

STOCKHOLMS UNIVERSITET
Institutionen för spanska, portugisiska
och latinamerikastudier

SPECIALARBETE
Magisternivå
VT2003

La construcción del mundo posible

en

El jinete polaco

de

Antonio Muñoz Molina

Vigdis Ahnfelt
Handledare: Sergio Infante

Sumario

Se estudia cómo se construyen los mundos posibles en la novela *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina. El punto de partida se toma de la semiótica. El propósito es indagar de qué manera se crea la verosimilitud del mundo posible, y qué papel desempeñan los recursos técnicos, psicológicos y textuales de la narración. La hipótesis es que en dicha novela se presentan referencias político-históricas y socio-culturales de la realidad. Mediante la conexión entre dichas referencias y los personajes se indica el tiempo y el espacio de la historia como si se tratara de la vida real, a la vez que la iconografía y las creencias contribuyen a crear la verosimilitud. También se opina que algunos actantes se expresan a través del impacto que producen en los personajes, que la narración se lleva a cabo por varias voces narrativas, y que la imagen del mundo se completa mediante la focalización variada y la memoria colectiva. Se sostiene que existe una relación causal entre el amor, la memoria y la voluntad de narrar. Asimismo se opina que los sentidos de la vista, el oído y el olfato más las comparaciones, las descripciones y las frases largas se utilizan para visualizar el mundo posible de la obra.

Palabras clave: *modelos de mundo, submundos, semiótica, fábula y trama, voces narrativas, focalización variada, Albaladejo Mayordomo.*

Índice

UU1 Introducción	4
1.1 Premisas	4
1.2 Propósito y problematización.....	5
1.3 Hipótesis	6
1.4 Método	6
2 Síntesis argumental de <i>El jinete polaco</i>	7
3 Base teórica.....	9
3.1 Los modelos de mundo y submundos	9
3.2 Los campos de la semiótica.....	10
3.3 Intensión y extensión.....	11
3.4 Fábula y trama.....	11
4 Recursos espaciotemporales.....	12
4.1 La conexión entre realidad y ficción, tiempo y espacio	12
4.2 Espacios cerrados y abiertos, pasado y presente	14
4.3 La iconografía	16
4.4 Mitos y creencias	19
4.5 Síntesis	22
5 Recursos técnicos de la narración	22
5.1 La relación entre fábulas y trama	22
5.2 Narradores y narratarios, voces narrativas	25
5.3 Focalización	27
5.4 Síntesis	29
6 Recursos psicológicos de la narración	30
6.1 Elementos que evocan la memoria.....	30
6.2 La memoria individual y colectiva.....	30
6.3 La búsqueda y el encuentro de una identidad.....	32
6.4 Síntesis	33
7 Recursos textuales de la narración	33
7.1 Comparaciones.....	33
7.2 Fraseología.....	34
7.3 Descripciones	35
7.4 Síntesis	36
8 Conclusiones	37
Bibliografía	39

1 Introducción

Si partimos de que el lenguaje es la capacidad que nos permite estructurar nuestro pensamiento podremos también suponer que constituye un recurso esencial para describir y entender la realidad que nos rodea. Mediante el habla y la escritura producimos varios tipos de textos para comunicar nuestro mundo real. En el caso de un texto literario se nos presenta y preserva otro tipo de mundo, un mundo literario, que no es real, pero sí alternativo, ficcional o posible. La pregunta sobre qué es un mundo posible es el resultado de una antigua inquietud humana, ya que Platón y Aristóteles desarrollaron la idea de que la ficción deriva de la realidad, la denominada mimesis (cf. Dolezel, 1997:69). Sin embargo, hoy en día la ciencia literaria acerca de los mundos posibles se basa en la filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1714) que trata el concepto mundo posible frente al mundo real desde un punto de vista lógico (cf. Dolezel, 1997:81).

1.1 Premisas

Los primeros intentos de formular aproximaciones de mundos posibles a las ficciones literarias se produjeron en los años setenta (cf. Dolezel, 1997:78). El catedrático Tomás Albaladejo Mayordomo¹ se preocupa de explicar cómo los mundos posibles están estructurados en la ficción realista, y señala que escribir una obra literaria significa ampliar el mundo y descubrir nuevos aspectos de éste. Para que un mundo literario se pueda comunicar, dice Albaladejo que el autor de un texto produce mediante su imaginación una construcción ficcional organizada por los ámbitos de la semántica, la sintaxis y la pragmática, campos que a su vez constituyen la semiótica. Dicha construcción ficcional se realiza mediante un proceso que contiene una dimensión extensional y otra intensional. La primera equivale a la construcción de los hechos mientras que la otra significa imitar la acción y estructurar los hechos en el nivel textual (cf. 3.3). Según Dolezel (1997:78) surge una completa teoría literaria de la fusión entre la semántica de los mundos posibles y la teoría del texto (cf. 3.1). El autor Umberto Eco (1981:172-173) señala que en un texto narrativo, un mundo posible de ninguna manera implica un conjunto sustancial como el de nuestra vida cotidiana, sino un mundo

construido por varios elementos de la narración que son el narrador, la focalización, la trama y la fábula. Con respecto a la distinción entre fábula y trama, el semiólogo explica que la primera equivale a la estructura fundamental de la narración temporalmente y lógicamente organizada, mientras que la segunda es la historia tal como aparece en el texto (cf. 3.4). Eco (1981:158) destaca además la participación de un Lector Modelo, un elemento abstracto y presente durante todo el desarrollo de la historia que anticipa lo que va a suceder en ella. Este componente es denominado por Wolfgang Iser el lector implícito (cf. Pozuelo, 1994:118-120), un término que utilizaremos en nuestro trabajo. Mientras que Eco (1981:181) subraya que los personajes del mundo ficcional son dotados de propiedades que pueden ser predicados o acciones, Albaladejo (1998:70-71) nos presenta los submundos que constituyen la vida mental de los personajes.

1.2 Propósito y problematización

El objetivo de este trabajo es averiguar cómo se construye el mundo literario en *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina. Intentaremos indagar de qué manera la semántica, la pragmática y la sintaxis contribuyen a crear la verosimilitud del mundo posible. Nos proponemos a explicar cómo se crea el mundo de la obra mediante los recursos técnicos de la narración, es decir, la relación entre fábula y trama, narradores, voces narrativas y focalización. Procuraremos enseñar qué papel desempeñan los recursos psicológicos, como la memoria y la búsqueda de una identidad, y de qué manera las comparaciones, la fraseología y las descripciones contribuyen a crear el mundo posible de la obra.

Por lo tanto, nos preguntamos primero de qué tipo son las referencias que establecen la conexión entre realidad y ficción. Segundo, en cuanto a la relación entre fábula y trama, ¿hay componentes de la fábula que no se presentan de una manera explícita en la trama? Tercero, ¿cuál es la función de los narradores y la focalización, y qué papel desempeñan el amor y la memoria para que una imagen del mundo posible sea transmitida al lector? Por último, nos preguntamos qué función tienen la abundancia de comparaciones, las descripciones y las frases largas del texto de Muñoz Molina.

¹ Apareció *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* en 1986 y una reimpresión modificada en 1998. Esta última edición es uno de los estudios que nos sirve para formular la base teórica del presente trabajo.

1.3 Hipótesis

Opinamos que en esta obra de Muñoz Molina, para crear el mundo posible, se nos presentan referencias político-históricas y socio-culturales de nuestra realidad que, conectadas con los personajes, contribuyen a mostrar el tiempo y el espacio de la historia como si se tratara de la vida real. Asimismo, la iconografía y las creencias crean verosimilitud por ser elementos que dan a conocer los submundos de los personajes. Además, contribuyen a la creación del mundo posible algunos componentes actanciales, el juego de las voces narrativas y elementos de tipo psicológico.

Por lo tanto, sostenemos que actantes, como el poder del gobierno y la Iglesia católica, se expresan en la trama por el impacto que producen en los personajes.

Pensamos que la narración se construye mediante varias voces narrativas y que la imagen del mundo se completa mediante la focalización variada y a través de la memoria colectiva.

El amor es un componente psicológico que produce la voluntad de narrar por parte de los protagonistas. Nos parece además que los sentidos de la vista, el oído y el olfato se utilizan para animar al lector a imaginar el mundo posible de la obra, un efecto que también se produce por la abundancia de comparaciones a lo largo del texto. Asimismo sostenemos que las descripciones sirven para visualizar el mundo, y que las frases largas contribuyen a dar una imagen de cómo fluye el pensamiento en la mente de los personajes.

1.4 Método

Presentaremos en primer lugar una síntesis argumental de la novela para los lectores que no conocen el contenido, y advertimos que todas las citas de la obra analizada se indican sólo con el número de página entre paréntesis.²

Luego explicaremos la teoría de los mundos posibles en la producción literaria, armazón teórico que nos sirve como base para efectuar el análisis en la última parte del trabajo. Puesto que los investigadores empezaron en los años setenta a formular cómo se construye el mundo en la producción literaria, aplicaremos libros de consulta que no daten más de treinta años atrás, es decir, estudios de Albaladejo, Bal, Dolezel, Eco y Ricoeur.

² Usamos la edición de la Editorial Planeta, 2001.

Nuestro método es del tipo inductivo y el análisis se divide en cuatro partes. Primero, indicaremos cómo las referencias de la realidad se enlazan con la ficción, y de qué manera se establecen los mundos espaciales y el mundo temporal. En la misma parte trataremos la iconografía y las creencias para enseñar cómo aparecen los submundos de los personajes y la relación que tienen con el mundo que los rodea. Segundo, trataremos los recursos técnicos de la narración, y tercero, enseñaremos los medios psicológicos de la misma. Por último indicaremos los recursos textuales que contribuyen a ilustrar el mundo posible de la obra.

Con respecto a la verosimilitud de *El jinete polaco*, advertimos que no estamos interesados en su valor autobiográfico (cf. Rich, 1999:95), ni conviene discutir que los personajes reflejan los parientes del autor (cf. Morales Cuesta, 1996:87), y tampoco nos parece necesario examinar si Mágina es una imagen de Úbeda, la ciudad natal de Muñoz Molina (Morales Cuesta, 1996:36). En cambio, tomaremos el texto como nuestro punto de partida para realizar el análisis.

Hemos elegido *El jinete polaco* porque parece completar el mundo de Mágina que está presente en la primera novela *Beatus Ille* (1986) de Muñoz Molina, con que tuvo gran éxito, y porque la consideramos la obra más representativa de este autor contemporáneo. Otra perspectiva importante es la del autor mismo, que ha escrito la novela por "la necesidad y la obligación de contar su propio mundo y sus orígenes" (Morales Cuesta, 1996:85).

Los lectores de este trabajo tal vez se preguntarán ¿para qué investigar en un campo que consiste en nada más que pura ficción y fantasía? Pues, nos permitimos referir a Muñoz Molina (1993:16) en cuanto subraya que "la mejor literatura [...] no sólo nos enseña a mirar con ojos más atentos hacia la realidad, sino también hacia la propia ficción". Por lo tanto, la investigación en los mundos posibles de la literatura tal vez nos ayude a comprender el mundo real que muchas veces nos parece ininteligible.

