

John Benjamins Publishing Company



This is a contribution from *Revue Romane 46:1*
© 2011. John Benjamins Publishing Company

This electronic file may not be altered in any way.

The author(s) of this article is/are permitted to use this PDF file to generate printed copies to be used by way of offprints, for their personal use only.

Permission is granted by the publishers to post this file on a closed server which is accessible to members (students and staff) only of the author's/s' institute, it is not permitted to post this PDF on the open internet.

For any other use of this material prior written permission should be obtained from the publishers or through the Copyright Clearance Center (for USA: www.copyright.com).

Please contact rights@benjamins.nl or consult our website: www.benjamins.com

Tables of Contents, abstracts and guidelines are available at www.benjamins.com

Una ciudad dilatada por la luz

La función del arte en la novelística de Antonio Muñoz Molina

Hans Lauge Hansen

Universidad de Aarhus

The purpose of this article is to analyze the function of art in the narrative of Antonio Muñoz Molina. Through the interpretation of the narrative function of paintings by renowned artists like Cézanne, Rembrandt, Velázquez and Mark Rothko in four works, *The Winter in Lisbon*, *The Polish Rider*, *Sefarad* and *The Windows of Manhattan*, I will pursue the hypothesis that the works of art play the role of identity giving metaphors for the characters. At the same time the painting play the role of “entelechies” in the narrative structure, as well for the characters as for the reader, because it is only through the interpretation of the paintings that each narrative obtains coherence and plenitude.

Keywords: Antonio Muñoz Molina, novela, pintura, entelequia, metáfora

En una serie de las novelas de Antonio Muñoz Molina, una obra de arte, una pintura, desempeña un papel importante. En *El invierno en Lisboa* (1987) un cuadro de Cezánne juega el papel del secreto guardado hasta el final y clave para comprender la trama, y en *El jinete polaco* (1991) el cuadro del mismo nombre de Rembrandt es el *leitmotiv* que vincula el pasado con el presente, tema central de la novela. En *Sefarad* (2001) el lector se ve enfrentado con una descripción detallada del cuadro “Retrato de niña” de Velázquez, y en *Ventanas de Manhattan* (2004) aparecen los cuadros de Rothko estrechamente vinculados al símbolo central de la ventana. Son cuatro obras muy diferentes entre sí, dos novelas — una corta y otra muy larga — y dos libros entre ensayo y autoficción, y las obras de arte mencionadas aparecen también de forma muy diferente. No obstante hay algo semejante en la manera en que el autor utiliza las pinturas en las cuatro obras, y es este parecido lo que me propongo a estudiar a continuación.

En cierto sentido ha acertado Salvador Oropesa al aplicar el concepto aristotélico de la “entelequia” a la función del cuadro de Cezánne en *El invierno en Lisboa*

(Oropesa, 1999, p. 61). Según la *Encyclopedia Britannica* la entelequia es una entidad vinculada a la creación de la forma, “that (...) realizes or makes actual what is otherwise merely potential”. Oropesa utiliza el concepto para comparar la función del cuadro de Cézanne con la función que desempeña la figura del halcón maltés de la película del mismo título, es decir, el objeto desconocido, tanto por el protagonista como por el espectador, cuya existencia y belleza explica la lógica de la trama (Oropesa, op.cit., p. 61; Heymann, 1990, p. 81). Es mi hipótesis que las obras de arte en las mencionadas obras literarias juegan un papel semejante. En todos los casos juegan el papel de catalizadores de comprensión y de autocomprensión, tanto para los personajes como para el lector, ya que para los personajes son objetos que les permiten comprenderse a sí mismos de manera mejor o distinta, y para el lector son los elementos que le permiten dar clausura al libro como una entidad coherente.

