presente. Por otro lado, puede entenderse en el sentido universal, como una amalgama entre conocimiento y tristeza que se dirige hacia el pasado. El narrador básico se refiere entonces a varios lugares del extranjero donde se intenta recrear el ambiente de España, siempre con el fin de expresar tristeza por la situación difícil en la cual se encuentran los que viven en el destierro. Asimismo, ese modo de hacer el duelo implica una especie de rescate de las víctimas, tanto de las que han sucumbido en el pasado como de las que padecen las circunstancias cambiantes de la actualidad. Aunque resulta imposible reconstruir la vida de cada individuo, es importante recordar que todos forman parte de la memoria colectiva. Para hacer comprender esta problemática, el narrador básico se refiere a los cementerios y los epitafios, archivos que, por una parte, sustentan la memoria cultural, y por otra, pueden asociarse a las víctimas que carecen de tumba. Siguiendo esta línea, el mismo narrador también le presta atención al valor de los testigos, a los que han visto lo que ocurrió en el pasado y que pueden transmitir sus memorias a la posteridad. Si no, se corre el riesgo de que las atrocidades del pasado se vuelvan a repetir en el presente.

4.5 La recuperación de las secuencias históricas

Aparte de recapitular las propias experiencias, el narrador básico también se empeña en recuperar acontecimientos de épocas históricas lejanas al tiempo en el que vive. A partir del contacto con el lugar en donde sucedieron los hechos junto con su amplio conocimiento histórico y los relatos de otros, se ocupa de hacer el pasado vivo en el presente para crear cercanía a lo ocurrido. De esta manera, el narrador básico expresa una recuperación emocional y distanciada al mismo tiempo, o bien, presenta una versión alternativa que da la imagen de una especie de resistencia a la historiografía oficial, y que puede insertarse en la memoria cultural de nuestra época.

4.5.1 Revivir el pasado

De acuerdo con Assmann (1999:18-21) es preciso subrayar que la memoria cultural tiene su origen en la memoria sobre los muertos. En este mismo sentido, el narrador básico resalta la importancia de crear cercanía con los antepasados, lo cual se realiza por medio del contacto con el lugar donde ellos tuvieron su vida privada. Así, por ejemplo, en el capítulo “Münzenberg”, mientras pasa el tiempo leyendo sobre personajes históricos, el narrador interrumpe su lectura meditando lo siguiente: “Qué raro vivir en los lugares que fueron de los muertos, usar las cosas que les pertenecieron, mirarse en los espejos donde estuvieron sus caras, mirarse con ojos que tal vez tienen la forma o el color de los suyos [...]” (S:192). Por una parte, la modalización “tal vez” da prueba de que los muertos se perciben en forma de desconocidos, y por otra, se configura una especie de convivencia y una relación de intimidad con los antepasados que implica reconocerse en ellos como si fueran vivos y conocidos. Este modo de mostrarles respeto y dignidad ofrece a los vivos la posibilidad de dirigir la mirada hacia atrás sin perder el contacto con el ahora, es decir, se crea continuidad entre el pasado y el presente, una relación que es de suma importancia en la construcción de la identidad personal.

También por medio de la percepción de lugares desconocidos, el narrador básico expresa su modo de obtener cercanía al pasado. Así, durante un paseo por las calles de Copenhague, donde divisa una estatua de Sören Kierkegaard en la fachada de una iglesia, resume lo siguiente:

Jorobado, como al acecho, con las manos a la espalda, no tenía esa actitud de elevación o de inmovilidad definitiva que suele haber en las estatuas. Después de muerto, al cabo de siglo y medio de habitar en la inmortalidad oficial [...] Kierkegaard, su estatua, seguía manteniendo un ademán transeúnte, fugitivo, huraño, un desasosiego de ir caminando solo por una ciudad cerrada y hostil y de mirar de soslayo a la gente a la que despreciaba, y que lo despreciaba todavía más a él, no sólo por su joroba y su cabezón, sino por la extravagancia incomprensible de sus escritos, de su furiosa fe bíblica, tan deste-

rrado y apátrida en su ciudad natal como si se hubiera visto forzado a vivir al otro lado del mundo (S:59-60).

Al contemplar la figura, el paseante se empeña en imaginarse los tiempos de Kierkegaard y, enlazándolos con su conocimiento histórico, describe la relación recíproca entre el filósofo y su entorno. Por un lado, si partimos de las observaciones de Starobinski (1989:49), la postura y las actitudes del protagonista dan la imagen de su melancolía y tremenda soledad, y por otro, las modalizaciones “extravagancia incomprensible” y “furiosa fe bíblica” revelan las actitudes de intolerancia que rodean el pensamiento de uno de los filósofos más reconocidos a lo largo del siglo XX. A su vez, el modo de hacer hincapié en la ubicación de la figura –difícil de divisar entre tantas otras– puede interpretarse como una advertencia de los riesgos de la desmemoria oficial. Además, de acuerdo con Starobinski (1989:30-32), quien ve una relación analógica entre la melancolía y la ironía, se puede decir que mediante la imagen de la estatua de Kierkegaard se configura una ironía doble, primero hacia las actitudes de intolerancia de los tiempos del filósofo, segundo hacia la ignorancia y la indiferencia de la memoria oficial de la actualidad. La interpretación que realiza el narrador básico durante su encuentro con esta figura ofrece entonces las condiciones de felicidad que deben cumplirse para que el lector tenga la oportunidad de reflexionar acerca de modos y grados de exclusión y comprender que el proceso de la marginación no sólo se realiza a causa de la drogadicción o la enfermedad, de la pobreza o del origen étnico, sino por la simple condición de ser alguien que se diferencia de los demás mediante su modo de actuar y pensar.

En algunas ocasiones, el narrador básico recurre a la imaginación con el fin de crear cercanía con el pasado. Esto es lo que sucede cuando Salama, al remitirse al lugar donde desapareció su familia durante la Segunda Guerra Mundial, expresa su dolor por no encontrar nada más que un terreno abierto en el bosque. Con el fin de hacer revivir un posible ambiente de este lugar olvidado, el narrador básico dice lo siguiente: “Decenas de miles de seres humanos hacinados allí durante cuatro o cinco años [...] ecos de gritos o ladridos perdiéndose por la espesura inmensa de coníferas [...] y de todo aquello no quedaba nada [...]” (S:144). De acuerdo con los postulados de Assmann (1999:21), se puede decir que Salama se encuentra en un lugar de espiritualidad, es decir, en un sitio que permite un libre juego de imaginación e invención porque se ha producido una ruptura en la transmisión de la memoria. El narrador básico se dedica entonces a rellenar el lugar con voces de guardias, ladridos de perros e imágenes de una cantidad innumerable de prisioneros que viven bajo condiciones infrahumanas. Así, se crea cercanía entre el pasado y el presente, y se produce en el lector un modo de revivir el ambiente de entonces, lo cual genera comprensión frente a las dificultades y el horror que padecen las víctimas.

También las víctimas del pasado reciente merecen la recuperación de la dignidad y el respeto para que no sean olvidadas en el futuro, un proceso que el narrador básico realiza por medio de la descripción del lugar. Así, describe su estancia en el barrio de Chueca de la siguiente manera:

La casa nueva, la vida nueva [...] en una ciudad pequeña situada en el corazón de Madrid, que en estas calles se volvía menestral y recóndita, desastrada, popular, confusa de gentes raras y diversas, de tres o cuatro sexos, tonos de piel y rasgos faciales llegados de muy lejos, idiomas escuchados al pasar que traen un sonido de suburbios asiáticos, de alcazabas musulmanas y mercados tropicales de África, de aldeas andinas (S:333-334).

Según Álvarez Méndez (2003:561) predominan dos tipos de descripciones del espacio, la geográfica o ambiental y la antropomórfica. El lexema “corazón” es una metáfora que da un valor antropomórfico a la zona. Por medio de las expresiones “recóndita, desastrada, popular, confusa” surge una metonimia entre el barrio y los actores que constituyen un ambiente social y multicultural. En este espacio aparecen identidades culturales y sociales que comparten una determinada parte de la capital española. Se configura entonces una descripción de un ambiente que, según Soto Carmona (2005:395-397), se formó en los años noventa en España a causa de la globalización y la inmigración, y que conllevó el efecto de que los prejuicios y la xenofobia cobraran nueva importancia en la sociedad. De ahí que el narrador básico se dedique a poner énfasis en la heterogeneidad y el valor multicultural de la zona, sin perderse en sentimentalismos exagerados. Así, las víctimas de dichas circunstancias se conservarán en la memoria para que los errores de entonces no se vuelvan a repetir (cf. Todorov 2003:124-126).

4.5.2 Los sefardíes y la memoria cultural de España

Para dar un ejemplo de cómo la historia de los sefardíes puede formar parte de la memoria cultural, el narrador básico toma su punto de partida en el discurso de Isaac Salama, quien, para explicar de qué manera ha llegado a conocer las peripecias de sus antepasados, hace referencia a lo que su padre una vez le contó:

Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos. Me contaba que nuestra familia había guardado durante generaciones la llave de la casa que había sido nuestra en Toledo, y todos los viajes que habían hecho desde que salieron de España, como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años (S:167-168).

Se manifiesta así un ejemplo de tradición oral, que según Todorov (2000:11-14) sobrevive la supresión de la memoria, y que para Burke (2000:70) es un modo de transmitir la memoria colectiva de un grupo a los individuos. La comparación hacia el final del discurso revela que la memoria individual del padre es formulada en términos de la memoria colectiva de los sefardíes, un rasgo particular de la recuperación del pasado que, según explica Nora (1996:11), se pone en evidencia después de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo esta línea, se puede agregar que por medio de la relación metonímica entre la llave de la casa y el lugar de origen se da forma a un elemento que sustenta la memoria cultural de los sefardíes, una memoria que se conserva dentro del grupo a pesar del desarraigo y la influencia del transcurrir del tiempo. De esta manera, se configura un recorrido histórico de un pueblo que durante largo tiempo ha formado parte de las comunidades españolas y que en la opinión del narrador básico tiene el derecho a ser reintegrado hoy en día.

Sin embargo, al contemplar la costa de España desde Tánger, el mismo narrador muestra que para Salama y sus semejantes la situación es todo lo contrario:

España es un sitio casi inexistente de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad, añorado con una melancolía sin fundamento ni disculpa, con una lealtad tan asidua como la que se fueron pasando de padres a hijos los antecesores del señor Isaac Salama [...] (S:169).

El narrador básico expresa así una especie de duelo, tanto por Salama y su padre como por los demás miembros de este grupo cultural, enfatizando que si bien los sefardíes durante varios siglos formaron parte de la identidad cultural de España, han sido forzados a vivir en el destierro a partir del siglo XV hasta la actualidad, una época en la cual su tierra de origen sigue siendo un lugar inaccesible.

La tristeza y la melancolía que padecen los desterrados las describe el narrador básico mientras está recordando el ambiente de Tánger:

Sirenas de barcos [...] escuchadas desde la terraza de un hotel. Una confitería española que se parece a las de las ciudades de provincias de los años sesenta, un teatro español que está casi en ruinas y se llama Cervantes [...]. Un mendigo ciego con una chilaba desgarrada y marrón que parece hecha del mismo tejido que la capa del aguador de Sevilla de Velázquez (S:165).

Esta descripción que se realiza en forma de enumeración desde la terraza de un hotel, es decir, desde arriba, da la imagen de una focalización similar a la técnica cinematográfica, la cual produce el placer estético en el lector. Además, las referencias a lugares de España indican las semejanzas entre los países y, junto a la comparación por medio del lienzo de Velázquez, no sólo se ofrece un placer estético, sino también se revela que España y el norte de

África poseen una memoria cultural en común. Así se propone una reflexión acerca de cuáles son las secuencias del pasado que se elige recuperar en la historiografía y en la memoria oficial, y quiénes tienen el derecho a vivir en España hoy en día.