2 Síntesis argumental de *El jinete polaco*

La novela abarca el tiempo desde 1870 hasta 1991 y se divide en tres partes: *El reino de las voces*, *Jinete en la tormenta* y *El jinete polaco*.

La primera parte trata de los parientes del narrador Manuel, hijo de agricultores que se siente agobiado por la servidumbre en el campo pero que no se atreve a rebelarse. En la historia entran también retratos de otros personajes como los tíos Rafael, Pepe y el teniente Chamorro que trabajan en la huerta con el padre de Manuel, el subcomisario Florencio Pérez, el periodista Lorencito Quesada, el fotógrafo Ramiro Retratista y el comandante Galaz que se ve forzado a exiliarse tras la Guerra Civil. Además se narra del hallazgo en la Casa de las Torres de una momia emparedada que desaparece pocas horas después del descubrimiento. Retratista pregunta por la momia al médico don Mercurio, que aparentemente no sabe nada de la desaparición. En cambio, explica que fue secuestrado por unos desconocidos hace muchos años para ayudar a una mujer a dar a luz. Ella murió de sobrepeso y el niño estrangulado por el cordón umbilical. Esta versión relata Retratista al comandante Galaz que a su vez la transmite a Nadia.

La segunda parte se inicia con el regreso a Mágina del comandante Galaz y su hija Nadia, la mujer de quien Manuel se enamora muchos años más tarde y con la que pasa unos días en Nueva York relatando la historia de Mágina. Manuel y Nadia narran de su adolescencia y de los duros años del pueblo durante el franquismo. Esta parte acaba con la instalación de Manuel en Madrid donde hace su carrera universitaria y empieza a trabajar como traductor simultáneo.

En la tercera parte se describe la vida frustrada y descontenta del protagonista Manuel. Está harto de trasnochar y de viajar por todas partes del mundo sin tener ningún lugar fijo. Al desarrollarse la relación amorosa con Nadia, ve la posibilidad de reconciliarse con su origen y encuentra una solución a la soledad que experimenta. La novela termina con el regreso de Manuel a Mágina a causa de la muerte de su abuela. Ahora se siente capaz de ver su pueblo desde otra perspectiva. Se encuentra con Julián, un anciano que trabajó como sirviente de don Mercurio. Mediante su relato se revela que el médico había engañado a Ramiro Retratista sobre la identidad de la mujer emparedada. Entonces, la versión relatada por el fotógrafo es falsa. Julián dice que don Mercurio en su juventud había conocido a Águeda, una mujer casada de la baja nobleza. El fruto de la apasionada relación amorosa fue un hijo que, apenas nacido, llegó a la inclusa. Águeda fue castigada con la muerte por emparedamiento y don Mercurio huyó de la ciudad para no ser degollado. En los años treinta se descubre la momia en la Casa de las Torres, don Mercurio la reconoce como Águeda sin revelar su identidad. Al contrario, exige que Julián la recoja la misma noche, se encierra con la momia y obliga

al escultor Utrera³ de hacer una copia de cera, ya que empieza a desmoronarse. Julián relata además que don Mercurio ha conocido la identidad de su hijo, pero que éste no ha querido saber nada de su padre. Se deduce entonces que se trata de Pedro Expósito, huérfano y bisabuelo de Manuel. Así surge una relación sorprendente: Águeda y don Mercurio resultan ser los tatarabuelos de Manuel.

3 Base teórica

3.1 Los modelos de mundo y submundos

Según Albaladejo (1998:58-59) existen tres tipos de modelo de mundo. El tipo I es el de lo real. Se rige por las reglas que son vigentes en el mundo real y es plasmado en textos que sirven para describir la realidad efectiva, por ejemplo, textos históricos, científicos o periodísticos.

El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil. A éste corresponde el modelo de mundo que se rige por reglas que no son las del mundo real, pero están construidas según éstas. Por lo tanto, un referente del tipo II de modelo de mundo equivale a una referencia del mundo real, y se configura en el texto mediante un proceso mental por parte del productor. Así que el texto ficcional verosímil consigue su verosimilitud debido a que cumple las leyes de constitución semántica de acuerdo con el mundo real. O bien como dice Dolezel (1997:75): "Un escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficcionales como un historiador lo haría con personalidades históricas".

Continúa Albaladejo (1998:59) que el tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional inverosímil. A éste corresponden los modelos de mundo que se rigen por reglas que no son las del mundo real ni son parecidas a ellas. Las referencias que están presentes en un texto inverosímil tampoco respetan las leyes de constitución semántica de acuerdo con el mundo real. Unos ejemplos de textos ficcionales inverosímiles son los cuentos de hadas y las novelas de Tolkien. Con respecto a este tipo de texto advertimos que se produce con el propósito de persuadir el lector, aunque los actores sean supernaturales y su conducta no pertenezca al mundo real. Es decir, el lector es siempre

³ Eugenio Utrera fue un escultor que asesinó a Mariana, una mujer de quien el protagonista Jacinto Solana estaba enamorado, en la novela *Beatus Ille* de Muñoz Molina.

invitado a aceptar el mundo representado como verosímil o inverosímil (cf. Eco, 1990:75ss).

Albaladejo (1998:60) sostiene que los textos históricos y periodísticos no son literarios porque se producen mediante referentes que equivalen a los del mundo real y se construyen según el modelo de mundo del tipo I. En cambio, en un texto literario verosímil aparecen referencias que responden a modelos de mundo de tipo II, de modo que se establece una conexión entre la obra de la ficción y el mundo real. Por consiguiente, una obra literaria verosímil aparece como si fuera verdad porque su función mimética consiste en estar construida por criterios que rigen el mundo real.

Una obra literaria también contiene una infinidad de submundos, es decir, secciones de mundo que pertenecen a cada personaje como una relación entre el individuo y el mundo que le rodea. A los personajes corresponde un submundo que está formado por seres, estados, procesos y acciones que el personaje considera como verdaderos o falsos. Además, por cada personaje se forman los submundos como conocidos, fingidos, deseados y temidos. Este proceso se establece mediante las experiencias del personaje que a su vez están vinculadas a la temporalidad de los acontecimientos (cf. Albaladejo, 1998:70-71).

3.2 Los campos de la semiótica

De acuerdo con la división de la semiótica que hace Charles Morris⁴, podemos considerar las siguientes definiciones de la semántica, la pragmática y la sintaxis:

[L]a semántica se ocupa de las relaciones que existen entre el signo y el referente por él expresado; la pragmática tiene por objeto el tratamiento de las relaciones que mantienen el emisor o productor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación, y la sintaxis estudia las relaciones que los signos mantienen entre sí y las relaciones que se dan dentro de los signos (Albaladejo, 1998:16-17).

Al crear un texto narrativo se trata, respecto a la semántica, de reproducir un referente de los tipos I, II o III de modelo de mundo mediante un signo lingüístico. Sin embargo, como subraya Eco (1981:208) es inevitable el proceso de la pragmática para que el texto tenga sentido y coherencia. Igual que Albaladejo (1998:54) explica "la dimensión

⁴ Albaladejo (1998:16) refiere al trabajo *Foundation on the theory of signs* (1938) de Morris en que describe la semiótica, ciencia general de los signos, como un proceso formado por la colaboración de la semántica, la pragmática y la sintaxis. Véase también Eco, 1990:204.

pragmática", refiere Eco (1981:212) a "two different pragmatic approaches" que son la producción textual por parte del emisor y la recepción textual efectuada mediante el Lector Modelo. Albaladejo (1998:57) señala además que un texto no tiene sentido si las referencias no se comparten. En cuanto a la sintaxis se trata de estudiar cómo aparecen los campos de la semántica y pragmática en la superficie textual.

3.3 Intensión y extensión

Según Albaladejo (1998:44-45) se configura el texto respecto de dos ámbitos, la intención y la extensión. La primera equivale al ámbito cotextual en que el significado se expresa por un significante, y la segunda corresponde al ámbito contextual en que se entiende el sentido del texto. Además de una dimensión contextual-extensional hay también una dimensión contextual-pragmática del texto. Las dos son dimensiones exteriores al texto, pero todavía de índole textual. El investigador señala entonces que el estudio de la extensión se debe hacer a través de la intención, puesto que ésta es el resultado de la configuración lingüística de la extensión textual. Dicho de otro modo, para entender el sentido de una obra hay que tomar como punto de partida la manera en que éste está expresado en el texto.

3.4 Fábula y trama

Umberto Eco (1981:145-146) comprende la fábula como el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. Citando al investigador holandés Van Dijk, advierte Eco (1981:153) que la narración se entiende como "una descripción de acciones que requiere para cada acción descrita un agente, una intención del agente, un estado o mundo posible, un cambio junto con su causa y el propósito que lo determina". Las mencionadas acciones no necesitan ser una secuencia de acciones humanas, sino que puede ser una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o a ideas, y el agente puede ser otra cosa que un ser humano.

La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra y cómo aparece en la superficie del texto. En esta dimensión nos encontramos con lapsos temporales, analepsis y prolepsis, descripciones y reflexiones parentéticas (cf. Eco, 1981:146).

En cuanto a la relación entre trama y fábula no sólo se presupone un lector implícito que sea capaz de comprender lo que sucede en la trama y ordenar los

acontecimientos al nivel del esquema fundamental, sino una colaboración que consiste en reconocer y prever el desarrollo de los acontecimientos (cf. Eco, 1981:159-160). Así se deduce que prever lo que va a suceder en la fábula "significa proponer hipótesis acerca de lo que es 'posible' " (Eco, 1981:173). Además, mediante el texto se puede comparar la construcción del mundo posible con la del mundo real, y como Eco (1981:217) hacia el final de su razonamiento sostiene que una fábula corresponde a un mundo posible, nos parece apropiado incluir el análisis de la relación entre trama y fábula en nuestro trabajo.

4 Recursos espaciotemporales

Como *El jinete polaco* pertenece a la ficción realista (cf. Oropesa, 1999:96; Rich, 1999:105-108), cabe afirmar que está construida por el tipo II de modelo de mundo. Muñoz Molina explica que su novela es un homenaje a la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y de ahí que constituye una reconstrucción del pasado (cf. Rich, 1999:16-17; Morales Cuesta, 1996:85). *El jinete polaco* abarca el tiempo desde el atentado contra el general Juan Prim y Prats (1870) hasta la guerra del Golfo (1991), y se trata del mundo de Mágina, la ciudad natal del narrador Manuel.

4.1 La conexión entre realidad y ficción, tiempo y espacio

Manuel y Nadia reconstruyen el espacio y el pasado de Mágina, comenzando con la historia del médico don Mercurio:

Había llegado de Madrid [...], urgido por la conveniencia de huir de una persecución política cuyos motivos nunca explicó porque tal vez ni para él mismo estaban muy claros, pero que acaso no eran ajenos a la desbandada de internacionales y republicanos que tuvo lugar tras el asesinato del general Prim en la calle del Turco (33).