No me propongo con este trabajo hacer un estudio interartístico de comparación entre los diferentes efectos estéticos, sino simplemente estudiar cómo el discurso literario describe los cuadros en términos semióticos¹ y analizar la función que tienen en la estructura narrativa de cada una de las cuatro obras. Como mi hipótesis es que los cuadros contribuyen a dar unidad y entereza a la lectura, es menester en cada caso analizar la temática de cada obra para poder explicar cómo el objeto artístico puede asumir esta función.

La literatura secundaria sobre Muñoz Molina es inmensa, pero, a mi conocer, este tema no ha sido tratado de manera sistemática. La función de la música ha sido estudiada, entre otros, por Thomas Franz, Jochen Heymann, María-Teresa Ibáñez Ehrlich, Ben Scheffler y Maarten Steenmeijer; y las referencias a la cultura popular, la novela y el cine negros han sido tratadas por, entre otros, Ben Scheffler, Jochen Heymann y Olga López-Valero, pero ningún tratado importante ha estudiado la función que desempeña la representación del arte plástico en la literatura de Antonio Muñoz Molina.

El cuadro de Cézanne en *El invierno en Lisboa*

El invierno en Lisboa está narrada por un narrador anónimo que cuenta la historia de un amigo suyo, el músico de jazz Santiago Biralbo. El narrador conoció a Biralbo en San Sebastián y después de no saber de él durante un par de años, le vuelve a encontrar en Madrid. Allí Biralbo le cuenta lo que le ha pasado durante esos años, y el narrador siente interés por el cambio personal y artístico que Biralbo ha sufrido. En San Sebastián Biralbo se enamoró de la *femme fatale* de la historia, Lucrecia, y tuvieron una aventura sentimental durante algún tiempo; pero de repente Lucrecia desapareció con su marido, Malcolm, un vendedor de cuadros ilegales.



Figure 1. Paul Cézanne: *La Mont Sainte-Victoire* (1904–06). Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.²

Después de un par de años Lucrecia volvió a aparecer en Bilbao perseguida por Malcolm y sus colaboradores, y Biralbo le ayudó a escaparse a Lisboa. Después de otro año de separación Biralbo viajó a Lisboa para buscarla, y fue perseguido por los colaboradores de Malcolm, a quién mató en un enfrentamiento. Cuando al final logró localizar a Lucrecia se dio cuenta de que ella se había adelantado a los criminales en el robo de un cuadro de Cézanne, *La montaña Saint Victoire*; lo había vendido y ahora ellos estaban reclamando el bote. Biralbo tuvo que huir, tuvo que cambiar de nombre y de identidad y hasta tuvo que huir, cambiar de nombre y librarse de los recuerdos personales para poder sobrevivir y seguir tocando música. De este modo, la novela trata la relación entre la historia vivida, la identidad personal y la expresión artística, sobre todo, por supuesto, la expresión musical.

La novela está caracterizada por el *pastiche* y la fascinación de los juegos epistemológicos de la poética postmodernista en boga por los años ochenta (Mainer 2008, p. 74). Está saturada de alusiones a diferentes formas de espejismos metaficticiales que ponen en tela de juicio la relación entre sueño, imaginación, ficción y realidad, a menudo mediada por el arte, y las expresiones artísticas juegan, por

lo tanto, un papel decisivo. El cine, y sobre todo el cine negro, es el transfondo inter-medial desde el cual la novela se aprovecha de ambientes y personajes este-reotípicos (Mainer, Larrea, Rich, Scheffler), pero la expresión artística que tiene más importancia en la novela es sin duda la música.

La música de jazz actúa, según Ibáñez de Ehrlich, como hilo estructurador y motivo constitutivo de la trama amorosa de la novela.³ Podemos añadir que para Muñoz Molina las expresiones artísticas son a menudo representaciones del estado de ánimo del sujeto creador, y cuando *El invierno en Lisboa* empieza con unas observaciones sobre la manera en que Biralbo está tocando el piano en Madrid, frente a cómo lo tocó en San Sebastián, podemos interpretar este cambio como un cambio en la personalidad del personaje de Biralbo.