El narrador básico continúa describiendo el lugar para reconstruir el pasado. Así, por ejemplo, durante un paseo por las calles del barrio del Alcázar de su ciudad natal, Úbeda, pasa el tiempo imaginándose la situación social, económica y demográfica de los siglos XIII y XIV:

Hay caserones con ventanucos estrechos como saeteras [...]. En esos caserones habitaban los nobles que regían la ciudad y que en sus sublevaciones feudales contra el poder de los reyes se hacían fuertes tras los muros del Alcázar. Al amparo de esos mismos muros estaba la Judería: los nobles necesitaban el dinero de los judíos, sus habilidades administrativas, la destreza de sus artesanos, de modo que tenían interés en protegerlos contra las periódicas explosiones de furia de la chusma beata y brutal excitada por predicadores fanáticos [...] (S:542).

Al describir los efectos de reciprocidad entre el Alcázar y la Judería, el narrador básico da la imagen de algunos factores que causaron la expulsión de los judíos en 1492. Respecto de las relaciones entre los hispano-hebreos y la población cristiana, explica Américo Castro (2004:517) que los judíos eran tolerados por la ley, daban diezmo a la Iglesia y pagaban contribuciones a los reyes, de modo que en cierta medida eran aceptados por las autoridades. Sin embargo, en el pueblo cristiano iba formándose otra concepción acerca del judío. Se prestó atención a la clase alta y a los que eran recaudadores de los impuestos reales, mientras que se olvidó a los judíos pobres y oprimidos que vivían dentro de la judería.¹¹² Así, en el discurso del narrador básico se configura, por un lado, la situación de los sefardíes, de qué manera se creó la imagen negativa de ellos hasta ser tan arraigada que se produjo la expulsión que fue el comienzo de varios siglos en el destierro. Por otro lado, se deja entrever que a causa de la misma intolerancia se produjo una enorme pérdida en el ámbito cultural y social de España.

Durante su paseo por las calles de Úbeda, el narrador básico continúa pensando en la vida de antes:

Caminaba por los callejones empedrados de la Judería de Úbeda imaginando el silencio que debió de inundarlos en los días posteriores a la expulsión, como el que quedaría en las calles del barrio sefardí de Salónica cuando los alemanes lo evacuaron en 1941 [...]. Los franciscanos y los dominicos predicando a la multitud analfabeta [...] mientras los desterrados iban abandonando el barrio del Alcázar, en la primavera y el verano de 1492, que era otra de las fechas que nos aprendíamos de memoria en la escuela, porque era la de mayor gloria en la Historia de España, nos decía el maestro, cuando se recon-

¹¹² Un ejemplo de los judíos pobres lo hemos analizado en el apartado 4.1

quistó Granada y se descubrió América, y nuestra patria recién unificada empezó a ser un imperio [...] (S:544-545).

Llama la atención que el paseante esté imaginándose lo que ocurrió varios siglos atrás, lo cual pone de manifiesto que el barrio del Alcázar funciona como un lugar que transmite una especie de espiritualidad al personaje (cf. Assmann 1999:21). Así, al mismo tiempo que se crea cercanía y continuidad, se hace vivir el pasado de una manera distanciada. Evitando las interferencias de sentimientos personales, el mismo narrador inicia su presentación del panorama histórico al yuxtaponer la persecución de los judíos en distintos lugares de Europa en diferentes momentos históricos. Enlazando varias voces y discursos, describe el ambiente desde el punto de vista de los sefardíes expulsados de España en 1492. De nuevo se configura una representación de lo que describe Américo Castro (2004:546-552) al explicar que determinadas instancias de poder se aprovechaban de la ignorancia de la población cristiana para promover la agresión contra los sefardíes, una estrategia que condujo al proceso desgarrador de la expulsión. El narrador básico sigue comparando este pasado lejano con un acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial.¹¹³ Al vincularlo con los recuerdos personales de su infancia expresa cierta ironía acerca de cómo las instancias del poder político deciden qué acontecimientos deben ser recordados y de qué manera deben ser transmitidos a las generaciones sucesivas. Así, las expresiones “la mayor gloria”, “nuestra patria recién unificada” e “imperio” son fragmentos de los discursos de los maestros que, al ser reconstruidos por el narrador básico, constituyen una burla de las estrategias de imponer datos históricos en la enseñanza durante el régimen franquista. También se configuran modos de legitimar prejuicios contra la población judía, en qué medida estas ideas se conservan en la memoria colectiva y son transmitidas a los individuos. De acuerdo a las observaciones de Magda Sepúlveda (2003:71-72), este proceso revela los factores que interactúan para crear nuestro imaginario social acerca de un grupo determinado, en este caso de los judíos. Además, a partir de las explicaciones de Patricia Rae (2007:23), se puede constatar que el narrador recupera secuencias espacio-temporales que han sido suprimidas por la memoria oficial y cuestiona las fuerzas sociales que impiden realizar este proceso.

De esta manera, se presenta una versión alternativa de la Historia que podría formar parte de la memoria cultural de España y podría interpretarse que Muñoz Molina, mediante esta narración, plantea su crítica contra la memoria oficial y los modos de recuperar y reintegrar las culturas perdidas en forma

¹¹³ Al respecto explica el filólogo Salvador Santa Puche (2003:2-3) que la ocupación de Grecia en 1941 dividió al país en tres zonas: la alemana, la búlgara y la italiana. Las fuerzas alemanas se establecieron en la zona central y en Salónica, la comunidad sefardí más importante de la época con más de cincuenta y seis mil miembros. A consecuencia del genocidio realizado por los nazis, quedaron en 1945 sólo mil doscientos cuarenta sefardíes en la ciudad.

de las conmemoraciones realizadas en la primera mitad de la década de los noventa (cf. Morgan 2000:61-63).

4.5.3 El regreso al origen

En su estudio sobre la narrativa de Muñoz Molina, la investigadora González Arce señala que para los protagonistas de las novelas *Beatus Ille* y *El jinete polaco* regresar al origen y ser reconocido metaforiza un elemento fundamental de la construcción de sus identidades personales. También en *Sefarad* dicho proceso es importante, por ejemplo, la llegada al pueblo Valdemún significa una especie de salvación (cf. 3.5.2). No obstante, además de la llegada física al lugar de origen, también la recuperación distanciada del pasado forma parte del regreso y, por lo tanto, es un elemento constituyente de la construcción de la identidad. Esto se ve en el último capítulo de la novela, “Sefarad”, en cuanto el narrador básico y su mujer visitan el museo de la Hispanic Society de Nueva York.

Dado que este museo tiene rasgos de espacio institucionalizado, se podrá decir, en palabras de Nora (1996:16), que corresponde a un lugar de memoria, cuya función es apoyar la memoria colectiva para fomentar el recuerdo de determinadas secuencias del pasado. Sin embargo, según las explicaciones del historiador, los lugares de memoria son los monumentos, los archivos y los rituales contruidos por las instituciones que operan en el ámbito oficial, de modo que resulta más adecuado clasificar el museo de la Hispanic Society como un lugar de memoria en el sentido de Assmann (1999:21), un archivo establecido por la iniciativa privada. Así, en *Sefarad*, el narrador básico indica que este museo cumple con la función de resistencia contra la desmemoria porque conserva gran cantidad de objetos valiosos de España que han sido rescatados del olvido por el fundador del museo, el señor Archer Huntington, un estadounidense que realizó varios recorridos por España y que compró “libros y manuscritos españoles que nadie apreciaba y que fueron vendidos a cualquier precio [...]” (S:579). Además, el mismo narrador agrega que “para albergar todo el desafortunado botín de sus viajes por España [Huntington] construyó este palacio, en un extremo de Manhattan” (S:580). De esta manera, se expresa una especie de elogio a un personaje que sabe crear un espacio que da apoyo a la memoria cultural y que permite profundizar la comprensión acerca de la cultura popular y la historia de España. Simultáneamente se configura cierta ironía y tristeza hacia un pueblo que carece de nociones sobre los objetos del pasado que permiten mantener la continuidad de la historia, entre el pasado y el presente.

Para insertar el valor histórico del museo de la Hispanic Society en la memoria cultural, el narrador básico describe los objetos, apoyándose en su conocimiento histórico y vinculándolos a los tiempos de la infancia, a la vez que deja intervenir a la bibliotecaria del museo con sus comentarios e interpretaciones. A su vez, la que escucha esta recuperación del pasado es la mu-

jer del narrador básico, que constituye el narratorio de la narración entera. Así, durante la misma visita, el narrador básico describe los objetos del museo a su mujer, por ejemplo, “los *Diálogos de Amor* de Judá Abravanel [...] judío español refugiado en Italia [...] la Biblia traducida al castellano por Yom Tob Arias [...] y publicada en Ferrara en 1513, porque en España ya no podría publicarse [...]” (S:579).¹¹⁴ Por medio de estas referencias semánticas se realiza una crítica hacia la sociedad y las instancias de poder que, debido a la intolerancia, inhiben y pierden el valor cultural que representan los intelectuales judíos en aquella época. De esta manera, los objetos del museo representan secuencias del pasado que en España se ha tardado mucho tiempo en reconocer y que no se pueden recuperar mediante conmemoraciones oficiales, sino a base del aprendizaje y el conocimiento de cada uno.

En cuanto el narrador básico divisa un objeto de su ciudad natal, evoca los tiempos de su infancia:

De pronto, junto a un lebrillo de barro verde y vidriado [...], el nombre de mi ciudad natal, donde aún había, cuando yo era niño, un barrio de los alfareros en el que los hornos seguían siendo iguales a los de los tiempos de los musulmanes [...]. De allí vino este lebrillo [...] que en esta lejanía me devuelve al corazón exacto de la infancia [...]. Me acuerdo de los grandes lebrillos en los que las mujeres amasaban la carne picada y las especias para los embutidos de la matanza [...]. Esos objetos habían estado siempre en las mesas y en las alacenas de las casas [...] y sin embargo desaparecieron en muy poco tiempo [...] desplazados por la invasión de los plásticos y de las vajillas industriales (S:580-581).

Un objeto de la vida diaria que el narrador básico reconoce de su pueblo le incita a esbozar un panorama histórico que abarca desde los tiempos de los musulmanes hasta nuestra época. Así, por un lado, el lebrillo le trae recuerdos de la infancia, le incita a recordar oficios que ya casi no existen, como el de los alfareros, le ayuda a describir el lugar de antes, y le inspira a reconstruir la vida cotidiana de provincias en España. Por otro lado, la desaparición del mismo objeto y la sustitución por elementos que significan el desarrollo económico de las últimas décadas, le hacen lamentar la desaparición de las tradiciones de antes. Por lo tanto, a partir del lebrillo, el narrador básico no sólo hace revivir el pasado, sino también propone una reflexión acerca de las pérdidas de las tradiciones culturales y las transformaciones de nuestro modo de vivir, consecuencias de la globalización que se producen a un ritmo cada día más veloz.