El personaje llega a Mágina durante el reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), y se supone que huye a causa de la turbulenta situación política en Madrid, aunque no se sepa con seguridad. La referencia política-histórica es el asesinato del general Juan Prim y Prats en 1870, miembro del gobierno provisional después de la revolución la Gloriosa

contra reina Isabel II (Vilar, 1994:88). Así el hecho histórico indica el tiempo en que sucede el acontecimiento ficcional, que a su vez establece la relación de la capital que representa la realidad con una ciudad fictiva de la provincia.

Los problemas políticos y sociales de dicha época culminan en 1898, de modo que Manuel refiere a su "bisabuelo Pedro Expósito, [...] que combatió en la guerra de Cuba y sobrevivió al naufragio en el Caribe del vapor donde volvía a España" (27). El personaje está vinculado a un acontecimiento histórico que expresa una derrota muy grave por parte de España que causa una verdadera crisis de conciencia en todo el país (Juliá, 1999:24). Mediante el personaje se enlaza también el espacio de la realidad con el espacio fictivo, y como el narrador desciende de Pedro Expósito en la cuarta generación, se establece una relación entre el pasado y el presente.

A lo largo de la narración aparecen los años de la República y la Guerra Civil, siempre con referencia a Mágina. Puesto que el comandante Galaz fusila al teniente Mestalla y de esta manera impide una sublevación militar, se configura la ficción como si fuera un hecho histórico de nuestra realidad. El acontecimiento parece verosímil, ya que la violencia caracteriza la sociedad española durante aquella época (cf. Juliá, 1999:116ss).

Durante una visita a Mágina, Manuel escucha a su abuelo que "se queja de la poca aceituna que hay esta temporada" y compara las "cosechas antiguas de una abundancia mitológica [...], los años feraces de antes de la guerra," con la presente escasez de lluvia, que se limita a causa de "tanto ir a la luna y trastear el cielo con cohetes" que han "estropeado el mecanismo de las estaciones" (todas las citas, 315). El trabajo con la aceituna constituye una referencia socio-económica que se conecta con referencias históricas como la República y la Guerra civil. El personaje expresa nostalgia por el trabajo y por el régimen de la República mientras que lamenta el desarrollo tecnológico que según él es la causa de la decadencia del presente. De este modo se destaca el contraste entre el pasado y el presente, un efecto que Manuel describe durante su última visita en Mágina: "[P]asan algunos aceituneros que han vuelto de los olivares a pie, algún hombre que lleva de la rienda un mulo cargado [...], pero ya son muy pocos, ya no se oyen sobre el empedrado los pasos de las cuadrillas, las ruedas de madera de los carros" (544). Parecido a su abuelo expresa Manuel nostalgia por una parte del mundo de Mágina que se está desvaneciendo. Describe los efectos negativos del desarrollo económico como una: "barbarie que ha venido creciendo como un tumor" y refiere a "las calles sucias, intransitables por el tráfico, los caminos del campo cegados por el

abandono y la basura" (545). Las referencias de la realidad no sólo reflejan una transformación profunda de la sociedad en Mágina, sino que también muestran la fuerte presencia urbana en la provincia.

Cuando Manuel estudia en Madrid, una vez le visita su padre, Francisco. Al descubrir éste unos olivos en la Plaza de España, se les acerca "con el mismo asombro con que habría saludado a un paisano" (382), los compara con los olivos de Mágina y comenta que en la capital sufren los árboles. Visitan al primo Rafael que ha venido a Madrid hace veinte años y que dice a Francisco: " 'Primo, no veas el dinero que ha hecho aquí la gente. Ríete tú de don Juan March y de la familia del general Orduña. ¿Has visto todos estos bloques de pisos? Pues hace nada eran huerta, y no puedes figurarte los millones que les dieron a los hortelanos' ". En casa de Rafael comen pollo "a la manera de Mágina" y van a un bar donde hay "una gran fotografía de Carnicerito y un cartel turístico en color en el que se veía la plaza del General Orduña" (las tres citas, 385). Madrid es una referencia de la realidad que sólo constituye un fondo espacial y anónimo de los personajes que parecen vivir como si todavía estuvieran en Mágina. La situación económica en la capital se compara con la de Mágina mediante referencias fictivas. Así se coloca el mundo temporal, y la ciudad fictiva se conecta con una ciudad real. Esta relación se visualiza además por los olivos como referentes de Mágina que están situados en el centro de Madrid. La actitud del padre frente a los olivos indica a su vez que éste favorece a la provincia y al trabajo del campo. En cambio, la comparación que hace el primo Rafael mediante las referencias urbanas y rurales revela admiración por todo lo que sucede en la capital. Por lo tanto, cabe concluir que el mundo al que se regresa, que se compara con otros lugares y que siempre está presente en la narración es el mundo de Mágina.

4.2 Espacios cerrados y abiertos, pasado y presente

El lugar desde donde se narra es el apartamento de Nadia en Nueva York. Manuel describe el ambiente como "un pesado rumor que envolvía el núcleo de silencio en que los dos respiraban igual que la ciudad ilimitada y temible envolvía el espacio breve del apartamento, la cámara segura como un submarino" (9). Dos mundos se oponen: la vida ajetreada de la calle, y el apartamento que se caracteriza por el silencio y la seguridad. Estas referencias transmiten la impresión de que los personajes se sienten

independientes del tiempo y que están aislados del mundo exterior. En otro sitio dice el narrador:

[H]a empezado una guerra muy lejos y cunde en los noticiarios [...] un patriotismo de exterminio que ellos pueden ilusoriamente abolir con el mando a distancia, fugitivos o supervivientes de un apocalipsis que no los alcanzará si permanecen en el refugio del apartamento (493-494).

El narrador menciona la guerra del Golfo, una referencia histórica que establece el mundo temporal (cf. Morales Cuesta, 1996:91). Al mismo tiempo, la guerra se asocia con la violencia mientras que la intimidad de los amantes muestra el amor, y así se produce un contraste entre el mundo exterior e interior.

En Mágina, frente a la casa de los abuelos de Manuel se halla la Casa de las Torres. La guardesa que vive allí está "encastillándose [...] como el señor feudal que la edificó, un turbulento condestable Dávalos que se había sublevado contra el emperador Carlos V en tiempos de los comuneros" (58). La referencia histórica da a conocer el origen de la casa y la coloca temporalmente al siglo XVI, a la vez que expresa el conflicto que se produjo entre el movimiento comunero y el rey (cf. Vilar, 1994:47-48).

El comisario Florencio Pérez y otros bajan al sótano de la Casa de las Torres para inspeccionar la momia:

Bajó [la guardesa] delante del inspector, que llevaba una poderosa linterna, [...] y ya nadie habló, [...] mientras cruzaban sótanos y corredores que conducían a otros sótanos idénticos, ocupados por muebles grandes como catafalcos y armazones podridos de carruajes barrocos (68).

El espacio en que los personajes se mueven está descrito como un lugar enigmático, asociado a criptas, laberintos y muebles antiguos. La luz de la linterna se opone a la densa oscuridad que junto con el silencio produce un ambiente fantasmal, y de este modo se entiende el contraste entre la vida fuera y el mundo interior.

En Nueva York, Manuel entra por casualidad al museo Frick Collection donde la tranquilidad surge como contraste al ruido de la calle. Poco a poco el ambiente silencioso se consolida, y según Manuel

es como si el silencio viniera hacia él desde el interior de los cuadros y fuera el espacio desde donde lo miran esas pupilas sosegadas de muertos, el espacio y el tiempo, el espacio intangible que rodea las figuras como el cristal de un acuario y el tiempo ajeno a las calles de Nueva York [...], años y siglos congelados en las salas y en los corredores del museo, en la claridad gris del patio donde fluye el agua sobre una taza de mármol (439).

Manuel vive este ambiente como si estuviera aislado de la vida exterior, indicando que el hombre parece creer que el pasado es un componente separado de nuestro mundo. Entonces nos parece interesante referir a Muñoz Molina que subraya la importancia de que "el presente contiene todos los instantes del pasado" (Rich, 1999:111). Es decir, el pasado constituye un fondo temporal, influye en el presente, y por lo tanto, el conocimiento de nuestra historia es esencial para entender lo que acontece en el presente.

El enlazamiento entre los mundos temporales se nota también en la tienda de antigüedades de Mágina donde Manuel encuentra la estatua de cera que es una copia de la momia: "[L]a estoy viendo tras el cristal de la ventana, rodeada de cuadros sin valor, de muebles viejos y cacerolas y almoreces de cobre, no es una ventana [...], es el escaparate de un anticuario" (554). El espacio le parece una casa privada a Manuel, como si perteneciera al mundo del presente, pero descubre que la ventana es un escaparate que "parece una vitrina de museo" (556). Primero tiene la sensación de familiaridad y presencia, luego se convierte en un lugar donde se conserva el pasado. Si tenemos en cuenta que el cristal lleva semejanza con el espejo, podemos afirmar que la ventana, el escaparate o la vitrina de museo son elementos que reflejan el interior y el exterior, y enlazan el pasado con el presente.

4.3 La iconografía

Para continuar nuestro análisis, es necesario explicar el concepto "ékfrasis" que procede del griego y significa "descripción". Se define como una explicación con respecto a personajes, cosas o acontecimientos que se efectúa mediante la descripción de una obra de arte (cf. Wilpert, 1989:226), y se caracteriza por "a descriptive scene within the novelistic text in which there is a representation of any work of art" (Smith, 1995:12).

El título de la obra que analizamos procede del cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt, una referencia del mundo real cuyo motivo repercute a lo largo de la narración (Rich, 1999:78). Mientras que Manuel está en Nueva York con Nadia,

observa las fotografías de Ramiro Retratista que son "como las imágenes de una película [...], figuras inmóviles cuyos labios empiezan a moverse y adquieren una voz que sin darme cuenta es la mía" (180). Las fotos evocan la memoria del protagonista y conllevan la voluntad de relatar su historia.

Oropesa (1999:105-107) afirma en su análisis que la música se asocia al sentimiento de los personajes. De hecho, a lo largo de la narración se refiere numerosas veces a la música cómo hace Manuel al relatar de su adolescencia:

Riders on the storm, los jinetes cabalgando en una noche de tormenta, yo mismo, solo, fugitivo de Mágina, cabalgando en la yegua de mi padre, no hacia la huerta, sino hacia otro país, viajando en un coche por una carretera que no termina nunca, esa canción de Lou Reed, *fly, fly away*, márchate, vuela lejos (222).

Desde un punto de vista humorístico se describe el estado mental de Manuel que, de acuerdo con la teoría de Albaladejo (cf. 3.1), equivale a un submundo deseado. Lo mismo sucede con Ramiro Retratista que, mirando las fotografías de la momia y escuchando la música de Schubert, siente melancolía por la imposibilidad de conocer a la mujer de quien se ha enamorado (cf. 96-97). En este caso, las fotografías son ficticias mientras que la música procede de la realidad.

Manuel compara el lienzo de Rembrandt con su "abuelo atravesando la sierra de Mágina en una noche de tormenta [...], Miguel Strogoff perseguido por los tártaros [...], [su] padre subiendo a caballo de la huerta [...] y apareciendo en una esquina de la calle Fuente de las Risas" (189). El motivo de Rembrandt refleja entonces el carácter de los personajes, los enlaza y los conecta con el correo del zar, el héroe en la obra de Jules Verne, y un personaje con quien se identifica el narrador. Además tenemos en cuenta que la Novia del correo se llama Nadia (cf. Kunz, 1997:136).