Lo [tocaba] como si pusiera en la música la menor cantidad posible de esfuerzo, como si lo que estaba tocando no tuviera mucho que ver con él... tocaba mejor que dos años atrás... tocaba erguido, por ejemplo, y no volcándose sobre el teclado como en otro tiempo... (*El invierno*, p. 10–11).

El narrador se fija en el hecho de que su amigo ha mejorado como músico a la vez que ha asumido una postura más serena frente a su propio oficio de tocar, y esta observación le lleva a interesarse por la música. El tipo de jazz que toca Biralbo es el llamado *cool jazz* que se caracteriza por las tonalidades suaves, melodías lentas y la expresión melancólica (Scheffler, 2004, p. 102), expresada a menudo en la novela a través de imágenes simples en el sentido que le da Charles Peirce, es decir figuras basadas en la semejanza de cualidades simples, por ejemplo, comparaciones sinestéticas (Peirce, CP 2.277). Pero entre el primer encuentro en San Sebastián y el segundo en Madrid algo le ha pasado a Biralbo: se ha vuelto más *cool*, y el narrador quiere conocer el carácter de este “algo” que le ha pasado. Se refiere a su amor frustrado por Lucrecia y se refiere a la ciudad de Lisboa, la ciudad donde la perdió para siempre. En algún momento dado, cuando el narrador está solo escuchando la canción “Lisboa” compuesta por Biralbo, hace la siguiente descripción de la música:

[el piano de Biralbo] señalaba dudosamente un camino y parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz (*El invierno*, p. 41).

En vez de las imágenes simples este pasaje utiliza una figura diagramática para describir la música, figura retórica que, según Peirce, está basada en una analogía relacional entre las partes que posee el signo y las partes que posee el objeto (CP 2.227). La estructura fuente es la experiencia del caminante y la estructura meta

es la experiencia del oyente de la música. Empezar a caminar equivale a empezar a escuchar una melodía, extraviarse en la niebla corresponde a perder la noción de la melodía, subir hasta la cima de una colina significa seguir la fuerza de la música crecer hasta su plenitud y volver a encontrar la melodía en la plenitud de la música se expresa con la metáfora creativa y visual de “ver una ciudad dilatada por la luz”. El narrador utiliza en este pasaje también la figura del camino para referirse a la melodía como el hilo conductor que le permite al oyente de música orientarse en el transcurso de los tonos y los ritmos. Pero el tropo del camino es quizás la figura históricamente más trillada para señalar el transcurso de la vida como un proceso de aprendizaje, lo cual nos permite añadir otro plano de significación a los ya expuestos: el plano de la experiencia existencial del personaje.

En esta segunda interpretación tanto la estructura fuente como la estructura meta del primer tropo se vuelven estructuras fuentes 1 y 2 para una estructura meta-2, la experiencia existencial de Biralbo, y la confluencia de las dos estructuras fuente deja al lector intuir el carácter de este “algo” que ha experimentado Biralbo. Ha tenido una experiencia que le ha permitido comprender algo más allá de sí mismo, ha vivido una epifanía que sólo puede explicarse metafóricamente. Es como si hubiera encontrado la melodía en la plenitud de la música o hubiera visto una ciudad dilatada por la luz. De este modo el pasaje adquiere la interpretabilidad abierta que, según Charles Peirce, es característica de los signos icónicos: “A great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction.” (CP 2.279). A través de la interpretación detallada de la descripción de la canción “Lisboa”, el lector se entera de detalles de la vida que el texto no dice literalmente, pero el carácter concreto de la experiencia transcendental no se deja revelar hasta el final de la obra.

Hacia el final de la novela Biralbo está buscando a Lucrecia en Lisboa para avisarla del peligro que corre, y cuando al final la encuentra, ella le revela la existencia del cuadro de Cézanne y le muestra una foto de él en un catálogo, y Biralbo se queda pasmado:

Biralbo me dijo que al mirar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debiera tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre. Con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia, como sabiéndolo todo e ignorándolo todo, con la delicadeza y el miedo con que uno se atreve por primera vez a una caricia, a una necesaria palabra (*El invierno*, pp. 158–59).