Mientras el narrador habla sobre el lebrillo a su esposa, se acerca la bibliotecaria del museo quien les dice: “A mí también me trae recuerdos ese

¹¹⁴ En este contexto, precisamos que también en *El jinete polaco* el protagonista Manuel se refiere a “una Biblia traducida al español en el siglo XVI por un clérigo fugitivo y hereje [...]” (EJP:575), indicando así que la lectura individual de la Biblia en dicha época estaba prohibida por la Iglesia católica (cf. González Arce 2005:360).

lebrillo [...] yo viví hace mucho tiempo en esa ciudad” (S:582). O sea, una cosa de la vida diaria genera recuerdos compartidos por varios personajes. Así, esta mujer evoca otros recuerdos de la ciudad en la que una vez vivió:

Y esa calle donde estaban las alfarerías, se me había olvidado el nombre pero al oír que usted le hablaba a su mujer de la calle Valencia enseguida me he dado cuenta de que se refería a ella, y de una canción que se cantaba entonces: *En la calle Valencia/Los alfareros/Con el agua y el barro/Hacen pucheros* (S:585-586).

La interlocutora recurre a la cita de una canción popular a fin de transmitir sus asociaciones con el pasado, pero sin embellecerlo a la manera de, por ejemplo, Godino en el capítulo “Sacristán”. En cambio, a través de la memoria colectiva y los recuerdos personales, los interlocutores van recuperando el pasado de una manera distanciada a la vez que desarrollan un sentido de afiliación y pertenencia entre sí.

Antes de terminar su discurso, la mujer se empeña en describir el cuadro de Velázquez, apuntando que todos los días obtiene un placer estético al contemplar el lienzo: “Yo entro aquí y no veo ya nada [...] pero a esa niña de Velázquez la veo siempre [...] y siempre me mira, y aunque me sé de memoria su cara siempre descubro en ella algo nuevo” (S:589). Esta obra de arte funciona entonces como una especie de espejo en el cual la mujer se autodefine y encuentra nuevos sentidos, efectos que le hacen sentir pertenencia al presente sin perder de vista el pasado.

La mujer que trabaja en la Hispanic Society continúa hablando sobre su relación con el cuadro de Velázquez, advirtiéndole a sus visitantes que no deben irse antes de contemplarlo. Así, aunque no se sepa exactamente cuándo, la palabra se cede al narrador básico, es decir, no hay signos explícitos en el texto que indiquen la transición de un discurso al otro. Sin embargo, en cierto momento emerge una voz que dice: “Los cuadros, aquí y en cualquier museo, representan a poderosos o a santos, a gente hinchada de arrogancia” (S:589), lo cual da la imagen del ideario de una instancia narrativa que no se deja impresionar por los que Walter Benjamin (2007:248) coloca entre los vencedores de la historia, es decir, podría ser un comentario del narrador básico. Siguiendo esta línea se resume que “esa niña no representa nada [...] no es nada más que ella misma, una niña sola, con una expresión de seriedad y dulzura [...] y sus ojos se posan ahora en los míos, mientras estoy escribiendo” (S:589-590), lo cual muestra que ya es el narrador básico quien realiza la interpretación. Desde su punto de vista, el lienzo de Velázquez es una obra de arte que ha sobrevivido a través del tiempo y del espacio, que siempre permite la introspección por parte del observador, y que posee un gran valor interpretativo por ser la representación de la humanidad en general, por ser un símbolo de la inocencia y de la tristeza y también una representación del otro. De ahí que el narrador básico termina la narración preguntándose

“si ahora mismo [...] habrá alguien mirando la cara de esa niña, alguien que advierta o reconozca en sus ojos oscuros la melancolía de un largo destierro” (S:593). Es decir, al ser una metáfora de los desarraigados, los exiliados y los refugiados, el cuadro expresa siglos de sufrimiento de la humanidad que se genera por no poder regresar al origen.

A la vez que realiza la interpretación del cuadro de Velázquez, el narrador básico remite a un objeto de la naturaleza que guarda en su escritorio y que le inspira en el proceso de escribir. En este contexto cabe recordar que en el capítulo “Berghof”, al relatar las experiencias del médico que pasa las vacaciones en la costa de Andalucía, el narrador básico describe este objeto, “la concha blanca y gastada” (S:266), y remite a la misma en el desenlace de la narración entera, resumiendo lo siguiente:

Pero lo que ahora tengo delante de mí, en mi cuarto de trabajo, junto al teclado del ordenador y a la concha blanca y pulida por el agua que Arturo encontró hace dos veranos en la playa de Zahara, es una de las postales que compramos en la tienda de la Hispanic Society, el retrato de esa niña morena (S:592).

El narrador básico indica así que ha terminado su viaje a través de la Historia y que está de regreso en el lugar de origen, o bien, al lugar de escritura. En su papel de escritor se refiere a los elementos esenciales que necesita para transmitir los valores éticos y estéticos de la obra literaria. En este contexto llama la atención que Nora (1984:xxiv) compare los lugares de la memoria con la concha, apuntando que corresponden a las conchas que quedan en la orilla cuando se retira el mar de la memoria viva. Por lo tanto, los objetos que al narrador básico le rodean en este momento simbolizan los elementos básicos para construir su obra: la concha simboliza los lugares de memoria, la postal representa las obras de arte, el teclado se vincula a la escritura. Con el apoyo de esta herramienta, el escritor puede dedicarse a la creación estética de una obra literaria, apoyándose en su memoria, su imaginación y en su capacidad de invención.

En resumidas cuentas, se debe precisar que mediante el contacto con el lugar en combinación con su conocimiento histórico, el narrador básico se ocupa en reconstruir secuencias espacio-temporales del pasado, algunas que se hallan fuera del alcance de su memoria y otras que forman parte de sus recuerdos. La recuperación del pasado consiste en hacerlo vivo en el presente, lo cual ocurre, por ejemplo, durante un paseo por las calles de Copenhague, al escuchar a Isaac Salama, o mientras está observando el ambiente del barrio de Chueca.

Respecto a la memoria cultural de los sefardíes, el narrador básico la recupera basándose en los relatos de otros, en el propio conocimiento histórico y por medio de la influencia de sitios que funcionan como lugares de espiritualidad. Se revela así que varios grados de intolerancia prevalecen a lo largo

de las épocas, tanto a nivel público y colectivo como a nivel individual y privado. A su vez, la intolerancia no sólo conduce a pérdidas para los expulsados, sino también para la sociedad que estos deben abandonar. Así se enfatiza el valor cultural de la población sefardí en las comunidades españolas a lo largo de los siglos, y se advierte que si nunca se reconoce que la presencia sefardí forma parte de la memoria cultural en España, la comunidad judeo-española abandonada seguirá siendo inhibida en los procesos de reintegración de determinadas identidades culturales.

El regreso al origen, un proceso de reconocimiento y salvación, así como aparece por ejemplo en el capítulo “Valdemún”, da la imagen de una recuperación fructífera del pasado. Al respecto, el narrador básico describe el museo de la Hispanic Society de Nueva York, un lugar que reviste particular importancia por su valor de lugar de espiritualidad, por contener objetos desconocidos desde el punto de vista de la memoria oficial y por ser una representación que deja entrever la resistencia a aceptar la pérdida de determinadas secuencias históricas. A partir de la visita a la Hispanic Society se inicia el desenlace de la narración, el cual implica que el narrador básico se encuentra de regreso delante de su escritorio en Madrid. Así, se convierte en un autor que reflexiona acerca del valor del arte, de la naturaleza y de la literatura en relación con la memoria, el sufrimiento y la historia del hombre.

4.6 Síntesis

Determinadas referencias semánticas como fragmentos intertextuales y citas, personajes, objetos, obras de arte y lugares estimulan tanto a los narradores secundarios como al narrador básico en la evocación del pasado. Así, a Sacristán le surgen varios recuerdos de su infancia feliz al divisar a su paisano Mateo Zapatón en la plaza de Chueca de Madrid, la mujer que narra su vida en “Sherezade” revive el pasado al estar en su apartamento en Madrid rodeada por su colección de adornos. El narrador básico, en cambio, evoca secuencias espacio-temporales por medio del contacto con las pertenencias de sus antepasados y al moverse en los denominados lugares de espiritualidad, es decir, sitios olvidados que permiten un libre juego de la invención y la imaginación.

Los narradores secundarios se encuentran todos en una crisis identitaria que tratan de resolver por medio de una especie de confesión. Sus relaciones con el pasado se revelan en forma de melancolía y nostalgia, sentimientos de una tristeza que implican llorar una pérdida sin comprender en qué consiste ésta. Así surge una situación que alude a todos los desterrados y exiliados que no tienen la posibilidad de regresar a su origen. El narrador básico, a su vez, lamenta los destinos de los narradores secundarios a la vez que plantea la problemática de cómo la melancolía y la nostalgia pueden distorsionar la recuperación del pasado. Algunos personajes padecen el trauma del silencio,

una problemática que genera un efecto doble: el silenciamiento de lo acontecido y el silencio impuesto en los traumatizados. De ahí que el narrador básico se empeñe en escuchar a las víctimas, comentar sus situaciones y llorar a los muertos.

La introspección implica recuperar el pasado a nivel individual. Esto es lo que hacen José Luis Pinillos, el ex combatiente de la División Azul, el narrador básico y Juan, su doble. Pinillos reconoce sus errores, siente culpa, cuenta su historia y advierte que con la intolerancia las atrocidades se van a repetir. El narrador básico muestra ironía hacia su ignorancia de antes, mientras que Juan revela su indiferencia hacia otros que necesitaban su apoyo.

El narrador básico se dedica a hacer el duelo en dos sentidos. Dentro del ámbito privado se trata de un proceso individual que implica recuperar a los muertos y conservarlos en la memoria para obtener sentidos de pertenencia y afiliación en el presente. En el sentido universal corresponde al duelo en términos de Walter Benjamin, por el triste y trágico pasado de la Europa del siglo XX, es decir, implica llorar el pasado a partir de la melancolía que surge de la tristeza y del conocimiento. Así, en cuanto el narrador básico hace el duelo por las víctimas del destierro y de la marginación, expresa su tristeza a la vez que muestra la imposibilidad de recuperar a todos en su valor individual. En cambio, resalta la importancia de enmarcar la cantidad indefinida de víctimas en una perspectiva histórica y en relación con la actualidad. En este mismo sentido, los cementerios son lugares de memoria que producen alusiones a todos los que carecen de tumba y epitafios, es decir, a las víctimas que no forman parte de la memoria cultural. De ahí que el narrador básico resalte el valor de los testigos, de los que narran sobre lo acontecido para que se conserve en la memoria cultural de la posteridad.

Para que la reconstrucción de las secuencias históricas no se vea afectada por sentimentalismos exagerados, el narrador básico realiza una recuperación distanciada del pasado. Así, describe lugares que visita durante sus viajes, por ejemplo, el centro de Copenhague y la escultura de Sören Kierkegaard, por medio de los cuales se imagina la relación entre el filósofo y su entorno como un proceso de marginación. Asimismo ofrece una imagen del barrio de Chueca de Madrid por su valor multicultural y heterogéneo, un fenómeno sociocultural de las últimas décadas del siglo XX que merece ser insertado en la memoria cultural. Para recuperar la memoria de la población sefardí en España, el narrador básico se deja influir por el ambiente mientras pasea por las calles de la Judería de Úbeda y, al combinar sus impresiones con su conocimiento histórico, realiza un recorrido desde los tiempos de la expulsión de los sefardíes en 1492 hasta los prejuicios actuales sobre los judíos, así como eran presentados en la enseñanza de los colegios durante la infancia del narrador. Con esto se revela que la intolerancia sobrevive en el tiempo, y se hace entender la importancia de insertar la memoria colectiva de los sefardíes en la memoria cultural de España.