Como Nadia refiere a la Biblia protestante diciendo que "algunos objetos, como algunas personas, son empujados a un largo destino de peregrinación" (476), se deduce la presencia del motivo de Rembrandt. Además, la Biblia protestante contiene los versos del *Cantar de los Cantares*, el poema que Retratista ha encontrado en un trozo de papel en el escote de la momia. En cuanto a la Biblia, nos informa Kunz (1997:134) que se trata de la primera traducción completa efectuada en 1569 por Casiodoro de Reina, un monje simpatizante con la Reforma. Muñoz Molina admira esta traducción y elogia el *Cantar de los Cantares* por ser un poema cuya belleza consiste en "la gloriosa plenitud

carnal de dos amantes" (Kunz, 1997:134). Se deduce entonces que la Biblia contiene un poema que alude a la relación amorosa de Manuel y Nadia a la vez que se enlaza con la de Águeda y don Mercurio. Smith (cf. 1995:22) refiere a Riffaterre que destaca la importancia del enlazamiento entre referencias dentro de una obra como el rasgo más significativo de la ficción realista, y no las referencias exteriores conectadas con el texto. A continuación explica Smith (1995:35): "An individual scene that features an ekphrasis as a metaphor of a novel's mimetic norms is not an isolated unit; it usually forms part of a network of representational scenes, which I call the novel's ekphrastic system". Es decir, *El jinete polaco* de Rembrandt es una metáfora de la novela de Muñoz Molina. Este motivo se enlaza con otras obras de arte con las que los personajes se encuentran, y así se establece la conexión entre personajes y objetos de la realidad, que no es arbitraria sino sistematizada.

El cuadro de Rembrandt produce una inconsciente autoidentificación por parte del comandante Galaz. Este efecto se confirma en un sitio donde el comandante relata sobre el "grabado del jinete, con el que había ido adquiriendo al cabo de unas semanas una especie de confianza secreta: tampoco sobre ese hombre joven sabía nadie nada, y la expresión de su cara era un enigma tan definitivo como el de su identidad" (298). Pensamos que no hace falta comentar esta cita, sino referir a Nadia que después de la muerte de su padre mira el grabado y "adivina el retrato espiritual" del comandante (475).

Al ver la estatua de cera en el anticuario de Mágina dice Manuel que "me estaba mirando antes de que yo la viera, una cara imposible" (554), y se fija en que "la momia sigue mirando[le] con sus ojos claros, encogida, muy digna [...], la momia no es mayor que una niña [...], es de cera, por eso brilla de ese modo, y sus pupilas son de evidente cristal" (555). Tal como Manuel se emociona con la estatua, Ramiro Retratista lleva muchos años enamorado de la momia, e incluso Julián confiesa a Manuel que "había empezado a tomarle cariño" (570). Parece que mediante la ékfrasis surge un sistema de efectos emocionales que sirven para enlazar personajes y objetos. Con respecto a los submundos de los personajes estamos entonces de acuerdo con Smith (1995:19) que afirma:

I contend that these subworlds are not just the result of mental activity; they illustrate characters' worldmaking activities, which are metaphorized by the ekphrastic art forms with

which the characters are identified; therefore, the mimetic function of these subworlds is to lay bare the device of world construction.

Es decir, las obras de arte son metáforas que reflejan la vida mental de los personajes a la vez que ellos se identifican con las obras. Los submundos de los personajes que aparecen mediante la función ekfrástica muestran a su vez la relación que tienen con el mundo que los rodea. Así constituye la ékfrasis un componente esencial con respecto a la construcción del mundo ficcional.

4.4 Mitos y creencias

En un ensayo de Muñoz Molina (1993:25) se sostiene que "[l]a ficción narrativa, que procede del mito y de los cuentos infantiles, tiene como ellos, la tarea de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestra propia posición". En el mundo de *Mágina* se enlazan la superstición y la realidad. Manuel comenta de su abuelo:

que una cosa fuera imposible no le parecía [...] motivo suficiente para dejar de contarla, más aún, le hacía preferirla, de modo que el perro sin nombre de su suegro había vivido hasta los setenta y cinco años con la misma naturalidad con que explicaba que [...] en la Sierra vivían unas criaturas mitad hombre y mitad caballo que eran feroces y misántropas y que en los inviernos de mucha nieve bajaban al valle del Guadalquivir exasperadas por el hambre [...] que llegaban al extremo de comer carne humana. La prueba de que los juancaballos existían [...] estaba [...] en la fachada de la iglesia del Salvador, donde es verdad que hay un friso de centauros, de modo que si los habían esculpido en un lugar tan sagrado [...], argumentaba sonriendo mi abuelo, muy hereje hacía falta ser para no creer en ellos (27-28).

La edad exagerada del perro de Pedro Expósito⁵ contribuye a dar una imagen mitológica del anciano. De acuerdo con las ideas de Albaladejo no cumplen las leyes de constitución semántica que corresponde a las de la vida real, y así los juancaballos resultan ser referencias del tipo III de modelo de mundo, criaturas que existen sólo en el submundo imaginado de los personajes. Sin embargo, el hecho de que el abuelo refiere al friso de la iglesia indica cómo el personaje intenta crear verosimilitud a los

⁵ El significado del apellido alude al origen desconocido del personaje, y por lo tanto, de Manuel.

juancaballos. Así el submundo imaginado aparece como si estuviera incorporado al mundo que rodea los personajes.

La madre de Manuel cuenta cómo los niños cantan de "la Tía Tragantía, hija del rey Baltasar" (28), una giganta invisible que se lleva los niños en la víspera de San Juan si están fuera de casa sin permiso. Para que se produzca verosimilitud hacia la criatura, se conecta con el rey Baltasar del Nuevo Testamento. Aparentemente se difunden las historias mediante la tradición oral, y a través del lenguaje popular se crea canciones para memorizarlas.

La madre de Manuel también recuerda que don Mercurio iba en su coche detrás de un vehículo que venía a recoger los muertos. Los niños cantaban:

- *Tras, tras. -¿Quién es?*
- *El médico jorobeta*
que viene por la peseta
de la visita de ayer (53).

Incluso en la infancia de Leonor, la abuela de Manuel, la canción ya parecía "tan antigua como el romance de doña María de las Mercedes" (53). Las referencias son del tipo II de modelo de mundo, ya que cumplen con las leyes de constitución semántica que corresponden a las de la realidad. Puesto que los versos perduran en la infancia de Manuel, veinte años después de la muerte del médico, y se comparan con obras de la Edad Media, se atribuye una edad mitológica a don Mercurio. Además, su coche se asocia con el miedo, ya que se conecta con enfermedades contagiosas, exigencias financieras, poder y muerte, factores que asustan a los habitantes. El vehículo que suele ir acompañado a don Mercurio es "el carro de los muertos sin dignidad al que llamaban la Macanca" (46). El narrador alude a los que no se han confesado antes de morir y así pierden el derecho a ser enterrados en tierra sagrada. Por lo tanto, se produce un miedo colectivo que se impone de una generación a la otra, incluso a Manuel en su infancia: "El nombre de ese carro me daba más miedo que la palabra tísico o la palabra hospital: la Macanca" (183). Este miedo podemos denominar el submundo temido de los personajes, un fenómeno comentado por el narrador:

En todas las cosas usuales se escondían propiedades maléficas: el agua demasiado fría del botijo podía matarlo a uno de calenturas [...], si uno era capaz de contar todas las estrellas

en una noche de verano lo mataba Dios, si no se apagaba el brasero antes de irse a dormir la candela soltaba un humo que envenenaba a la gente dormida (175).

Lo sobrenatural se enlaza con la realidad. Las creencias no sólo producen el miedo y controlan la conducta de la gente, sino que también protegen contra peligros. Manuel recuerda además las advertencias de su madre, por ejemplo la de "no aceptar los caramelos de los desconocidos, que podían ser tísicos en busca de la fresca sangre infantil" (178). La superstición parece estar presente por todas partes y produce el miedo. Para proteger a su hijo contra los desconocidos, que tal vez podrían ser pederastas, la madre refiere a una creencia que concierne los que sufren de la tuberculosis.

La historia del fantasma en Mágina se basa en el hallazgo de una momia en los años treinta en la Casa de las Torres. La guardesa de la casa "contó en la cola de la fuente del Altozano que en una cripta de aquel palacio abandonado desde hacía medio siglo había aparecido el cuerpo incorrupto de una muchacha" (54). Así no es posible guardar el "*top secret*" (72) como lo consideran don Mercurio y el comisario Florencio Pérez. De modo que los habitantes de Mágina llegan a saber del hallazgo mediante el periodista Lorencito Quesada que no revela nada porque "poderosos intereses ocultos lo seguían obligando [...] a mantener el secreto" (63), y a través de la guardesa que agrega calidades sobrenaturales a la momia. Su historia perdura en la tradición popular y se tiene por verdadera, ya que, según la madre de Manuel "le pareció que a ella también le llegaba la queja de aquella voz, y se imaginó que la oscuridad donde permanecían abiertos sus ojos era la del sótano donde la muchacha fue emparedada" (55). Como hemos visto en el apartado 2, se crea una versión falsa sobre el hallazgo, hecha por don Mercurio y que Ramiro Retratista transmite al comandante Galaz y a Nadia. También Manuel conoce la historia mediante su abuelo que no ha sido muy fiable en su reproducción de los hechos. Al final, el enigma se aclara mediante el anciano Julián que ha sido sirviente de don Mercurio durante muchos años. Es decir, mediante el engaño y la mentira se crea una leyenda y un enigma que anima al lector a comprometerse. En cambio, si la historia se narra según la memoria sin inventar o imaginarse, la leyenda se convierte en una historia admisible, y de esta manera aparece el mundo de Mágina como un mundo verosímil.

4.5 Síntesis

Hemos visto que las referencias político-históricas y socio-culturales proceden del tipo II de modelo de mundo y son conectadas con los personajes y acontecimientos ficticios para que la historia resulte verosímil. Mediante las referencias al mundo real se establece además el tiempo en que los personajes se encuentran.

A través de las referencias convergen los espacios, ya que en la Mágina del presente se vive con los mismos problemas sociales que en la capital, y a Madrid viene la gente de la provincia para trabajar, pero sigue viviendo como si estuviera en su pueblo.

En el mundo exterior avanza la vida ajetreada mientras que en el interior se pretende conservar el pasado, una situación que se debe impedir según el autor: el pasado influye en el presente y este proceso es necesario para entender el mundo de hoy.

Los elementos de arte producen un efecto de autoidentificación en los personajes y explican sus submundos. Mediante la iconografía se efectúa un enlazamiento entre objetos, personajes, tiempo y espacio, que no es arbitrario sino sistematizado.

Referencias del tipo III de modelo de mundo se enlazan con elementos de la realidad. De esta manera se da a conocer la superstición de los personajes y el impacto que provoca en la conducta de la gente. Las creencias también muestran el submundo temido de los personajes. La historia de la momia emparedada indica cómo se puede crear un mundo ficticio, verosímil y posible.