Este es el momento sagrado, la epifanía que había vivido Biralbo. La experiencia, que al principio del libro estaba aludida de modo metafórico, resulta ser una

experiencia artística sublime que le permite interpretar su propia música de forma diferente. Pero el cuadro también desempeña otra función en la trama. Es el objeto secreto de cuya existencia ni Biralbo ni el lector tuvieron conocimiento hasta muy tarde en la historia, y cuya revelación permite tanto al personaje como al lector comprender todos los acontecimientos acaecidos durante la trama policíaca como eslabones de un orden lógico (Heymann, op.cit. 81). Si la trama hasta este momento se había presentado borrosa y como envuelta en neblina, será también para el lector como alzarse hasta la cima de una colina desde donde se puede ver una ciudad dilatada por la luz, es decir, la lógica del argumento. Como han señalado tanto Heymann como Ibáñez, esta estructura narrativa, en la cual la lógica de la trama primero se divisa, después se pierde en un laberinto de senderos posibles para al final volver a aparecer de forma lógica y coherente, corresponde a un principio reconocido de composición de la música jazz. Y es esta fusión de la epifanía artística del personaje, la experiencia musical del oyente de jazz y el momento de comprensión autorreferencial de la trama lo que Oropesa felizmente ha acertado en llamar la función de entelequia de la pintura.

El cuadro de Rembrandt en *El jinete polaco*

En términos generales *El jinete polaco* describe el papel que juega la memoria en la sociedad globalizada tardío-moderna, y la importancia que tiene la historia para reivindicar una identidad personal y cultural en una sociedad como la española, castigada por una guerra civil y una dictadura. La historia está contada por un narrador implícito que en apartados largos concede la palabra al protagonista, llamado Manuel, como narrador intra- y homodiegético. Manuel nació y creció en Mágina, esta ciudad imaginaria parecida a Úbeda, que es la ciudad natal del autor real. Desde la infancia el protagonista había deseado salir del ambiente de ciudad de provincias, y cuando lo logró, quiso desprenderse de todo lo que le vinculaba a aquella ciudad: las cosas, la memoria personal y las relaciones familiares. Se hizo intérprete y empezó a viajar por todas las grandes ciudades del mundo, mediador de palabras de las que no era el emisor, palabras que no le importaban y de cuyo significado a veces ni siquiera se enteraba.

En una conferencia, a la que el protagonista asiste como intérprete en Madrid, conoce a una rubia mujer estadounidense, Allison, con quién tiene una relación de una noche. Dos meses más tarde vuelve a buscarla en Nueva York, pero la encuentra cambiada. Ya no se llama Allison sino Nadia Galaz, es morena y resulta ser la hija del mítico comandante Galaz que impidió el levantamiento nacional en Mágina en 1936. Después de la guerra el comandante Galaz se refugió en los EE.UU. donde tuvo a esta hija; pero durante un invierno a principios de los años setenta

volvió con ella a España, donde Nadia y Manuel se conocieron — incluso tuvieron una historia sentimental una noche, de la que Manuel no se acuerda porque estaba bajo los efectos del alcohol y las drogas.

El libro está dividido en tres partes, tituladas *El reino de las voces*, *Jinete en la tormenta* y *El jinete polaco*. Las dos primeras partes de la novela consisten en el intercambio de recuerdos que Manuel y Nadia se cuentan el uno al otro, mientras la tercera parte consiste en la historia anterior al reencuentro entre ellos y la del desenlace posterior. La novela empieza en *medias res* en el piso de Nadia en Nueva York, el llamado “reino de las voces”, donde los dos pasan unos días, haciendo el amor y contándose sus respectivas historias. Y no son solamente las historias personales las que se cuentan, sino todas las historias sociales y culturales de sus familias y de la comunidad:

Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no es posible que yo haya sido testigo, a no ser que ese pronombre esconda más de una identidad... (*El jinete*, p. 87)

Después de muchos años durante los cuales Manuel se ha empeñado en alejarse de su pasado, empieza ahora a recordar. El protagonista, como intérprete, está acostumbrado a transmitir las palabras de otros, pero sin fijarse en el contenido porque no le importa. Pero cuando empieza a recordar se apodera de su propia voz (Barbancho Galdós, 4), y las voces del pasado llegan a ser también suyas, porque él se siente íntimamente vinculado al destino y a la historia que comunican. De esta forma el discurso se convierte en la comunicación de lo que Marianne Hirst ha acertado en caracterizar como post-memoria:

[Q]ueda en los vivos lo que los muertos quisieron entregarles, no sólo palabras, conjeturas, fechas, sino algo que a ellos dos [Manuel y Nadia] les importa mucho más, una parte de los motivos de sus vidas, de la tarea asidua, colectiva, impremeditada y ciega que ahora es la forma de sus destinos (*El jinete*, p. 33).

La postmemoria es, para Marianne Hirsch, la memoria de una segunda generación, para la cual el material de memoria no consiste en los acontecimientos reales, sino en representaciones en forma de textos de acontecimientos traumáticos vividos por sus antepasados. Los acontecimientos así transmitidos de generación en generación se convierten en historias seminales para el mantenimiento y desarrollo de la comunidad en cuestión, que transforma las experiencias traumáticas en cuestiones de carácter ético (Hirsch 2001, p. 10; 2008, p. 106).

Las conversaciones entre los dos enamorados sobre sus memorias toman como punto de partida dos tipos de imágenes visuales: una caja de fotos y un grabado del cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt, ambos heredados del padre

de Nadia, recientemente fallecido. La caja de fotos perteneció a un fotógrafo de Mágina, Ramiro Retratista, que durante decenios retrató a la gente de la ciudad. Al dejar Mágina a una edad avanzada al principio de los setenta, el fotógrafo le regaló al comandante Galaz la caja, y éste se la llevó a los EE.UU., donde apareció después de su muerte. En la caja Manuel descubre fotos de cuando era niño, de sus padres y de sus abuelos, y Nadia descubre fotos de su padre como comandante joven cuando estalló la guerra civil. Como medio de comunicación la fotografía, y la foto de familia en particular, tiene una función importantísima en las teorías sobre el traslado de las memorias colectivas de una generación a otra (Hirsch, 2008, p. 115), y las fotos de Ramiro Retratista llegan a desempeñar el papel de espectros fantasmales, capaces de reavivar el pasado de manera imaginaria y visual.

La imagen del jinete polaco es un grabado que el joven comandante Galaz, el padre de Nadia, compró al llegar a Mágina en 1936 y que llevó consigo al exilio. También lo trajo al volver a España a principios de los años setenta, y el grabado estaba colgado de la pared en la casa donde vivían en Mágina. Después de este invierno Nadia no volvió a ver el grabado hasta que apareció entre las herencias de su padre. Como tal adquiere para Nadia el valor de índice, es decir, un fragmento suelto que representa el contexto original ausente (CP 2.247). Pero para el



Figure 2. Rembrandt: *El jinete polaco* (1655). Frick's Collection, New York.⁴

protagonista-narrador, que no es consciente de este sentido indexical, la imagen llega a tener otro sentido más borroso, pero obviamente igual de importante. Y para el lector que no conoce la historia del grabado hasta el final de la novela, funciona como un *leitmotiv*; un signo que se refiere a algo que no se fija hasta que el propio protagonista reconozca por qué es tan importante para él esta imagen.