Algunas secuencias espacio-temporales se recuperan desde el exterior de España, es decir, desde el museo de la Hispanic Society de Nueva York. En aquel lugar hay obras de arte y utensilios antiguos que ofrecen apoyo en la recuperación de un pasado que hoy en día nadie es capaz de recordar. Por lo tanto, de modo similar al regreso de su mujer al pueblo natal, la reconstrucción realizada por el narrador básico en el museo de Nueva York corresponde a una especie de regreso al pasado y al origen. Este regreso constituye el desenlace de la novela, donde el narrador básico se revela como escritor. Desde esta condición medita sobre la finalidad ética de la obra literaria: recuperar secuencias espacio-temporales reprimidas en la memoria y así dar forma a discursos sobre el sufrimiento de la humanidad.

5 Conclusiones

En el transcurso del presente análisis hemos ido comprobando la hipótesis de que la novela *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina constituye un fondo común de sufrimiento, una obra artística que expresa una recuperación de las secuencias espacio-temporales del pasado que versan sobre los trágicos destinos de los desarraigados y de los marginados. Hemos tratado de mostrar que, por un lado, la novela es una metáfora del paraíso perdido, y por otro, representa una versión alternativa del pasado. Así hemos ido mostrando que la construcción de la identidad se configura por medio de una dicotomía entre pérdidas y recuperaciones de vidas pasadas.

Hemos dividido el análisis en tres partes que corresponden a los capítulos dos, tres y cuatro de la tesis. Para dar a conocer la estructura de la novela, indicamos en el capítulo dos las referencias semánticas que enlazan los relatos, y, basándonos en el contenido de los mismos, presentamos los tópicos que, a su vez, reducimos a los procesos esenciales respecto a la problemática de la relación con el otro: la inclusión y la exclusión. A partir de estos tópicos se deduce la coherencia semántica interpretativa de los lexemas en juego que corresponde a la *isotopía de la alteridad*.

Por medio del modelo de la *mise en abyme* en términos de Dällenbach, se ha podido mostrar que, en su conjunto, los *tópicos de la inclusión y la exclusión* giran en torno al *tópico de la relación con el otro* que se configura en el capítulo “Eres”, eje central de la novela. Además, están enmarcados por el *tópico de la pérdida del paraíso* que se configura a través del discurso del narrador secundario cuya voz se escucha en el capítulo “Sacristán” al comienzo de la novela, y por la recuperación del pasado, concretamente, la identidad cultural de los sefardíes como parte de la identidad cultural de España, narración realizada por el narrador básico en el último capítulo, “Sefarad”.

En el primer y último capítulo de la novela se manifiestan descripciones de obras de arte que se oponen. Así, el grupo escultórico de *La Santa Cena* que aparece en el capítulo “Sacristán” está bien integrado en la comunidad y constituye una parodia de algunos habitantes de una ciudad de provincias, cuyas referencias semánticas coinciden con las de Mágina, correlato de la ciudad natal de Muñoz Molina. En cambio, el lienzo *Retrato de niña* de Velázquez, descrito e interpretado en el capítulo “Sefarad”, se halla en Nueva York y por lo tanto fuera de España. Es una obra de arte que da una imagen

de la inocencia y la tristeza, que a todo contemplador posibilita interpretaciones abiertas y que al mismo tiempo simboliza la vida en el exilio.

El narrador secundario del capítulo “Sacristán” padece la enajenación y el desarraigo porque no siente pertenencia ni a su lugar de origen ni al lugar del presente. En cambio, el narrador básico, así como aparece en el capítulo “Sefarad”, viaja por el mundo y regresa a su lugar de origen, recuperando su sentido de pertenencia y construyendo una versión alternativa de la Historia. Así, el capítulo “Sacristán” constituye un hipotexto de la novela, cuyo sentido es inverso al capítulo “Sefarad”, que funciona como una duplicación por analogía de la obra que la contiene (cf. 2.1.1).

El narrador básico desempeña un papel importante en sus funciones de escritor, paseante, narratorio, lector, comentarista e historiador. Siendo escritor, convierte relatos orales y recuerdos propios en escritura, es decir, redacta las experiencias de los narradores secundarios, comparándolas con su vida de antes (Cf. 2.2). En su función de paseante en algunas zonas urbanas de Europa, el narrador básico se apoya en el contacto con el lugar y en su conocimiento histórico para hacer revivir secuencias espacio-temporales de épocas lejanas y cercanas del pasado. Así, hace un recorrido a través del tiempo y del espacio para recuperar partes de la Historia que en su opinión merecen ser recuperadas (cf. 2.2.1). Al ser narratorio, escucha las experiencias de los narradores secundarios a la vez que expresa conmoción por sus trágicos destinos, una relación que revela su modo de aprender de los destinos de otros y crear empatía acerca de sus adversidades (cf. 2.2.2). En su papel de lector, el narrador básico presenta relatos de otras víctimas, personajes históricos y referenciales que contribuyen a crear gran riqueza y verosimilitud en la narración (cf. 2.2.3). A través de estas funciones se hace notar que el narrador básico también es un comentarista que revela gran conocimiento histórico, una relación que deja entrever la intencionalidad de la obra: que el lector reflexione acerca de los modos de impedir y obstruir al otro en su construcción identitaria. Por medio de las distintas funciones, el narrador básico muestra su proceso de construcción identitaria, es decir, da a conocer de qué manera se ha convertido en escritor de la obra. Además, a lo largo de la narración inserta fragmentos intertextuales que ponen de manifiesto el nivel de metaficción del texto; es decir, indica de qué manera la novela se construye a sí misma.

De acuerdo al modelo de la *mise en abyme*, aparece en la novela un doble del narrador básico, Juan, cuya vida inmóvil y monótona aparece como un contraste frente a los inmigrantes que todos los días acuden a su oficina para conseguir un contrato de artista, narradores secundarios que le relatan sus adversidades. A diferencia del narrador básico, Juan evita prestarles atención a sus visitantes, un comportamiento del que se arrepiente con posterioridad, de modo que su relato se configura en forma de confesión (cf. 2.3).

En concordancia con el modelo de la *mise en abyme*, los relatos de los narradores secundarios constituyen una especie de espejos en relación con el

narrador básico. Al relatar las experiencias que han conducido a su estado de crisis, todos representan a las víctimas de acontecimientos históricos y del impacto social vinculado a los regímenes totalitarios del siglo XX. A su vez, el narrador básico presenta sus relatos con el fin de crear comprensión y empatía y para otorgarles la dignidad que merecen. Se crea entonces un discurso sobre otros discursos, un espejo que ofrece al lector una imagen del trágico y triste pasado de Europa, y así, el texto propone una reflexión acerca de un mundo inverso, donde la relación con el otro nunca sea un problema en el proceso de la construcción de la identidad.

La mujer del narrador básico cumple con la función de narratorio, tanto de éste como de algunos narradores secundarios, por ejemplo, de la mujer que narra su vida en “Cerbère” y de la bibliotecaria que aparece en “Sefarad”. Así, mientras que el narrador básico es responsable de redactar y organizar los relatos, su mujer –al desempeñar el papel de narratorio– es la instancia que engloba toda la narración. De esta manera, se puede decir que en la obra no sólo se señala la importancia de relatar, sino también de escuchar (cf. 2.5).

Puesto que *Sefarad* es una novela de novelas y, analógicamente, una novela sobre viajes, es preciso indagar las transiciones que viven los personajes a lo largo de la narración. De este proceso nos hemos ocupado en el tercer capítulo de la tesis, donde subrayamos que operan dos tipos de transiciones, las que se realizan por medio del viaje y las que se efectúan a causa del estigma. Así se traspasa siempre por algún tipo de frontera concreta o abstracta, y en ambos casos se trata de pérdidas por una parte y recuperaciones por otra. Los trayectos se realizan en la mayoría de los casos en tren y constan de las etapas de espera, partida y llegada. Los que padecen la transición por medio del estigma son los drogadictos y los enfermos.

La espera es una secuencia temporal que se configura por medio del transcurrir del tiempo y que adquiere significados opuestos. Por ejemplo, si se realiza a consecuencia del deseo o por el amor hacia el otro, se vivirá como estados de emoción o conmoción. En cambio, si la opresión o el ultraje producen situaciones de espera, éstas corresponden al temor, a la resignación o a la falta de sentido (cf. 3.1).

En relación con el viaje, el tren reviste particular importancia al ser visto como un río, que a su vez alude a la vida y a la muerte, a la memoria y al olvido. El trayecto en tren genera varios significados, por ejemplo, al ser el lugar donde se habla de obras literarias, puede asociarse con el ámbito de la literatura, revelando así el nivel de metaficción de la novela. Además, por una parte, como es un espacio donde los viajeros se conocen, conversan y cuentan sus vidas, alude al sentido de pertenencia. Por otra parte, al vincularse con el desarraigo, con la situación de los exiliados o con el anonimato y los no-lugares de hoy, adquiere el significado de la soledad (cf. 3.2.1).

Si aparece el viaje en forma de huida, puede asociarse, por una parte, con la libertad, así como le sucede a Francisca, quien huye del convento en Es-

pañña y comienza otra vida en Nueva York. Por otra parte, si es forzada, la huida significa el desarraigo y la incertidumbre, como en el caso de Adriana Seligmann, o la muerte, que se ejemplifica mediante el relato sobre Willi Münzenberg. Efectos idénticos se producen por medio de las huidas que se vinculan a la situación migratoria de la actualidad. Al realizarse a causa de la evacuación, el trayecto implica la incertidumbre y el desarraigo, como le acontece, por ejemplo, a la mujer que relata su vida en “Sherezade”. Asimismo, la deportación equivale al estado más extremo de sumisión que produce el temor y que alude a la muerte, situaciones que viven, por ejemplo, las víctimas de los genocidios realizados durante los regímenes de Hitler y Stalin.

Todos estos trayectos pueden vincularse, a su vez, a la expulsión de los sefardíes en los siglos XV y XVI, proceso de exclusión que para ellos representó una sumisión colectiva que implicaba la incertidumbre y la pérdida de Sefarad, su lugar de origen. De esta manera se configura un panorama de desarraigados y desterrados que viven el hecho de abandonar su tierra como una pérdida del sentido de identidad personal y cultural. En relación con estos destinos surge el trayecto del narrador básico como una especie de contraste, un viaje en el espacio y el tiempo que le permite contemplar España desde el exterior, aprender sobre la problemática de la identidad y sus vínculos al desarraigo y advertir que los viajes forzados se repiten a lo largo de la historia, desde la expulsión de los judíos de España en 1492 hasta las inmigraciones en la España de hoy (cf. 3.2.2).

A través de la frontera como metáfora se generan distintas significaciones. Es un elemento que influye en el pensamiento de los personajes, debido a su capacidad de delimitar y separar, por ser un elemento que genera límites políticos, culturales y sociales. Así, por ejemplo, a través de la frontera abstracta entre el exterior y el interior se da una imagen de cómo algunos personajes se quedan marginados de la comunidad, lo que ocurre por ejemplo al sastre de la ciudad natal de Sacristán. En algunas ocasiones, como en el relato de Sacristán, se recurre a la imagen de la frontera para separar el pasado del presente y el mundo de la provincia del mundo de la gran urbe, relaciones que significan la seguridad y la felicidad del pasado ante la incertidumbre y la insatisfacción del presente (cf. 3.3.1). Para algunos personajes, la frontera implica la oportunidad de pasar a otro mundo, como sucede con Mateo Zapatón al pasar por la puerta del convento donde le está esperando su amada. Para otros significa un obstáculo que les inhibe en la construcción identitaria, así como se ve en el caso de los funcionarios del capítulo “Olympia” para quienes el escaparate de una agencia de viajes constituye la frontera entre la seguridad de la vida mediocre y la aventura (cf. 3.3.2). La imagen de la frontera produce ante todo asociaciones al temor y a la muerte, situaciones límite en las que se encuentran las víctimas de los regímenes totalitarios del siglo XX, por ejemplo, Jean Améry, Walter Benjamin o Evgenia Ginzburg (cf. 3.3.3).