5 Recursos técnicos de la narración

5.1 La relación entre fábulas y trama

De acuerdo con la teoría de Albaladejo (cf. 3.3), la fábula corresponde a la extensión y la trama se halla en el nivel de la intensión. La ciudad de Mágina constituye el fondo espacial de las fábulas y el tiempo en que se desarrollan abarca más de un siglo, desde 1870 hasta 1991. Las fábulas de Nadia y Manuel, del comandante Galaz y de Águeda y don Mercurio se desarrollan a lo largo de la narración mientras que otras se presentan como historias intercaladas.

Debido a una mentira que el médico presenta a Ramiro Retratista después del hallazgo de la momia, la identidad de ésta permanece desconocida. Asimismo, la fábula de don Mercurio y Águeda resulta engañosa puesto que la mentira de don Mercurio se conserva como una versión que Retratista relata al comandante Galaz que a su vez la cuenta a Nadia. Puesto que la identidad de la momia y la fábula de don Mercurio y Águeda no se revelan hasta que Julián relata su historia a Manuel hacia el final de la novela, se engaña a los personajes, a los narradores y al lector.

Primero, la fábula del comandante Galaz aparece en el nivel de la trama como un fragmento relatado por Manuel que refiere a un acontecimiento conocido en Mágina: el comandante impide una sublevación militar poco antes de la Guerra Civil. El resto de la fábula se relata por Nadia a quien su padre ha contado de su vida poco antes de morir.

El hecho de que Nadia hacia el final de su historia relata cómo Manuel y ella se han encontrado en la adolescencia, que él ha visto el grabado del jinete en la casa de Nadia y que ella ha sido la primera mujer que Manuel besara, este acontecimiento resulta ser un elemento sorprendente en el nivel de la trama (484ss).

Hemos propuesto que hay elementos en el nivel de las fábulas que se expresan mediante el impacto que producen en los personajes. El poder del gobierno constituye así un fondo que se manifiesta a través del miedo configurado en el texto. Manuel relata de su madre:

Esa había sido su vida de los últimos años, su vida entera [...], voces irreales en la calle, donde se desplegaba una selva de peligros, los bombardeos, los disparos sueltos, las furiosas estampidas de hombres y mujeres que gritaban levantando puños y armas, los desconocidos que ofrecían caramelos a las niñas o llevaban al hombro un saco que tal vez contenía una cabeza cortada, los vagabundos, los soldados fugitivos, los moros que al atardecer bajaban en dirección al manantial de la muralla para lavar sus ropas (48).

Parece que la madre no conoce otra forma de vivir que bajo el temor y que no comprende la causa de los acontecimientos en el mundo que le rodea. Se describe así el miedo que se vive en una sociedad inestable y violenta donde se deducen los efectos de la anarquía, la sublevación obrera y la Guerra Civil.

El tío Rafael es un campesino que trabaja con el padre de Manuel en la huerta, y Manuel recuerda cómo solía contar de la guerra:

'Yo cerraba siempre los ojos', decía el tío Rafael, 'y era tan malo disparando que aunque no los hubiera cerrado no habría podido darle a nadie, me temblaban las manos y las rodillas nada más oler la pólvora, se me nublaba la vista y veía doble o triple el punto de mira y pensaba, hay que ver, si a mí no me han hecho nada esos que hay en la otra trinchera' (106).

Se transmite de esta manera el temor que siente el personaje y se vive así la situación absurda de la guerra. El modo de hablar del personaje nos transmite además una fuerte sensación de empatía por parte del narrador Manuel.

En otro sitio describe Manuel la relación entre sus abuelos y la sociedad que les rodea:

El mundo había cambiado en su alrededor, había en casa televisión y frigorífico y cocina de gas y hasta un grifo de agua corriente en el patio, había tractores en el campo y máquinas de cavar y segadoras, pero en ellos la única novedad era el asombro, porque el recelo que ahora sentían no era sino una derivación del miedo de siempre, del terror vivido, aprendido y heredado (247).

Los abuelos viven en una sociedad moderna con todas las comodidades posibles, pero según Manuel se sienten confundidos por el desarrollo económico y social que sucede a causa de la política en los años ochenta (cf. Juliá, 1999:263). Con respecto al miedo que se aprende y hereda se deduce un temor sistematizado que se imprime en las generaciones y no sólo en algunos individuos.

Durante su estancia en Mágina, Nadia es detenida por haber ayudado al Praxis en su actividad política. La narradora cuenta que el policía "[l]e hablaba como escupiéndole, ella nunca había oído en español palabras tan obscenas, le daban tanto miedo como la boca húmeda del policía y el metal reluciente de la pistola" y observa además que "[e]n la pared había un retrato de Franco y un calendario con una fotografía en color de la Virgen del Gavellar, patrona de Mágina" (las dos citas, 371). La actitud del policía representa y visualiza el poder del gobierno y causa el temor que siente la chica. El retrato y la foto de la Virgen se asocian con la relación entre el poder político y la Iglesia, igual que en la descripción del subcomisario Florencio Pérez Tallante que está "sentado tras la mesa, bajo el crucifijo y la estampa de Nuestro Padre Jesús y el retrato de Franco" (63).

En una discusión agitada entre el teniente Chamorro y el mismo subcomisario empieza éste: "Y yo ¿qué soy?" "Un beato, Florencio, un beato tremendo." "Católico,

Chamorro, católico, apostólico y romano, a fuer de buen español.' El teniente Chamorro dio un golpe con los nudillos en la mesa: 'Ya empezamos, hombre. Y yo entonces, porque no voy a misa ¿soy turco?' " (272). De una manera humorística, las ideas políticas de la República contrastadas con las del franquismo y la Iglesia católica están expresadas mediante el diálogo entre los amigos. El teniente Chamorro representa el ateísmo y el socialismo mientras que el subcomisario encarna la alianza entre el fascismo y el catolicismo.

5.2 Narradores y narratarios, voces narrativas

Paul Ricoeur (1987:136) trata las ideas sobre "[t]iempo del narrar ('Erzählzeit') y tiempo narrado ('erzählte Zeit')" presentadas por Günther Müller, y sostiene que la relación entre los dos componentes aparece totalmente renovada por Gérard Genette (1987:147ff). Ambos mundos temporales existen sólo dentro del texto: el tiempo del narrar corresponde al tiempo desde el que se narra el tiempo narrado que a su vez equivale al tiempo que abarca toda la historia. Por lo tanto, el tiempo del narrar en *El jinete polaco* implica los días que Manuel y Nadia pasan juntos mientras que cuentan del mundo de Mágina, y el tiempo narrado abarca todas las historias rememoradas por los narradores. También se debe tener en cuenta que el tiempo del narrar y el tiempo narrado convergen a partir del momento que Manuel abandona Nueva York para regresar a Mágina (cf. 508), un fenómeno que Genette (1989:277) explica de la siguiente manera: "Esos efectos de convergencia final [...], juegan con el hecho de que la propia duración de la historia disminuye progresivamente la distancia que la separa del momento de la narración".

Con respecto de la voz narrativa remitimos a Genette (1989:270-273) que la explica como una instancia narrativa o un procedimiento de narración en el que se sitúa el narrador. Además, Muñoz Molina (1993:47) indica que el sonido de una voz caracteriza el primer encuentro con la ficción. De hecho, así empieza *El jinete polaco*: "Sin que se dieran cuenta se les hizo de noche en la habitación de donde no habían salido en muchas horas" (9). Aparece aquí una voz, cuya identidad no se conoce, que observa personajes desconocidos. Se trata entonces de un narrador externo que según Bal (1998:128) equivale a una instancia que está ausente de la historia sin referirse a sí mismo como personaje. Si el narrador está presente como personaje de la historia, recibe el término narrador personaje. Marchese y Forradellas (1978:279) subrayan

además que el narrador puede situarse fuera de la historia analizando los hechos desde el interior como autor omnisciente, o desde el exterior, como mero testigo.

En un sitio de la obra surge un yo: "Veo encenderse una a una las luces en los miradores de Mágina bajo un cielo liso y violeta en el que todavía no es de noche " (19). Así el narrador externo se convierte en un narrador personaje sin perder la calidad de testigo, y de este modo se nos presenta el lugar que constituye el fondo de la fábula. El narrador externo relata de lo que sucede en el tiempo de narrar, pero el narrador personaje se presenta en el momento que entra al tiempo narrado. Más adelante dice el narrador: "Para no perderse en un laberinto de pasados deciden establecer el principio de todo en el testimonio más antiguo que poseen: el médico joven" (33). De nuevo aparece el narrador externo que nos da a conocer el pacto narrativo entre Manuel y Nadia que luego se turnan en relatar. Ellos son narradores personaje que relatan en primera o tercera persona, según su función de narrador omnisciente o testigo.

Tenemos en cuenta que, la identidad del narrador externo en el tiempo del narrar se revela en cuanto Manuel afirma: "Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona" (535). De modo que el narrador externo y el narrador personaje proceden de la misma instancia que es la voz de Manuel

El narratario se define como una "instancia de recepción interna en la narración", intradiegético si es un personaje representado en el texto y extradiegético si se sitúa fuera del texto (Marchese y Forradellas, 2000:278). En *El jinete polaco* Nadia y Manuel se turnan en narrar sus historias. Nadia es el narratario de Manuel y viceversa, de modo que los narratarios son del tipo intradiegéticos.

Aparecen también relatos de otros personajes que son rememorados y contados por Nadia y Manuel. Nadia narra de la vida de su padre que a su vez acaba de relatar la historia que el fotógrafo Ramiro Retratista le ha contado al comandante veinte años atrás. Manuel refiere a "[l]as voces perdidas de la ciudad" y también a "[v]oces de Mágina que nadie escuchará, que se van extinguiendo una por una" (59). Manuel y Nadia reconstruyen el pasado y el mundo de Mágina mediante sus propias voces, pero también reproduciendo las voces de otros. Manuel le cuenta a Nadia de los tíos Rafael y Pepe que trabajan en la huerta con el padre del narrador: "Tres patas para un banco, decían ellos de sí mismos, el tío Pepe, el tío Rafael y el teniente Chamorro, bajando por el camino hacia la huerta de mi padre, el tío Pepe y el tío Rafael, que eran hermanos y no se parecían en nada" (251). El narrador narra y comenta lo que él mismo ha vivido, se expresa según lo que recuerda de los campesinos y así reproduce las voces de otros.

De parecida manera relata lo que recuerda de los relatos de sus abuelos y de su madre (cf.163ff). Con referencia a Bajtin, Segre (1985:135) opina que se trata de una plurivocidad, o bien, discursos que están estilísticamente individualizados de los protagonistas, una técnica narrativa que reside en la polifonía de nuestro mundo real, donde cada individuo posee una voz y un modo individual de expresarse.

5.3 Focalización

Un objeto se puede percibir de distintas maneras, un niño observa el mundo de otro modo que un adulto. La percepción depende de varios factores, por ejemplo la propia posición respecto al objeto percibido, el conocimiento previo y la actitud psicológica hacia el objeto. De esta manera la focalización se puede definir como "la relación entre la visión y [...] lo que se percibe" (Bal, 1998:108). A continuación destaca Bal (1998:110) el focalizador como el sujeto de la focalización que constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Además, la focalización interna es efectuada por un personaje que participa en la fábula como actor, y la focalización externa por un focalizador que está situado fuera de la fábula (Bal, 1998:111).

En *El jinete polaco* la focalización es variada. Acordándose de su ciudad natal, Manuel dice:

Me acerco a la ciudad desde muy lejos, desde arriba [...], y esa figura rezagada a la que he visto subir por el camino de Mágina es ahora mi abuelo Manuel que vuelve después de un año de cautiverio en un campo de concentración, lo veo de espaldas, anhelante, rendido, ha caminado durante dos días sin parar y ahora teme caer al suelo como un caballo reventado cuando está a punto de llegar a su casa (26).

El narrador focaliza primero Mágina como si viniera volando hacia ella para luego focalizar al abuelo que está regresando a la ciudad después de años de cautiverio durante la guerra civil. Mágina aparece mediante una descripción cinematográfica en que el focalizador produce una perspectiva circular. Como Manuel en este caso no participa en lo que focaliza, se trata de una focalización externa.

Repetidas veces se refiere al descubrimiento de la mujer emparedada en la Casa de las Torres. La guardesa observa "una cara blanca y polvorienta que parecía flotar en la penumbra, como la cara de un fantasma que surge de noche en un cristal, como una virgen de cera" (58). El focalizador es la guardesa, pero el narrador es Manuel que se

imagina la reacción del personaje, basándose en las fotografías de Ramiro Retratista y en su relato reproducido por Nadia. También Retratista focaliza la momia: "Pero su mirada, ahora visiblemente muerta y ciega, lo seguía atrapando, y el olor a polvo que despedían su ropa y su pelo le mareaban como estos perfumes de adormideras que según había leído usaban las mujeres fatales" (102). Mientras que la guardesa asocia a fantasmas y santas al ver la momia, Retratista deja entrever una sensación de atracción sexual hacia el objeto focalizado. Debido a su fascinación por la momia la observa con atención y encuentra una medalla que contiene una foto de un hombre "que parece Gustavo Adolfo Bécquer" (72) y un papel que contiene los versos del *Cantar de los Cantares*. Retratista no sólo focaliza la momia, sino también el médico cuyo rostro aparece más cansado y viejo que nunca, y los demás que hacen la inspección al hallazgo (cf. 73). De esta manera se agrega información que conduce a solucionar el enigma de la momia a la vez que se mantiene el interés por parte del lector.

El padre de Nadia acaba de contarle sobre Retratista: "Hablaba sin levantar los ojos, gordo y tímido, hundido en el sofá, sin quitarse el abrigo [...] con las rodillas juntas y la cartera de plástico en el regazo" (295). Galaz es focalizador y narrador al mismo tiempo, y Nadia reproduce su relato. También Retratista focaliza Galaz "en una actitud que a Ramiro le parecía la más propia de un caballero que él hubiera visto nunca, la cabeza erguida, la frente alta, los ojos claros y atentos bajo la sombra de las cejas" (296). La descripción efectuada mediante la focalización nos informa sobre los sentimientos entre los personajes: la compasión en el caso del ex comandante y admiración por parte del fotógrafo. Al mismo tiempo se entrevé la empatía expresada por la narradora.

Manuel recuerda el mundo de su infancia:

Oía siempre, espiaba sin comprender [...], impunemente me aproximaba al círculo de los mayores y aprendía poco a poco a descifrar sus historias y a repetir palabras sonoras que decían, la aceituna, la televisión [...], el acabamiento del mundo, los ciclones, la guerra, Azaña, el general Miaja, el comandante Galaz, don Juan Negrín, Franco [...], la momia emparedada [...], el hospital (179).

La focalización interna nos transmite cómo el niño percibe el mundo de los adultos. Primero le parece ininteligible, pero con el tiempo aprende a distinguir entre varios asuntos y comprender de qué se trata. Al mismo tiempo muestra la complejidad del discurso oral de la gente.

En otro sitio: "Nadia lo [Manuel] oye respirar [...], lo ve dormir y le cubre los hombros [...]. Se sonríe en el espejo del cuarto de baño, examina sin disgusto la palidez de su cara" (473). Nadia focaliza Manuel y luego a sí misma en el espejo antes de recordar los últimos días, el encuentro con Manuel en Madrid y el reencuentro en Nueva York. Así la focalización interna nos introduce a un relato que completa la historia narrada por Manuel, y se ve que la focalización constituye un componente fundamental de la narración (cf. Bal,1998:126).

5.4 Síntesis

Mágina es el fondo espacial de las fábulas de Águeda y don Mercurio, del comandante Galaz y de Nadia y Manuel. Todas aparecen de una manera fragmentaria. Debido a una mentira de don Mercurio, Retratista narra una versión falsa sobre la momia al comandante que a su vez la cuenta a Nadia. Hasta que se revela la verdad hacia el final de la historia, aparece la fábula de don Mercurio y Águeda en el nivel de la trama como una historia que engaña a los personajes, a los narradores y al lector. Nadia agrega su encuentro con Manuel en la adolescencia a la historia de Manuel, y así se enlazan las fábulas a la vez que se completa la historia en el nivel de la trama.

El poder del gobierno y de la Iglesia católica son actantes de la fábula que se presentan en el nivel de la trama mediante el impacto que producen en los personajes. En el nivel de la trama se expresan mediante el temor por parte de los personajes, una sensación que surge porque no entienden el desarrollo político en el mundo que los rodea.

El tiempo del narrar corresponde a los días que Manuel y Nadia pasan juntos en el apartamento de Nueva York y el tiempo narrado abarca un poco más que un siglo. Al final de la novela convergen el tiempo del narrar y el tiempo narrado. La obra empieza con una voz, un narrador externo que observa los protagonistas en el tiempo del narrar y que se convierte en narrador personaje al entrar en el tiempo narrado. Ambos tipos de narrador proceden de la voz de Manuel. Al relatar la historia se turnan la primera y la tercera persona, según si es un narrador omnisciente o si funciona como testigo.

Puesto que Nadia y Manuel narran los relatos de otros y reproducen el habla de los personajes de Mágina, se trata también de las voces de otros, un fenómeno que se denomina plurivocidad.

La focalización variada de los mismos acontecimientos contribuye a dar nueva información sobre la fábula, que a su vez despierta el interés del lector. La focalización muestra también los sentimientos de los personajes y la empatía que siente el narrador por ellos. También nos hace entender cómo los personajes perciben el mundo que los rodea. Mediante la focalización de Nadia se completa el relato de Manuel y así constituye un componente fundamental con relación a cómo procede la narración.

6 Recursos psicológicos de la narración

6.1 Elementos que evocan la memoria

Sostenemos que hay elementos que evocan la memoria, la que a su vez es esencial para relatar el pasado:

Vivían con naturalidad en el interior de una especie de milagro que ni siquiera habían solicitado ni esperado [...], 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 las pupilas fijas en la oscuridad y en el vacío de una mujer emparedada que permaneció incorrupta durante setenta años, por el baúl de las fotografías de Ramiro Retratista y una Biblia protestante escrita en un inconcebible español del siglo XVI (10).

Manuel y Nadia viven un amor apasionado en el piso de Nadia en Nueva York. Ambos se acuerdan del mundo de Mágina, estimulados por el grabado del jinete y mediante los objetos que están en el baúl de Ramiro Retratista, llevado desde Mágina a Nueva York por el comandante Galaz. Las fotografías que Ramiro Retratista ha hecho de la momia y de los habitantes de Mágina animan los narradores a recordar el mundo y el pasado que comparten. La Biblia contiene los versos amorosos del *Cantar de los Cantares* que despiertan el interés de los amantes y que desempeñan un papel importante para la reconstrucción del pasado. Por lo tanto, la iconografía y los objetos evocan la memoria que junto con el amor y el pasado compartido producen la voluntad de narrar.

6.2 La memoria individual y colectiva

En el cuento *Ulrika* de Borges (1998:20) el narrador comienza a contar de la siguiente manera: "Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la

realidad, lo cual es lo mismo". Es decir, la realidad es subjetiva porque se construye según lo que el individuo recuerda. En *El jinete polaco* comenta el narrador que "la memoria es una mirada pura y arcaica que me convierte en un testigo inmóvil de lo que estoy diciendo" (172). O sea, el narrador es un testigo de su propia historia y recordar es lo mismo que visualizar el mundo del pasado. Por eso dice Manuel al regresar a Mágina: "No tengo la sensación de recordar, sino de ver, la mirada abarca desde aquí los paisajes ondulados y extendidos del tiempo hasta más allá de los perfiles azules que hace veinte años limitaban el porvenir y la forma del mundo" (534). Es decir, el mundo que ve es el mundo que recuerda, con la única diferencia de que antes, Mágina constituía el mundo y los alrededores pertenecían a lo desconocido.

En otro sitio se dice que "nos acordamos del mismo invierno en la misma ciudad y [...] cada uno posee y cuenta los recuerdos del otro" (316-317). Al relatar su historia, Manuel y Nadia se basan en la memoria propia y en la de otros personajes como los parientes de Manuel, Ramiro Retratista, el comandante Galaz y los tíos Pepe, Rafael y el teniente Chamorro. De este modo aparece una memoria colectiva que caracteriza la narración. Sin embargo, cuando Manuel empieza "a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira" (193), reconoce que la memoria nos puede engañar. Por lo tanto dice de su abuelo: "Era así como le gustaba contar [...], inventándolo, la oscuridad de la noche, el aullido de los lobos, el brillo de un cigarro encendido [...], circunstancias triviales que adquirirían en su voz una cualidad tenebrosa de augurios" (110). Evidentemente le gusta al abuelo contar historias. Aunque se base en la memoria no narra siempre según lo que recuerda, sino que inventa los hechos para obtener más emoción.

En el momento que Manuel encuentra la estatua de cera en la tienda de antigüedades piensa que ésta es la momia que vive en la memoria colectiva de Mágina. Pero Julián dice que: "lo único que era verdad es lo que tú supones que era falso, la momia, lo que has visto esta mañana no es lo mismo que encontramos nosotros en el sótano de la Casa de las Torres" (564-565). Incluso Julián sabe que la gente inventa cosas al contar una historia ya que conoce la mentira de don Mercurio. Además, presupone que Manuel no se fía en una historia que ha sobrevivido tanto tiempo en la memoria colectiva. Puesto que también conoce la verdad se decide a relatar la historia según su memoria.