Respecto a la etapa de la partida, se configuran varios significados que pueden vincularse a la construcción de la identidad. Por ejemplo, para Isaac Salama la partida de Tánger implica desprenderse de la culpa y del trauma que padece el padre y de la ortodoxia que predomina en su vida (cf. 3.4.1). En el caso del músico rumano, en cambio, se trata de romper con el aburrimiento y la falta de sentido que vive en su país bajo el régimen de Ceausescu (cf. 3.4.2). De acuerdo con el relato de la mujer que narra su vida en “Sherezade”, se entiende que la partida significa pérdidas de pertenencia y de la normalidad. En este contexto, subraya el narrador básico que las partidas no sólo implican pérdidas para los que abandonan el lugar, sino que también significan una pérdida cultural para la comunidad abandonada. A su vez, esta problemática puede asociarse a dos situaciones históricas en España, a saber: la pérdida cultural e identitaria a consecuencia de la expulsión de los sefardíes hacia el final del siglo XV y el severo declive a nivel cultural a causa de la gran cantidad de exiliados durante los años de la posguerra de la Guerra Civil. Así se deja entrever la cosmovisión de Muñoz Molina, por medio de la cual se propone una reflexión acerca de las pérdidas culturales que residen en la intolerancia y que conducen a la ignorancia (cf. 3.4.3).

La etapa final del trayecto, la llegada, equivale a la perdición o a la salvación. Así, el empleado del capítulo “Olympia” vive una especie de perdición al estar sólo en la capital, Madrid. A su vez, la llegada de Isaac Salama al lugar donde estuvo el campo de exterminio donde sucumbió su madre y sus hermanas puede interpretarse como perdición porque, en ese momento, a causa de la desaparición del lugar el protagonista comprende que no puede recuperar su identidad (cf. 3.5.1). Otros personajes viven la salvación al llegar, lo que le sucede a Primo Levi, por ejemplo, que sobrevive casi un año en Auschwitz. Algo parecido se configura respecto a la mujer del narrador básico que, en el capítulo “Valdemún”, regresa a su pueblo natal, donde obtiene sentido de afiliación y pertenencia, donde su identidad es reafirmada. Así, la llegada puede interpretarse como una metáfora de la identidad misma. Además, conlleva una significación inversa al ser asociada con los que nunca llegan, a los miles de refugiados de la actualidad que a causa de la intolerancia intentan sobrevivir en otro lugar y que, sin embargo, sucumben antes de realizar su proyecto (cf. 3.5.2).

Otro tipo de transiciones se configura en relación con el estigma, una frontera abstracta que indica la falta de reconocimiento social. A causa de la estigmatización, los personajes padecen la soledad, la culpa y la vergüenza, situaciones que se viven a lo largo de la historia como repeticiones incesantes. Para crear distancia a estas víctimas y así evitar que la narración resulte demasiado sentimental, se recurre al cambio de la focalización. Así, por ejemplo, el focalizador puede ser alguien que no compadece a los enfermos en la misma medida que el narrador básico. No obstante, al relatar estos destinos, el narrador básico intenta recuperar su dignidad y atribuirles una identidad. Al mismo tiempo hace entender que el sentido de seguridad a nivel

social es una situación frágil que puede transformarse en desgracia (cf. 3.6.1; 3.6.2).

En relación con los procesos de la transición y la estigmatización que se configuran a través de la imagen de la frontera, se deduce *la isotopía de la intolerancia como límite*.

En el capítulo cuatro nos hemos ocupado de la relación con el pasado, empezando con los elementos que lo evocan, pasando por la problemática de la culpabilidad, que está vinculada a los fenómenos de la melancolía y el trauma. Además, hemos tratado el proceso de la introspección para averiguar cómo se relacionan los personajes con sus experiencias. Por último, hemos analizado cómo el narrador básico, al llorar los acontecimientos trágicos del siglo XX, recupera igualmente determinadas secuencias espacio-temporales de un pasado lejano.

Los elementos que a los narradores secundarios les hacen evocar el pasado son el lugar físico que les rodea, citas de la poesía, otros personajes, objetos y obras de arte. Un ejemplo es la mujer que narra su vida en “Sherezade” y que revive su pasado a través de la gran cantidad de adornos y objetos que guarda en su apartamento diminuto en Madrid. Asimismo, la mujer que relata sus experiencias en “Cerbère” menciona que las fotografías le hacen evocar el recuerdo de su padre desaparecido. El narrador básico, a su vez, evoca secuencias del pasado por medio de la relación con lugares de espiritualidad, o bien, lugares que aportan sus propios significados por su capacidad de incitar a la imaginación y la invención (cf. 4.1).

Algunos personajes, por ejemplo, el narrador secundario de “Sacristán”, la mujer que relata su vida en “Sherezade” o el médico que aparece en “Berghof” expresan sus relaciones con el pasado en forma de melancolía y nostalgia. Todos son conscientes de que han perdido algo pero no comprenden en qué consisten sus pérdidas, todos anhelan regresar al lugar que una vez abandonaron y se acusan de no poder recuperar sus pérdidas. Por lo tanto, puede interpretarse que se encuentran en una crisis identitaria. El narrador básico subraya en este contexto que por medio de la melancolía se corre el riesgo de que se generen versiones tergiversadas del pasado, efectos que obstruyen la construcción de la identidad en el presente (cf. 4.2.1).

En los personajes que padecen el trauma se generan sentimientos de culpa, enajenación, inferioridad y vergüenza. Así, Isaac Salama y su padre, que son víctimas de la opresión y la violencia del régimen nazi, sienten culpa por haber sobrevivido al genocidio; además, la actitud de Salama ante la ortodoxia de su padre es la de la vergüenza. También por medio del relato de Camille Pedersen-Safra, que se configura en el capítulo “Copenhague”, se entiende que, a causa de la vergüenza, su madre lleva toda la vida sin hablar del trauma vivido durante la Segunda Guerra Mundial. El narrador básico, a su vez, llora los destinos de estas víctimas, sugiriendo que si nunca reciben la posibilidad de ser escuchados y aliviados de sus recuerdos emerge un doble silenciamiento, es decir, primero se silencia lo ocurrido y, después, se

impone silencio a su recuperación. Esta problemática puede vincularse a los primeros años de posguerra en España, cuando hubo una fuerte represión contra los que habían estado a favor de la II República, y al segundo silenciamiento de las víctimas al iniciarse la transición a la nueva democracia en 1975. Para contrarrestar este doble proceso, el narrador básico les otorga a las víctimas la oportunidad de narrar sus adversidades y presenta sus relatos en forma de escritura (cf. 4.2.2).

Al contar sus experiencias, algunos de los narradores secundarios expresan sus modos de introspección y revelan así su estado de culpa. El relato que se representa a través de la voz de José Luis Pinillos muestra un personaje que se siente culpable por no haberse dado cuenta del crimen de los nazis siendo él un testigo. El doble del narrador básico, Juan, revela las consecuencias negativas de la indiferencia en relación con la alteridad, actitudes que conducen a su remordimiento. Por medio del relato que versa sobre su vida de empleado, el narrador básico indica en el capítulo “Olympia” que su desinterés por el entorno conduce a la culpa y a una identidad escindida, sin embargo, mediante la ironía muestra su distanciamiento a las actitudes de su vida anterior (cf. 4.3).

Para rescatar determinadas secuencias espacio-temporales del olvido, el narrador básico se dedica, en primer lugar, a lo que denominamos hacer el duelo por las víctimas. Este proceso se observa en sus meditaciones en relación con un cementerio judío en Manhattan, un lugar de espiritualidad que le permite imaginarse vidas individuales y al mismo tiempo comprender la imposible misión de recordar a cada uno. En este mismo sentido, se producen alusiones a todos los que carecen de tumba y epitafios y a las identidades que no llegan a formar parte de la memoria cultural. Esta problemática hace pensar en algunas fosas comunes de la Guerra Civil y en el hecho de que ocultan muertos cuyas identidades llevan setenta años sin ser esclarecidas. Así, por medio de la prosopopeya se configura cómo el narrador básico llora a las víctimas en un sentido universal de la palabra y, simultáneamente, se genera una especie de rescate de las víctimas y una manera de recuperar sus presencias. Este proceso también se configura en el capítulo “Valdemún”, donde el narrador básico se instala en la mente de los muertos y reproduce sus discursos, sugiriendo qué le transmiten sus peripecias, sentimientos y actitudes. Así, desde una perspectiva personal, se genera una sensación de cercanía a los muertos y al pasado dentro del ámbito privado (cf. 4.4.1).

Además de llorar a los muertos, el narrador básico resalta la importancia de recordar a los testigos para resistir a las fuerzas que contribuyen a imponer el olvido en la memoria colectiva. De una manera explícita, advierte que con la desaparición de los que pueden relatar los acontecimientos, se corre el riesgo de que se pierda la posibilidad de aprender de los errores cometidos en el pasado. Siguiendo esta línea, se señala también que si las instancias de poder evocan sucesos crueles del pasado para reclamar injusticias y así incitar a conflictos en el presente, se prolongará la violencia en el futuro. En este

contexto, el testimonio de Pinillos sirve para resistir a lo que Todorov denomina el abuso de la memoria (cf. 4.4.2).

El narrador básico resalta la importancia de llorar el pasado y recuperar secuencias suprimidas sin perderse en sentimentalismos exagerados. Mediante el contacto con el lugar que obtiene durante sus paseos por ciudades como Copenhague, Göttingen, Úbeda o Nueva York, reconstruye, revive y explica determinados acontecimientos del pasado, a la vez que cuestiona las fuerzas sociales que podrían impedir esta recuperación (cf. 4.5.1). Así, al tomar su punto de partida en la expulsión de los sefardíes de España y al apoyarse en otros acontecimientos históricos, el narrador básico muestra que todo tipo de marginación altera la construcción de identidades. Asimismo sostiene que España es responsable de la marginación y la persecución de los judíos en la misma medida que otras comunidades europeas, que se hace necesario reconocer el crimen para incluir a los sefardíes en la memoria cultural y así recuperar las partes de la cultura que una vez se perdieron (cf. 4.5.2). Mediante el regreso al origen, es decir, al escritorio donde los relatos de otros se convierten en escritura, el narrador básico muestra que construye su identidad por el deseo de conocer al otro. Al mismo tiempo se termina el proceso de la recuperación distanciada del pasado que revela la finalidad ética de la obra: conocer el pasado para la proyección en el presente y en el futuro (cf. 4.5.3).

De esta manera, la novela *Sefarad* constituye un fondo común de sufrimiento que no sólo sirve para llorar a las víctimas de un manera universal sino que sugiere una reflexión profunda acerca de cómo varios grados de intolerancia conducen a la pérdida del paraíso y afectan al individuo en su construcción de la identidad.

Summary

The purpose of this study is, firstly, to unveil how identity discourses are constructed in the novel *Sefarad: Una novela de novelas* (2001) by Antonio Muñoz Molina and to suggest some effects that these discourses may have on the reader. Secondly, the aim is to relate the identity discourses identified, and their possible reader effects, to the debate on otherness which took place in Spain in the 1980's and 1990's.