6.3 La búsqueda y el encuentro de una identidad

Cuando Manuel se encuentra con Nadia lleva varios años trabajando como intérprete y viaja mucho sin tener ningún lugar fijo. Se siente siempre más descontento, sufre de soledad y admite que siempre ha buscado una especie de verdad (cf. 390). Al conocer a Nadia dice: "Nunca he hablado tanto de mí mismo, como le hablo a ella [...], quiere saber cosas de mí en las que ni siquiera yo he pensado, y entonces me doy cuenta de que por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha" (180). La relación amorosa con Nadia le da la oportunidad de conocerse a sí mismo y de encontrar su propia identidad. Por eso dice en otro sitio: "Ahora sé quién soy porque tú me miras y me nombras y me haces aprender cosas de mí que había olvidado" (419). A través de lo que Manuel relata a Nadia, adquiere consciencia sobre su modo de vivir. Puesto que Nadia le hace preguntas sobre su relato, Manuel se da cuenta de cómo se ha formado su identidad. Dice que "le habla a Nadia de su vida y le cuenta lo que le han contado sus abuelos y sus padres y en el asombro y en la atención de ella reconoce sus propias ganas de saber, el ansia antigua de escuchar a otros y descubrir en ellos su más oculta identidad" (496-497). Es decir, para encontrar la identidad es importante conocer las raíces que a su vez se obtienen al narrar sobre lo que los parientes han relatado.

Félix, el amigo de Manuel, parece constituir un contraste con el protagonista. Lleva una vida estable, ha crecido en Mágina como Manuel, pero no fuma ni bebe y escucha la música clásica en vez del rock. Trabaja como profesor en la universidad de Granada donde vive con su familia. Además, no niega sus raíces y preserva la memoria de Mágina (423ss). Manuel es todo lo contrario según lo que dice a Nadia: "No sé cómo he vivido los últimos años, cómo han podido perderse sin que me quede nada de ellos, sólo caras sin rasgos y lugares que no acierto a identificar" (400). El protagonista compara su vida con la del amigo y siente frustración por no haber encontrado la paz que Félix parece haber tenido desde siempre.

Después de haber relatado su historia a Nadia, Manuel regresa a Mágina debido a la muerte de su abuela: "Siento que vuelvo a Mágina por primera vez porque he llegado desde un lugar donde no estuve nunca. No vuelvo de la huida ni del rencor, sino de ti, no veo la ciudad únicamente a través de mi memoria, sino también de la tuya" (526). Puesto que la memoria de Nadia funciona como complemento a la de Manuel se ha creado una historia completa y diferente a la que Manuel ha recordado antes de conocer a su amante. Por eso nota por ejemplo que los padres "se hablan con una dulzura que yo no conocía o era incapaz de advertir" (527-528). Gracias al relato de Nadia y al amor

hacia ella, Manuel puede ver el mundo desde otro punto de vista, no siente el desasosiego de antes, sino que es capaz de sentir empatía con su origen y orgullo por el mundo de Mágina.

6.4 Síntesis

El grabado del jinete, las fotografías de Retratista, la música y los versos del *Cantar de los Cantares* evocan la memoria de los personajes. La memoria, el amor y el pasado compartido de los narradores causan a su vez la voluntad de relatar su vida. Manuel y Nadia no sólo parten de la memoria propia, sino que también se basan en la memoria de otros; la memoria colectiva. Sin embargo, se advierte que la memoria nos engaña, se inventa en vez de recordar y así se producen relatos que no siempre corresponden a lo sucedido.

A Manuel, la relación amorosa con Nadia le da la oportunidad de conocerse a sí mismo. Animado por Nadia, relata su vida y la de sus parientes. Así reflexiona sobre el pasado y el mundo donde ha crecido. Gracias al amor de Nadia y por haber relatado su historia a ella, Manuel es capaz de ver el mundo de Mágina desde otro punto de vista y de reconocer su origen con empatía.

7 Recursos textuales de la narración

7.1 Comparaciones

Un rasgo textual que merece atención es la cantidad de comparaciones que se usan a lo largo de la narración. Antes de encontrarse con Nadia describe Manuel el frío de la calle en Nueva York:

[S]igue muriéndose de frío [...], se le ha puesto roja la nariz y tiene una gota helada en la punta, *igual que* el tío Rafael [...]. Hace *más frío que* en la batalla de Teruel, los mendigos inflados de hojas de periódicos y harapos y envueltos en jirones de plástico caminan *tan* encorvados y lentos *como* las últimas tropas de Napoleón en la retirada de Rusia, *como* deportados a Siberia (432) [cursiva nuestra].

Las comparaciones no sólo expresan la relación entre el personaje y el mundo, sino también el estado mental del personaje. Por una parte las comparaciones son efectuadas mediante referencias al mundo de Mágina, ya que el tío Rafael es un personaje que trabaja con el padre del protagonista en la huerta. Por otra parte se refiere al mundo exterior de Mágina, a referencias según el tipo II de modelo de mundo, y así se crean símiles que parten del campo bélico. O sea, el personaje se siente como si estuviera en una guerra contra el frío.

En otro sitio se describe el miedo por parte de Manuel:

Así he vivido, enfermo y muerto de miedo [...]: el miedo *como* las normas de una cofradía, *como* un idioma común que todos hablan en silencio bajo el sonido inútil y tramposo de las palabras [...], las reliquias guardadas en la inconsciencia y en los sueños *como* fragmentos de estatuas sepultadas en el fondo del mar (398) [cursiva nuestra].

Se describe el temor mediante comparaciones en qué se refiere a componentes del tipo II de modelo de mundo, y así surgen símiles que consolidan cómo se siente el personaje. Cabe afirmar que Morales Cuesta (1996:92) refiere a Muñoz Molina y señala que el frecuente uso de la comparación es de "gran eficacia para conseguir la mayor exactitud y precisión de sus sentimientos hacia lo narrado".

7.2 Fraseología

Hemos dicho que el texto de la novela se caracteriza por oraciones largas. Manuel relata cómo se siente su madre poco antes de dar a luz:

Por la ventana sin cortinas entraba una difusa claridad que se iba acentuando con las horas de insomnio, y ella se encogía poco a poco y se sentía aplastada por el peso del vientre y procuraba no moverse, casi no respirar, por miedo a que él [su marido] se despertara, y al ver primero la sombra y luego la mancha de su rostro en la almohada pensaba que si encendiera en ese instante la luz no reconocería sus rasgos, que por uno de esos errores monstruosos que son tan frecuentes en las pesadillas se había acostado con un hombre que no era su marido y ni siquiera alguien a quien ella hubiese conocido alguna vez, una figura sin facciones, una cara maleable de sombras, como la de la criatura que se escondía en su vientre, con ojos y miembros y dedos que no eran del todo humanos, pero que al menos no le daban miedo, había germinado en su vientre y se alimentaba de su sangre, tenía un corazón que estaba siempre latiendo al compás del suyo, mucho más tenuemente, pero sacudido por los mismos espantos y apaciguado a veces por la misma quietud, tan frágil

que un movimiento brusco podía aniquilarlo, tan próximo a ella como una voz que le hablara al oído, como la de su abuelo Pedro, que ahora mismo, en el desamparo de la noche, bajo la tierra de aquel corralón al que su padre llamaba con ironía siniestra el cortijo de los callados, estaría muerto y podrido, reducido a huesos y a piel seca y a mechones de pelo blanco adheridos al cráneo, o inalterable, pensaba con más miedo aún, incorrupto, sólo que con las uñas extraordinariamente largas, como decían que estaba la mujer emparedada a la que encontraron en un sótano de la Casa de las Torres, tantos años atrás, se acordaba, cuando ella era una niña y su abuela vivía y su padre estaba en el campo de concentración, cuando aún no conocía a este hombre silencioso y severo que ahora dormía junto a ella, con ese sueño tan profundo y tan ofensivo para los que no pueden dormir (164-165).

La madre de Manuel piensa en no despertar a su marido de quien siente miedo. El pensamiento se desplaza hacia el niño que va a tener y expresa miedo por destruirlo con su peso. Puesto que el feto representa la vida piensa luego en su abuelo Pedro que hace poco ha muerto. Temporalmente, el personaje se desplaza aún más al comparar su abuelo difunto con la momia de la Casa de las Torres. Rememora cómo ha sido su vida antes de haber conocido a su marido y vuelve al final de la oración al presente y a contemplar su marido que está durmiendo. No se sabe si la madre ha contado todo esto a su hijo, o si Manuel construye la oración imaginándose cómo podría haber pensado. De todas formas, las frases yuxtapuestas forman una oración extremadamente larga y densa de información, un tipo de construcción que anima el lector a compartir de qué manera se percibe el mundo y cómo fluye el discurso en la mente del personaje.

7.3 Descripciones

La construcción del mundo consiste también en numerosas descripciones, sobre todo de Mágina que aparece como el lugar de mayor importancia en la novela. Acordándose de su ciudad natal Manuel la describe así:

Cuando han pasado las vacas queda en la calle un olor caliente de vaho y de estiércol, una definitiva desolación nocturna que inexplicablemente agravan las luces en las ventanas de las oficinas, en las sombrías tabernas donde los hombres beben acodados en toneles de vino, más arriba, hacia el norte, más allá del ámbito vacío de la plaza del General Orduña, [...], los dependientes dóciles como sacristanes de El Sistema Métrico [...] donde ocupa un empleo ínfimo de recadero y chico para todo Lorencito Quesada, futuro periodista local con vehemencias de repórter, corresponsal en la ciudad del periódico de la provincia, *Singladura*, que se vende muy cerca, en el quiosco de la plaza, al que mi padre me mandaba

todos los viernes para comprarle el *Siete Fechas*, [...], veo de nuevo la calle del Pozo, empedrada y oscura [...], luego la plaza del Altozano, muy grande, con el edificio de la bodega donde el tío Antonio, hermano de mi abuela Leonor, vendía vino al pie de una cuba colosal que llegaba hasta las vigas del techo, veo la fuente junto a la que se reúnen todas las mañanas las mujeres locuaces con sus cántaros, conversando a gritos mientras esperan turno, dicen que en la Casa de las Torres ha aparecido el cuerpo incorrupto de una santa en una urna de cristal y que huele a agua de rosas o a perfume de iglesia (22-23).

Mediante la descripción se visualizan los lugares de Mágina que sirven como telones de fondo de los personajes y los acontecimientos, mediante varios lugares de la ciudad se introducen también los personajes, y se crea así el ambiente. La descripción es de carácter cinematográfico como hemos visto en 5.4. Además se introduce la historia del hallazgo de la momia y cómo vive en la memoria colectiva en forma de una leyenda.

Para describir el ambiente de Mágina que el narrador recuerda se utilizan los sentidos de la vista, el oído y el olfato:

Me acuerdo de la luz húmeda y dorada tras los días de lluvia [...] y me *veo* a mí mismo [...] buscando insectos para guardarlos en una caja de cerillas que me aplicaba luego al oído *escuchando* el roce mínimo sobre el cartón de sus antenas y sus patas, siempre solo [...], siempre esperando [...] la llegada de mi padre o de mi abuelo Manuel que vendrían del campo [...], y *olerían* a barro y a pana y a hierba segada, el regreso de mi madre [...], llorando en silencio, limpiándome las lágrimas con un pañuelo que sacaba del mandil y que también tenía un *olor* de enfermedad y hospital (78) [cursiva nuestra].

Al acordarse del mundo de su infancia, el narrador aparece como un testigo que observa a sí mismo, y el mundo se visualiza mediante el sentido de la vista. Para ilustrar cómo el niño percibe el mundo que le rodea, se utilizan los sentidos del oído y olfato, y esta técnica ayuda al lector a compartir la manera en que el personaje vive el mundo. Por lo tanto, cabe concluir que la descripción según Marchese y Forradellas (2000:94) tiene una "función pictórica". Así se establece la relación visual entre los personajes y los objetos o se concentra sobre la representación del personaje mismo.