Premises and historical background

Antonio Muñoz Molina belongs to those writers and intellectuals in Spain who established their reputation in the early 1980s, that is, by the end of the transition period begun after almost forty years of Francisco Franco dictatorship, a consequence of the Spanish Civil War. Without having had any direct experiences of the war or the first oppressive decades of the Franco regime, these writers, through their narrative, discuss the social impact of that period on the Spanish people and its effects in the subsequent years of democracy.

During the Franco regime, those who supported the earlier Second Republic were imprisoned, executed or driven to exile. At the same time, in order to secure a national identity of a single, unified Spain – and thus the power of state – history writing was distorted, and a false version of the past was imposed. After Franco's death in 1975, the monarchy was reinstated and the process of democratization ensued. This led to several measures taken at a political and socio-economic level. However, since several representatives of the Franco regime were still in power, there was the risk of military conflict if bitterness and anger towards the former dictatorship were to be added to the political agenda. In other words, from a political point of view, the tragic and painful past was regarded as an issue too awkward and complex to be dealt with in public. Therefore, the so-called pact of oblivion was agreed upon and the effect was a second process of silencing the victims of the Civil War (Juliá 1999:233; Richards 2002:111-112).

The new democracy of Spain, the integration of the country in Europe and increasing immigration were some of the reasons why the issues of identity became so relevant. Spain, previously unified by the dictates of the Franco regime, was now divided into seventeen autonomous regions. Since these “nations” were guaranteed cultural and linguistic plurality, some discrepancies concerning cultural identity emerged. From the Western world's point of view, Spain was accepted as a democratic state and thus granted both

NATO and European Union membership. At the same time, immigration from Africa, South America and Eastern Europe was on the rise (Tusell 2005:321-322).

During the last decade of the twentieth century, the significance of Spain's history is discussed in public; for example, different events were organized to commemorate the heritage of Spain's Jewish and Moorish culture. Still, these arrangements criticized for being superficial; moreover, the problems concerning migration and cultural integration were still unresolved. In this period, unemployment also became an issue, a fact that did not mitigate the problems of immigration and cheap labour (Morgan 2000:61-63). By this time Spain had reached the same socio-economic level as the rest of Western Europe and thus was subject to the effects of globalization. In this context, a crucial issue concerned individual identity, conceived as a fundamental agent of social change because it is related to the struggle for power, the defense of equality and resistance to immigration. The personal story of the individual is critical in avoiding anonymity and is proportionate to the collective identity; profound knowledge of the past is both necessary and essential to the Spanish people in their intentions to understand the present (Aróstegui 2004:359-363).

In the field of art and literature, the new democracy implied an abolishment of the old "enemy" that had been established as a consequence of Franco's censorship, and a new liberty was at hand. Writers and intellectuals were given the opportunity to consider a vast panorama of problems through narrative, such as personal and sexual freedom, open criticism of the political system, and questions about the impact of modernism and globalization (Neuschäfer 1994:7-10; Langa Pizarro 2000:49-50). In this context, the Spanish people's relation to the recent past (the Civil War and the Franco era) was topicalized. Although these problems were sensitive, some writers, for instance, Juan Goytisolo, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán and, later, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías and Julio Llamazares, began to call in question what had happened during the Civil War and what had been distorted or silenced throughout almost forty years of dictatorship. Therefore, a crucial issue was how to write about the painful, tragic past while avoiding both trivialization and exaggerated sentimentalism (Stucki and López de Abiada 2004:108-110).

The issue of trauma and Spain's painful past is similar to the processes that occurred in other parts of Western Europe. For example, in Germany, some writers from the generations that had no direct contact with the World War II also have a feeling of something being broken in their relationship with the past. They thus need to recuperate and question what happened in order to understand the German people today. There was a need to construct a kind of archive, but not in the literal sense. The idea was to create a so-called humanity's treasure of suffering (*Leidschatz*) that had to be transformed into cultural possession. This implies an artistic work that thematizes

the processes of memory and forgetting, representing an alternative version of history that would be transmitted to the future generations of humanity (Assmann 1999:18-22).

Problematization

The reason for analyzing the novel *Sefarad* is not simply its esthetic value, but also the way it constitutes an ethical response to identity discourse in Spain and Europe today.

This Muñoz Molina novel consists of different stories relayed in seventeen chapters. The historical background is twentieth-century Europe, albeit linked to a crucial event in Spanish history and cultural identity: the expulsion of the Sephardic population in 1492. Some of the characters suffer from the social impact caused by transformations and traumas connected with the totalitarian regimes of the twentieth century. Others are afflicted by social change in a modern democratic society, influenced by globalization and migration. Most of the characters are persecuted, rootless or marginalized, their lives and experiences recounted in their own voices. In this context they are designated secondary narrators. Other parts of the narrative are represented by the basic narrator.

While the chapters may be read as independent texts, they are connected by semantic references and topics. The voyage constitutes the macro theme of the text, because both basic and secondary narrators relate their experiences and adversities in undergoing different sorts of transitions. Most of the journeys are involuntary. On the one hand, the characters flee to search for meaning or survive social change and political threat; on the other hand, they are victims of evacuation, expulsion or deportation, some times for the simple reason that they are different. The basic narrator tells the story of his journey, a voluntary adventure, to different towns in Europe, and to Buenos Aires and New York. While travelling, he meets the characters, secondary narrators, who tell him their destinies, which he comments on and suggests reflections for. At the same time, he refers to books about historical characters that he is reading, reproducing and commenting on. In this way, the basic narrator makes a voyage through European history and memory, he relates to Spain as seen from the outside and, through the stories of others, his own journey becomes a process of searching for his identity as a writer.

To achieve the aim of this study, the research questions related to each chapter of the analysis are as follows:

- 1) How is the narrative constructed in *Sefarad*; that is, how is the narrative organized, what topics are represented and what kind of functions does the basic narrator perform through his narration?
- 2) In what way are the characters influenced by the journey, what is their main concern and what is their relationship to the surrounding world?

3) What elements evoke the past and what is the characters' relationship with the past? What are the attitudes of the basic narrator regarding the characters' destinies and in what sense does he recuperate the past?

The study claims that the novel *Sefarad* corresponds to the humanity's treasure of suffering, a work of art in which the construction of identity is represented through the tension between loss and recuperation. In this sense, the metaphorical value of the novel is twofold: on the one hand, it represents the lost paradise; on the other hand, an alternative version of history is revealed. The recuperation of the past is realized through a mirror effect that entails the triple meaning of the text. Firstly, the characters obtain personal relief by being listened to. Secondly, the destinies of the victims, the basic narrator's experiences and semantic elements like works of art function as mirrors in the text. Through these elements the basic narrator gains introspection and undergoes a process of mourning. This reflexive process produces the third meaning of the work: the reader is prompted to reason about identity issues today, and to understand what forces and mechanisms lead to rootlessness and marginalization.

Methodological and theoretical considerations

The method proceeds from the theories presented by Paul Ricoeur (2001:143-146) regarding the *hermeneutic arch*, in which the interaction between explication and interpretation is included as a continuous process in order to reach the meaning of the text.

The structural analysis of the novel is performed through the model of *mise en abyme* (Dällenbach 1989:11-15), based on analogical, reflecting or reciprocal elements in narrative. The model consists of exposing the way in which the author produces his writing and, inversely, to what extent writing creates the author. Consequently, the writer receives a kind of response from the text, mediated through the desire of the other. The mirror as a metaphor constitutes one aspect of the *mise en abyme*, whereas stories are reflected by simple, repeated or paradoxical duplications that interact.

In addition to the postulates of Dällenbach, other theorists of semiotics and narratology are referred to, for example, Umberto Eco (1981 [1979]), Gérard Genette (1989 [1972]), Mieke Bal (1981) and Gerald Prince (1982)

The analysis is divided into three chapters. Chapter two presents the structure of the novel. In chapter three, the aim is to reveal the signification of transitions – including the phenomena of frontiers and limits – (Jaspers 1973 [1932]; Lotman 1978; Foucault 1996 [1994]) and of stigmatization (Goffman 1972). The fourth chapter focuses on the signification of one's relationship with the past, both regarding the secondary narrators and the basic narrator.

Regarding the concept of **the metaphor**, its dynamic principle resides in the perception of elements from different semantic fields based on similarity (Ricoeur 1980:269-272). It is also based on difference because, if the similarity is total, there is no metaphor. In the present study, the metaphor is thus defined as a hermeneutic key that permits the configuration of possible worlds through the tension established by coordinating and forcing the limits of two different images simultaneously (Maillard 1998:525). **Identity** is understood from an anthropological, sociological and psychological point of view. Being a social construction, it depends on one's relationship with the outside world, including the sense of belonging to a place, to other people and to a cultural identity, which means elements that provide the individual with a sense of meaning (Marsella 2008:4-6). Three aspects are at stake: how a person is conceived, how he believes he is perceived and in what way he wants to be seen by others. The representation of personal experience is therefore essential, meaning that identity is transmitted in narrative terms (Castiñeira 2005:42-47).

In society the metaphoric value of the frontier resides in its capacity to define and circumscribe the human mind. The concept of **the frontier as a metaphor** is used by those in power to articulate the construction of identity and to consolidate and maintain dominating positions. At the same time, citizens respond through the frontier as a metaphor, assuming, defining, repudiating or maintaining identity (Pratt Ewing 1998:264-266). In narrative, the world of fiction is constructed by dividing it into different semantic fields, for example, the world of the dead and the living or the permitted and the prohibited. Basically, they are separated and the characters are immovable entities that belong to these fields. However, to avoid the problem of immobility, the characters are also configured as movable, provided with the possibility of moving in and out of different semantic fields (Lotman 1978:290-291). The concept of **limit situation** is the basis of human existence: the individual moves in and out of situations that imply struggle, suffering, guilt or death (Jaspers 1973:202-203).

Regarding one's relationship with the past, it is underscored that **history** concerns facts and dates and is meant to be objective. **Memory** is about how groups and individuals want to be conceived regarding the past, the present and the future (Halbwachs 2004:87-88; Todorov 2003:132). **Forgetting** is understood as a necessary element of memory that also implies a risk of manipulation, a process that is imposed by those in power in order to maintain their positions (Ricoeur 2003:14-15; Todorov 2003:127). When something terrible and devastating has happened and is completely isolated from memory it is defined as **trauma**, a state of mind that produces a sense of inferiority and shame in the victims. In this context, contact with what are known as places of spirituality (Geisterorte) may allow individuals to recall and reconstruct the past, providing them with free spirit and imagination (Assmann 1999:20-21). **Melancholy** is seen as a state of indefinite sadness that leads to

a sense of guilt or shame and loss of self-esteem. **Mourning** emerges because of the loss of a person, and concerns something outside the individual; it produces sadness but no shame or loss of self-esteem (Freud:1986:245-246). The process of mourning also concerns a collective and universal level, that is, through sadness and knowledge about a painful past, it is possible to mourn the loss of humanity (Walter Benjamin 2007:249).

Analysis and concluding remarks

Using the model of *mise en abyme*, the analysis reveals that narrative coherence is determined by topical relationships and semantic references. The topics deduced in the chapters are reduced to the main *topics of exclusion and inclusion*. These topics are connected with the central *topic of the relationship with the other*, configured in the chapter “Eres”. All the topics are framed by the *topic of the lost paradise* configured in the first chapter of the novel, “Sacristán”, and the *topic of recuperation of the past* as represented in the last chapter, “Sefarad”.

In accordance with the model of *mise en abyme*, the first chapter, “Sacristán”, expresses melancholy and nostalgia because of the loss of paradise, thus producing an inverse meaning of the narrative as a whole. The last chapter, “Sefarad”, being a representation of how the past may be ‘rescued’, constitutes a dichotomy of the first chapter and, at the same time, a duplication of the novel in which one of its meanings is highlighted: the recognition of Jewish culture as a part of Spanish culture. The chapter “Dime tu nombre” has particular significance because, here, the basic narrator’s double appears, his narrative containing the stories of victims and therefore constituting duplication by analogy to the basic narrative. The central chapter, “Eres”, contains the explicit self-reflective discourse of the basic narrator, a process that is revealed throughout the narrative as a whole regarding the acts of listening, commenting and observing. Through these processes, the basic narrator constructs his identity as a writer (Dällenbach 1989:14-17). The interpretative semantic coherence is deduced as the *isotopy of otherness* (Eco 1981:131).

Similarly to the *flâneur* as explained by Walter Benjamin (1992:655-657), the basic narrator obtains through his strolling and observing a sort of contact with the past. By relating to historical events like the expulsion of the Sephardic Jews from Spain 1492, the persecution during Germany’s Nazi past, and Stalin’s totalitarian regime, he imagines and invents what may have happened. As a narratee, the basic narrator listens to the tragic stories of the victims, commenting on and emphasizing their experiences to provide them with dignity and understanding and to create empathy in the reader. As a reader, the basic narrator performs a similar process to listening: he reproduces and comments on the stories of historical characters like Primo Levi, Jean Améry and Willi Münzenberg. By reading, he learns from their experiences and transmits this process of learning to the reader.

Most of the secondary narrators suffer from identity crisis and recount their lives to achieve some kind of relief. However, some of these narrators – José Luis Pinillos, Emile Roman and Francisca, who works as a librarian at the Hispanic Society of New York – explain how they have succeeded in constructing their identities through introspection, a change in political ideology and historical knowledge of the past. At the same time, their discourses function as a warning to humanity because they explain how intolerance inhibits identity construction and reduces individuals to marginalization and death. In turn, the basic narrator constructs his identity by using the stories of the victims as a mirror in which he analyzes his past and achieves introspection. As the basic narrator transmits his reflections to the reader, providing him with the opportunity to reason about how otherness is affected through intolerance, the project of the novel is unveiled: to suggest a world where otherness is no problem in the process of identity construction.

The macrotheme of the voyage is divided into phases like waiting, passage, departure and arrival, processes of transition related to the frontier as a metaphor and conceived in different ways by the characters. In this sense, waiting may be seen as a frontier between the past and the future. On the one hand, if it is associated with desire or love, a sense of belonging is provided; on the other hand, if it is connected with abrupt changes because of brutal regimes, oppression, abuse or violence, waiting alludes to resignation or fear of succumbing. As for the characters that represent humanity in modern society, for example, the basic narrator's double, life itself is seen as a period of waiting that expresses loss of meaning.

The image of the train is associated with the voyage because it is the vehicle of passage, because it constitutes the space where lives are narrated and the role of literature is discussed. Furthermore, as a metaphor for the river, the train also symbolizes the dichotomy between life and death.

The significance of the passage is categorized into three categories. Firstly, as the basic narrator notes in the chapter "Olympia", it is sometimes perceived as an adventure and a way of avoiding the boredom of everyday life. Secondly, travel, if represented as a form of escape, evacuation or deportation – processes caused by cultural discrepancies, political and social change – produces a profound impact on the characters, leading them to solitude and rootlessness or to limit situations that mean survival or death (Jaspers 1973:203). Thirdly, since the passage is a space where the voyage is discussed as a literary theme, the novel reveals its level of metafiction and inserts itself in the European and the Hispanic traditions.

The frontier as a metaphor is important because it reveals the characters' modes of differentiating and defining their relationship with the surrounding world. In some cases, it means an opportunity to change way of living; in other cases, it is conceived as an obstacle that inhibits change in life. If the characters transgress a concrete border, they also break social rules, and if they are discovered, they are brutally punished. Moreover, contact with a

frontier implies danger and fear, limit situations that mean survival or death, and in this context the basic narrator asks how much can a man lose without losing his life.

The departure entails an intention to liberate oneself from a sense of guilt and shame; to others, it means a loss of belonging and identity, a painful break that leads to rootlessness and fear. In this context, the basic narrator notes that the feeling of loss is suffered not only by those who leave, but also by the community that has been abandoned.

The arrival is significant in the way that it sometimes implies downfall, a process that is deduced in the chapter “Oh tú que lo sabías” through the story of the Sephardic Isaac Salama, whose losses through life lead to his sense of downfall and to identity crises. It may also be interpreted as a sort of perdition, as in the case of the protagonist in the chapter “Olympia”, who feels lost in arriving in the confusingly large city of Madrid. Another kind of arrival is the return to one’s origins, as configured in the chapter “Valdemún”, where the life of the basic narrator’s wife is recalled. The return to her village is a metaphor of reaffirmed identity because, despite having been absent for a long time, she is loved, recognized and held in esteem by the members of her family. They also show her affection by accepting her husband, the basic narrator, as a member of the group. Inversely, this arrival alludes to those who never arrive, the refugees who succumb during their escape between Africa and Spain, an issue repeatedly presented by the basic narrator .

The people who are stigmatized that appear in the chapter “Doquiera que el hombre va” are representations of how stigma in society today changes the conception of an individual, how a so-called normal life is converted into solitude, and to what extent an innocent person is accused and made to feel guilty or ashamed (Goffman 1972:51). In the basic narrator’s opinion, these processes are produced because of intolerance, and therefore he describes those who are stigmatized, providing them with dignity and attempting to encourage comprehension in the reader. This part of the analysis reveals the interpretative semantic coherence that corresponds to the *isotopy of intolerance as a limit*. By exposing the characters’ destinies seen as a process of transition, the intentionality of the novel is revealed: to stimulate ethical responsibility in the reader regarding those who are suffering from marginalization.

Elements like intertextual fragments and quotations, various characters, objects, works of art and places support the characters in their process of evoking the past. Through their contact with these semantic references, the characters express melancholy over the past without being sure of what they have lost. These characters suffer from identity crises, low self-esteem and guilt (Freud 1986:246). Still, they attempt to narrate the incidents in their lives that have led to their present state of mind, and that is why their stories appear like a sort of confession (Ricoeur 2003:511-512). By listening and commenting on these stories, the basic narrator expresses his process of

mourning over the suffering of these victims (Benjamin 2007:249) and at the same time notes that melancholy is a way of distorting the past. Some characters suffer from a double trauma of silence, which means, firstly, the silencing of what happened and, secondly, a silence imposed by false history writing (Felman 1999:227).

The basic narrator underscores the importance of listening to the testimonies of the past and to recuperate the stories of the victims. Through *propopeya* he provides the dead with a voice and rescues them from oblivion (Felman 1999:217). Moreover, by taking his point of departure in historical knowledge achieved by studying works that question traditional history writing, the basic narrator relates to places like cemeteries and ancient parts of European towns – among them his own hometown of Úbeda – and recuperates the Sephardic past of Spain and Europe. Other sequences of Spanish history are recuperated from an external point of view, meaning the Hispanic Society of New York. Inspired by the objects exhibited at this museum, the basic narrator realizes a journey through space and history. This is how he creates an alternative version of history that is supposed to be inserted in the cultural memory of Spain (Assmann 1999:20-22).

Finally, in describing and commenting on the work of art *Retrato de niña* by Velázquez, the basic narrator suggests an open interpretation of the narrative. At the same time, by returning to his place of origin, where he appears as a writer, he reveals himself as the producing instance of the text, and inversely, the text reveals how the identity of the writer has been constructed through narrative (Dällenbach 1989:14-17).

In this way, Muñoz Molina creates a novel of novels, a work of art that constitutes a part of humanity's treasure of suffering, a cultural possession to be inserted into Hispanic and European literary traditions.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean-Michel & LORDA, Clara-Ubaldina (1999), *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel Lingüística.
- AGUADO, Txetxu (2004), *La tarea política: Narrativa y ética en la España posmoderna*, Barcelona, El viejo topo.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ALBERT, Mechthild (2006), "Oralidad y memoria en la novela memorialística", en Winter (ed.).
- ÁLVAREZ MENDEZ, Natalia (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", en *Signa: Revista de la Asociación Española de semiótica*, Universidad de León, número 12, pp. 547-570.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (1997), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuschâtel, Universidad de Neuschâtel, Suiza.
- ARENDT, Hannah (ed.) (2007) [1955], *Illuminations: Walter Benjamin*, London, Pimlico.
- ARNSCHEIDT, Gero (2006), "La construcción de una historia de España: uso e invención de 'lieux de mémoire' en la obra narrativa y ensayística de Antonio Muñoz Molina", en Winter (ed.).
- ARÓSTEGUI, Julio (2004), *La historia vivida: Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza.
- ASSMANN, Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck.
- AUGÉ, Marc (1993), "Espacio y alteridad", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, número 140, pp. 13-34.
- BAEZA, Manuel Antonio (2000), *Los caminos invisibles de la realidad social: Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro.
- BAJTÍN, Mijail Mijailovich (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.
- BAL, Mieke (1981), "Notes on Narrative Embedding", en *Poetics Today: Narratology III, Narrators and Voices in Fiction*, Duke University Press, número 2, pp. 41-59.
- (1998), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1990) [1982], *Paris: 1800-talets huvudstad. Passagearbetet. Band I*, Stockholm, Symposion.
- (1992) [1982], *Paris: 1800-talets huvudstad. Passagearbetet. Band II*, Stockholm, Symposion.
- (2007) [1955], "On Some Motifs in Baudelaire", en Arendt (ed.).
- (2007) [1955], "Theses on the Philosophy of History", en Arendt (ed.).
- BERNECKER, Walther L. & BRINKMANN, Sören (2004), "La difícil identidad de España: historia y política en el cambio de milenio", en *Iberoamericana*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, número 15, pp. 85-102.

- BÉRTOLO, Constantino (1989), “Introducción a la narrativa española actual”, en *Revista de occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, número 98/99, pp. 29-60.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2000), “Semiología del espacio en ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, en Ibáñez Ehrlich (ed.).
- BLANCH XIRÓ, Antonio (1995), *El hombre imaginario: Una antropología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia.
- BOBES NAVES, Jovita (1988), *Las novelas ‘caribes’ de Francisco Ayala: tiempo y espacio*, Kassel, Reichenberger.
- BORGES, Jorge Luis (1988) [1942], *Ficciones*, Barcelona, Alianza EMECE.
- (2007) [1995], *Obra poética, 2 (1960-1972)*, Madrid, Alianza.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal (1983) [1972], *La novela*, Barcelona, Ariel.
- BURKE, Peter (2000), *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza.
- CASTIÑEIRA, Ángel (2005), “Naciones imaginadas: Identidad personal, identidad nacional y lugar de memoria”, en Resina & Winter (eds.).
- CASTORIADIS, Cornelius (1987) [1975], *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge, Polity Press.
- CASTRO, Américo (2004), *España en su historia: Ensayos sobre historia y literatura*, Vol. 3, Madrid, Trotta.
- CHATMAN, Seymour (1986), “Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus”, en *Poetics Today*, Duke University Press, Vol. 7, número 2, pp. 189-204.
- CHRISTIE, Ruth, DRINKWATER, Judith & MACKLIN, John (eds.) (1995), *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster, Aris & Phillips.
- COBO NAVAJAS, María Lourdes (2000), “Mágina desde Úbeda”, en Ibáñez Ehrlich (ed.).
- CORKILL, David (2000), “Race, Immigration and Multiculturalism in Spain”, en Jordan & Morgan-Tamosunas (eds.).
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2004), “Las escrituras de la historia: en torno a ‘Sefarad’ de Antonio Muñoz Molina”, en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, número 688, pp. 19-21.
- DÄLLENBACH, Lucien (1989) [1977], *The Mirror in the Text*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- ERIKSON, Erik Homburger (1959), *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*, New York, International Universities Press.
- FELMAN, Shoshana (1999), “Benjamin’s Silence”, en *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 25, número 2, pp. 201-234.
- FERNÁNDEZ, Ricardo (2006), “Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de ‘Ardor Guerrero’, de Antonio Muñoz Molina”, en *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, Universidad de Valladolid, Cátedra, número 4, pp. 173-182.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia (2002), “Sefarad, una novela de novelas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, número 624, pp. 142-145.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998), *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa.
- FLUDERNIK, Monica (1994), “Second-person narrative as a test-case for narratology: the limits of realism – Second Person Narrative”, en BNET.com, http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_n3_v28/ai_16988734/print [consultado 2007-12-07].