7.4 Síntesis

Las comparaciones se construyen mediante referencias al mundo de Mágina o a través de referencias según el tipo II de modelo de mundo, de las que se crean los símiles.

Estas construcciones expresan el mundo, el estado mental de los personajes o la relación entre el personaje y el mundo para que el lector se comprometa.

Las oraciones largas del texto contienen alta densidad de información, muestran cómo fluye el pensamiento en la mente de los personajes y anima el lector a compartir la percepción del mundo.

Mediante las descripciones se visualiza el mundo ficcional. También se usan los sentidos de la vista, del oído y del olfato para que el lector pueda imaginarse el mundo o la relación entre el personaje y el mundo que le rodea.

8 Conclusiones

En este análisis hemos pretendido mostrar que el mundo ficticio en *El jinete polaco* se construye mediante referencias que son del tipo II de modelo de mundo. La historia resulta verosímil debido a que las referencias político-históricas y socio-culturales se conectan con personajes y acontecimientos ficticios de la obra. Así se establecen el espacio y el tiempo en que los personajes se mueven: una ciudad provinciana en España, Mágina, durante los años de la República, la desastrosa Guerra Civil, el duro régimen de Franco y los años de la transición hacia una sociedad democrática.

Las creencias se construyen a través de referencias del tipo III de modelo de mundo que se conectan con las del tipo II. Esta relación causa el miedo de los habitantes de Mágina, un submundo que influye en la conducta de los personajes.

La función ekfrástica consiste en dar a conocer los submundos de los personajes a la vez que produce un enlazamiento sistematizado entre objetos, personajes y el mundo en que se hallan. Así se entiende que el mundo ficcional no sólo se construye por referencias que equivalen a las de la vida real, sino también por la relación entre las referencias dentro de la obra misma.

El poder del gobierno y la Iglesia son actantes que aparecen en la trama por el impacto que producen en la gente, una relación que da a conocer el submundo temido de los personajes.

La narración se construye mediante varias voces que son reproducidas por los narradores Manuel y Nadia que se turnan en narrar. La focalización variada constituye un componente fundamental del procedimiento de la narración, porque contribuye a

ilustrar cómo los personajes perciben el mundo, nos da nueva información sobre los acontecimientos, y así se completan los relatos.

El amor es un componente psicológico que provoca la voluntad de narrar. Al mismo tiempo, objetos como las fotografías de Mágina y el grabado del jinete evocan la memoria que también es imprescindible para reconstruir el pasado. Tenemos en cuenta que los narradores no sólo se basan en su propia memoria al relatar, sino también en la memoria colectiva que lleva una cuota de imaginación que no siempre corresponde a los hechos. Así se entiende que reconstruir el pasado según la memoria no siempre equivale a lo que realmente ha pasado.

La vida de Manuel se caracteriza por buscar su identidad que encuentra al conocer a Nadia. El amor hacia ella es una experiencia que no sólo produce la voluntad de narrar, sino también la posibilidad de conocerse a sí mismo, reconciliarse con el pasado y no sentirse descontento con su origen.

En el nivel textual hemos intentado mostrar cómo los sentidos de la vista, el oído y el olfato se utilizan para dar una imagen del mundo de Mágina. La gran cantidad de comparaciones en el texto se configuran a través de referencias según el tipo II de modelo de mundo o mediante referencias que proceden del mundo de Mágina. Las comparaciones expresan el mundo, el estado mental de los personajes y su relación con el mundo que los rodea, de modo que surge una relación entre submundos y mundo que anima al lector a comprometerse. Las oraciones largas del texto muestran cómo fluye el pensamiento en la mente de los personajes, y así se establece una relación entre los submundos y el mundo posible de la obra.

A lo largo del análisis hemos mostrado de qué manera el mundo ficcional se construye mediante la semántica, la pragmática y la sintaxis. También hemos observado la relación entre los submundos de los personajes y el mundo que les rodea. Por lo tanto, en otro trabajo sería interesante analizar el enlazamiento entre objetos de arte, personajes y submundos, examinar si hay otros actantes que el poder del gobierno y la Iglesia que dan a conocer los submundos de los personajes, y profundizar en cómo los submundos se configuran en el nivel textual de la obra de Muñoz Molina.

Bibliografía

Muñoz Molina, Antonio (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Editorial Planeta.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

El investigador nos presenta los modelos de mundo que sirven para construir un mundo posible. En este proceso se necesita la presencia de la semántica, la pragmática y la sintaxis. Además explica el efecto de la intensión y extensión para llevar a cabo una obra literaria. Albaladejo analiza luego las novelas cortas de Clarín, mostrando la vinculación entre los submundos y el mundo ficcional.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

El libro ofrece un estudio de la ficción narrativa con una perspectiva semántica incluida en una organización semiótica, en la que es fundamental la conexión entre el mundo creado por el escritor y el texto literario que lo presenta.

Bal, Mieke (1998), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Con gran riqueza de ejemplos la investigadora explica los componentes de la fábula, de la historia y la relación entre ambas. Por último trata los niveles de la narración donde entran por ejemplo el papel que desempeña el narrador, varios tipos de descripción, estilo y comentarios no narrativos.

Borges, Jorge Luis (1998), *El libro de arena*, Madrid, Alianza editorial.

Dolezel, Lubomir (1997), "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros (p. 69-94).

El investigador nos presenta sus ideas hacia la semántica de la ficción, resumiendo la historia de la teoría literaria desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días. En cuanto al análisis literario, nos explica además las ventajas que se producen en el uso de la semántica.

Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen.

El autor parte de que el texto es una superficie de manifestaciones lingüísticas. A través de la cooperación activa por parte del lector se elabora a su vez el contenido de una obra. Así, Eco nos muestra un análisis de los mecanismos que aparecen en la interpretación de un texto, concluyendo que proceden de la semiótica.

Eco, Umberto (1990), *The limits of interpretation*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

En este estudio nos ofrece Eco el arte de interpretar una obra, partiendo de los campos de la semántica, la pragmática y la semiótica. Nos explica el concepto de los mundos posibles, analiza obras de Joyce y Borges y discute cómo se crea la verosimilitud.

Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen.

En este libro se explica la narratología, y en el capítulo "Discurso del relato" analiza la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Jones, R. O. (1998), *Historia de la literatura española, 2, Siglo de Oro: Prosa y poesía*, Barcelona, Ariel.

El historiador nos enseña la relación entre la producción literaria en el Siglo de Oro y la sociedad en la que fue escrita. Además de resumir la vida de los autores y poetas de la época nos presenta también una crítica literaria y comentarios de textos que sirven para la comprensión y la apreciación de las obras.

Juliá, Santos (1999), *Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons.

Este libro nos ofrece un análisis de la historia política y el desarrollo económico durante el último siglo en España. Empieza con los acontecimientos políticos al final del siglo XIX y explica por qué cayó la Monarquía al principio del siglo XX. Analiza la derrota de la República, el régimen de Franco y cómo se instauró la Democracia en forma de Estado monárquico.

Kunz, Marco (1997), "Anticipación y resonancia en 'El jinete polaco' ", en *Cuadernos de narrativa*, Universidad de Neuchatel (Suiza), Institut de Langue et Littérature Espagnoles (p.125-137).

Se analiza el juego del tiempo en *El jinete polaco* mediante la función de la anticipación y de la resonancia. La técnica de la anticipación no consiste en relatar o anunciar sucesos que ocurren más tarde, sino en mencionar primero y después contar. Además se nos enseña que la resonancia consiste en la mención repetida.

Marchese, Angelo & Forradellas, Joaquín (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.

Los investigadores explican por orden alfabético la terminología literaria y los términos de la retórica. Remiten a otros investigadores desde Aristóteles y Platón hasta Genette y Eco. De esta manera conduce a encontrar libros de teoría literaria que son útiles para el estudio de la literatura.

Morales Cuesta, Manuel María (1996), *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro.

El investigador analiza la técnica narrativa en la literatura de Muñoz Molina con la mayor atención dirigida a los primeros relatos, las novelas *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *El dueño del secreto* y *Ardor guerrero*. También defiende el arte narrativo del autor contra los desaciertos de la crítica literaria.

Muñoz Molina, Antonio (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla, Editorial Renacimiento.

Este libro consta de cuatro ensayos sobre la propia producción literaria y la literatura en general. La primera parte trata de cómo al autor le surge una idea para una buena historia, en la segunda se discute hasta qué punto los personajes corresponden a personas reales, en la tercera nos expone de qué manera se configura la historia en el texto y en la última explica el importante papel que desempeña el lector.

Oropesa, Salvador A. (1999), *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén.

En este libro se analiza varias obras de Muñoz Molina. Con respecto de *El jinete polaco* nos ofrece el investigador un análisis sobre la técnica narrativa de la obra y de qué manera se usa referencias a la música como recurso temático y narrativo.

Pozuelo Yvancos, José María (1994), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Ediciones Cátedra.

El investigador nos introduce a la teoría literaria basándose en la retórica, la pragmática y el discurso narrativo. Nos presenta las ideas desarrolladas durante el siglo XX, ya que nos da a conocer el estructuralismo y la deconstrucción, la neorretórica y los varios niveles de la narrativa.

Rich, Lawrence (1999), *The narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and "El Desencanto"*, Nueva York, Peter Lang.

Rich muestra cómo Molina conscientemente exige del lector que se comprometa en su obra, describe y explica la metaficción, la intertextualidad y lo autobiográfico, que son componentes esenciales de su narración. En cuanto a *El jinete polaco* indica también el grado de verosimilitud y cómo se engaña al lector.

Ricoeur, Paul (1987), *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

Este análisis es de gran profundidad y muestra en qué consiste la configuración del tiempo en una obra de la ficción. El investigador parte de la metamorfosis de la trama, estudia los modelos de lógica de la narración que proponen los estructuralistas, y pasa después a los juegos con el tiempo que se efectúan mediante la distinción entre la enunciación y el enunciado.

Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, (pp.112-142).

El libro constituye una guía para el análisis del texto literario desde el punto de vista de la semiótica. En el capítulo que hemos estudiado se explica las variedades y características del discurso. El investigador explica la técnica narrativa de una obra y cómo se entiende un tema de la ficción.

Smith, Mack (1995), "Ekphrasis and the Realist Novel: The Paradigm of Competing Paradigms", en *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

El investigador explica en este artículo cómo el arte entra en la literatura. Con numerosos ejemplos nos muestra que las obras de arte representadas en la literatura sirven para reflejar o contrastar el estado mental y los sentimientos de los personajes.

Vilar, Pierre (1994), *Historia de España*, Barcelona, Grijalbo comercial.

Este libro nos introduce a la historia de España desde los principios hasta los años setenta. El historiador describe ideas y hechos políticos, luchas de clases y grupos para mostrar la compleja realidad de la sociedad española de hoy.

Wilpert, Gero von (1989), *Sachwörterbuch der literatur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

En este diccionario de la literatura, el investigador nos presenta los conceptos y la terminología de la ciencia literaria, explicándola de una manera inteligible para todos los que tengan interés en aprender.