- FOUCAULT, Michel (1995), “El sujeto y el poder”, en Terán (ed.).
- (1996), “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 123-142.
- FREUD, Sigmund (1986) [1957], *On the History of the Psycho-Analytic Movement. Papers on Metapsychology and Other Works. Volume XIV (1914-1916)*, London, The Hogarth Press.
- FROMM, Erich (1956), *The Sane Society*, London, Routledge & Kegan.
- GARCÍA, Amaya (2000), “Luis Candelas, el bandido más castizo de la historia” <http://aula2.elmundo.es/aula/noticia.php/2000/11/06/aula973269283.html> [consultado 2008-07-27].
- GARCÍA-MORENO BARCO, Francisco (1992), *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica posmodernista: El caso de Antonio Muñoz Molina*, East Lansing, Michigan State University.
- GENETTE, Gérard (1989) [1972], *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GOFFMANN, Erving (1972), *Stigma: Den avvikandes roll och identitet*, Göteborg, Prisma.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2004), “El Holocausto según Antonio Muñoz Molina: Ética y escritura en Sefarad”, en *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, número 26, pp. 59-75.
- GONZÁLEZ, Elroy, R. (2003), “Humor and Eroticism in Baltasar del Alcázar’s ‘Joyous Supper (Cena jocosa)’”, en *Rocky Mountain Review*, Washington State University, pp. 49-64.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2005), *El aprendizaje de la mirada: La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*, Universidad de Guadalajara.
- (2006), *Tras la noche: Estudios sobre literatura española contemporánea*, Jalisco, Universidad de Guadalajara.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás & SAQUERO, Pilar (1994), *Las coplas de Jorge Manrique*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HAFFNER, Sebastian (2000), *Geschichte eines Deutschen: Die Erinnerungen 1914-1933*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- HALBWACHS, Maurice (2004) [1968], *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HANSEN, Beatrice (1999), “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”, en *MLN*, John Hopkins University Press, Vol. 114, número 5, pp. 991-1013.
- HÖFLER, Günther A. & SPÖRK, Ingrid (eds.) (1997), *Der Dorfgeher: Ghettogeschichten aus Alt-Österreich*, Leipzig, Reclam.
- HERZBERGER, David K. (1998), “Writing Without a Grain: Identity Formation in Three Works by Antonio Muñoz Molina”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, University of Arizona, Vol.2, pp. 23-40.
- (2004), “Representing the Holocaust: Story and Experience in Antonio Muñoz Molina’s Sefarad”, en *Romance Quarterly*, Heldref Publications, Vol. 51, número 2, pp. 85-96.
- IBÁÑEZ EHRLICH, María-Teresa (ed.) (2000), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana.
- JASPERS, Karl (1973) [1932], *Philosophie: II Existenzhellung*, Berlin, Springer.
- JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.) (2000), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, New York, Oxford University Press.

- JULIÁ, Santos (1999), *Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons.
- KLEMPERER, Victor (1999), *Tagebücher: 1940-1941*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag.
- (1975) [1950], *LTI: Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam.
- KOESTLER, Arthur (1967), “Vorwort” en *Willi Münzenberg: eine politische Biographie. Mit einem Vorwort von Arthur Koestler* de Babette Gross, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- (1978), *The Ghost in the Machine*, London, Pan Books.
- KOHN, Salomón (1997), “Der Kadisch vor Col-Nidre in der Altneusynagoge”, en Höfler & Spörk (eds.).
- KRIEGER, Peter (2006), “El ritual de la serpiente”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad nacional autónoma de México, número 88, pp. 239-250.
- KUNZ, Marco (1997), “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*”, en Andrés-Suárez (ed).
- LANGA PIZARRO, María Mar (2000), *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99)*, Universidad de Alicante.
- LARRAÍN, Jorge (2001), *Identidad chilena*, Santiago de Chile, Editorial LOM.
- LATORRE MADRID, Miguel Ángel (2000), *Estudio de la narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Universidad de Málaga.
- LEVI, Primo (2006) [1958], *Trilogía de Auschwitz: Si esto es un hombre. La tregua. Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Aleph.
- LOTMAN, Yuri M. (1978), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LÜBCKE, Poul (1987), *Vår tids filosofi: Filosoferna*, Stockholm, Forum.
- MACKLIN, John (1995), “Double Identity: Memory, duplicity and dissimulation in Antonio Muñoz Molina’s *Beltenebros*”, en Christie, Drinkwater & Macklin (eds.).
- MAILLARD, Chantal (1998), “Metáfora”, en Ortiz Osés & Lanceros (eds.).
- MARSELLA, Anthony (2008), “Lifeism: Identifying with Life in a Global Era”, en *The Psysrherald: Psychologists for Social Responsibility Newsletter*, Washington DC, Vol 1:2, pp. 1-7.
- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos (2006), *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, Chapel Hill, ProQuest Information and Learning Company.
- MARTÍN-HERNÁNDEZ, Silvia (1998), *Los límites del eterno contar en Antonio Muñoz Molina: Una nueva poética de la verosimilitud ficcional*, The Pennsylvania State University.
- MEAD, George Herbert (1982), *The Individual and the Social Self*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MOREIRAS MENOR, Cristina (1996), “Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español” en *MLN*, John Hopkins University Press, Vol. 111, número 2, pp. 327-345.
- MORGAN, Tony (2000), “Heritage: Devolution and the Recovery of Diversity”, en Jordan & Morgan-Tamosunas (eds.).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1999) [1986], *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002) [1987], *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral.
- (2001) [1991], *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.
- (2004) [1992], *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral.
- (1994), *El dueño del secreto*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2000) [1995], *Ardor Guerrero: una memoria militar*, Madrid, Santillana.
- (2001) [1997], *Plenilunio*, Madrid, Santillana.

- (2003) [1999], *En ausencia de Blanca*, Madrid, Santillana.
- (2001), *Sefarad: Una novela de novelas*, Madrid, Santillana.
- (2002), *La vida por delante*, Madrid, Santillana.
- (2004), *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral.
- NAVAJAS, Gonzalo (2004), “La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI”, en *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, Valladolid, Cátedra, número 2, pp. 65-82.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994), *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen.
- NIELAND, Justus & JUENGEL, Scott (2005), “Benjamin’s Urgency”, en *The New Centennial Review*, Michigan State University Press, Vol. 5, número 2, pp.189-213.
- NORA, Pierre (1996), *Rethinking the French Past. Realms of Memory*, Vol I, New York, Columbia University Press.
- ONETTI, Juan Carlos (2003) [1950], *La vida breve*, Barcelona, Edhasa.
- OROPESA, Salvador (1999), *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén.
- ORTIZ OSÉS, Andrés & LANCEROS, Patxi (eds.) (1998), *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- PENSKY, Max (1993), *Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- PÉRÈS, Christine (2001), *Le nouveau roman espagnol et la quête d’identité: Antonio Muñoz Molina*, Paris, L’Harmattan.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1993) [1887], *Fortunata y Jacinta*, Barcelona, Planeta.
- PÉREZ TAPIAS, José A. (2001), “Cuando el otro es víctima: sacrificios humanos en los altares de la identidad”, en *Éxodo*, Madrid, Centro evangélico y liberación, número 57, pp. 31-41.
- PORRÚA, María Carmen (ed.) (1999), *Lugares: Estudios sobre el espacio literario* Universidad de Buenos Aires.
- PRATT EWING, Katherine (1998), “Crossing Borders and Transgressing Boundaries: Metaphors for Negotiating Multiple Identities”, en *Ethos*, Duke University, Vol. 26, número 2, pp 262-267.
- PRINCE, Gerald (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, New York, Mouton.
- RAE, Patricia (2007), *Modernism and Mourning*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (2002), *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar.
- RESINA, Joan Ramón & WINTER, Ulrich (eds.) (2005), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid, Iberoamericana.
- RICH, Lawrence (1999), *The Narrative of Antonio Muñoz Molina: Self-conscious Realism and ‘El desencanto’*, New York, Peter Lang.
- RICHARDS, Michael (2002), “From War Culture to Civil Society. Francoism, Social change and Memories of the Spanish Civil War”, en *History and Memory*, Indiana University Press, número 14, pp. 93-120.
- RICOEUR, Paul (1980) [1975], *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa.
- (1987), *Tiempo y narración, II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones cristiandad.
- (1997), “La función hermenéutica del distanciamiento”, en *Hermenéutica*, Madrid, Arco libros, pp.115-136.
- (2001), *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- (2003) [2000], *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

- RIGONI, Mirtha (1999), “Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en Porrúa (ed.).
- SAID, Edward W. (1996) [1993], *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
- SANTA PUCHE, Salvador (2003), “Una lengua en el infierno: el judeo-español en los campos de exterminio”, en *Revista electrónica de estudios filológicos*, número 5, <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-infierno.htm> [consultado 2008-07-27].
- SANTINI, Adrián (1999), *La migración del símbolo: La función del mito en siete textos hispánicos*, Institutionen för spanska och portugisiska, Stockholms universitet.
- SEPÚLVEDA, Magda (2003), “La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura”, en *Taller de letras*, Santiago, Universidad Católica de Chile, número 32, pp. 67-78.
- SOTO CARMONA, Álvaro (2005), *Transición y cambio en España 1975-1996*. Madrid, Alianza.
- STAROBINSKI (1989), *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Juillard.
- STRYKER, Sheldon & BURKE, Peter (2000), “The Past, Present, and Future of an Identity Theory”, en *Social Psychology Quarterly*, American Sociological Association, Vol. 63, número 4, pp. 284-297, <http://www.jstor.org> [consultado 2007-06-15].
- STUCKI, Andreas & LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2000), “Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural”, en Jordan & Morgan-Tamosunas (eds).
- SU, John J. (2005), *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAYLOR, Russel (2003), “Hardship at Home/Hardship Abroad. The Migration System Doesn't Work”, en *UN Chronicle Online Edition*, www.un.org/Pubs/chronicle/2003/issue1/0103p55.html [consultado 2008-01-12].
- TERÁN, Oscar (ed.) (1995), *Michel Foucault: Discurso, Poder y Subjetividad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- TODOROV, Tzvetan (1993) [1991], *Frente al límite [Face à l'extrême]*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- (2000) [1995], *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- (2003), *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- TOURAINÉ, Alain (2000), *Can We Live Together? Equality and Difference*, Cambridge, Polity Press.
- TUSELL, Javier (2005), *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Barcelona, Crítica.
- VALLES CALATRAVA, José Ramón (1996), “Algunas consideraciones históricas y sistemáticas sobre el estudio del espacio narrativo”, en *Discurso: Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, número 9/10, pp. 51-78.
- VAN DIJK, Teun A. (2003), *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- WINTER, Ulrich (ed.) (2006), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Madrid, Iberoamericana.