El cuadro está presente desde las primeras páginas del libro, ya que durante las diez primeras páginas del primer capítulo se vuelve a mencionar hasta tres veces. Junto con el título de la novela y la imagen de la portada, esta presencia se convierte para el lector en una señal inequívoca de la importancia del signo. Además, la primera vez que el narrador implícito menciona el cuadro lo pone en relación con los principales medios de comunicación del recuerdo: las voces del pasado y la caja de fotos:

[Estaban] vinculados no sólo por la costumbre tranquila y candente del amor sino también por las voces... viniendo del pasado, por la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno,..., por el baúl de las fotografías de Ramiro Retratista... (*El jinete*, p. 10)

Para el lector parece lógico cómo las voces del pasado y una caja de fotos en este contexto pueden invocar un pasado común: tanto las voces imitadas como las fotos se vinculan con el pasado por una combinación de relaciones icónicas e indexicales. Pero la figura del jinete sólo se explica en este momento de la lectura por el paratexto de la novela, y su relación con la trama se abre como un vacío en el sentido de Iser (Iser 1978, pp. 166–67). La segunda vez que el grabado se menciona, tan sólo cuatro páginas más adelante, aparece focalizado por el protagonista, y ahora se relaciona con la oscuridad y con el reino de la imaginación del *como si*, a través de una de una asociación libre del mismo protagonista:

[E]chó las cortinas para que no volviera a despertarla [a Nadia] la luz de la mañana de invierno, y en el grabado del jinete que estaba colgada enfrente de la cama fue como si también cayera otra vez la noche y se avivara el fuego que alguien había encendido junto a un río y en el que unos tártaros sublevado contra el zar calentaban hasta el rojo vivo el filo del sable que en apariencia cegaría a Miguel Strogoff (*El jinete*, p. 14).

Mediante esta asociación del protagonista se establece una referencia intertextual a la novela *El correo del Zar* de Julio Verne, de 1876. El protagonista, Strogoff, es el enviado del Zar en la lucha contra los sublevados tártaros, que se enamora de Nadia, hija de un prisionero político en exilio. A través de esta asociación, el protagonista establece una relación analógica entre la imagen del jinete y los personajes principales de la novela, al mismo tiempo que logra vincular el cuadro con la temática central del libro: la relación entre memoria e imaginación. De esta

forma el pasaje abre otra serie de preguntas o vacíos, tanto para el protagonista como para los lectores. El protagonista se pregunta sobre la identidad del personaje retratado en el grabado, pero la pregunta se extiende en seguida a la historia del padre de Nadia, el comandante Galaz: “Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete” (Ibid.). Y de este modo la postura del protagonista frente al cuadro se convierte en una imagen de la postura del lector modelo frente al texto.

La tercera vez que aparece el cuadro la referencia sigue vaciándose de sentido, algo que, según Hertzberger, puede interpretarse como un equivalente a la situación del protagonista, desprovisto de identidad e historia (Hertzberger 2000, p. 131). En este último pasaje del primer capítulo, el narrador implícito ha vuelto a encargarse de la palabra y utiliza su autoridad narrativa para insistir en las relaciones del cuadro con el pasado, el sueño y la indeterminación:

[A]l abrir los ojos lo primero que veían era la penumbra de la habitación y la figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de hacerse de noche, (...), parece cabalgar sin propósito hacia un lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe, igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando (*El jinete*, p. 18).

Después del primer capítulo las referencias semánticas del grabado quedan divididas según las relaciones pragmáticas del contexto: Para Nadia el grabado es un índice del pasado de su padre porque siempre estaba con él, es decir, representa este pasado que él sólo le reveló en su lecho de muerte (pp. 121, 278, 281, 286, 313). Para el comandante Galaz el grabado es un índice del momento fatal en el que tomó la decisión de matar al jefe de los sublevados en el cuartel de Mágina la noche del 18 de julio de 1936 (pp. 245, 298, 332 y 333). Y para Manuel, sumergido en las memorias de su juventud, el jinete es una imagen que le recuerda a la novela de Verne y a *The Riders on the Storm*, la canción de los *Doors* (pp. 221–223 y 261).⁵ A través de esta repetición la figura del jinete llega a llenarse de un significado vinculado al auto-reconocimiento de la identidad de los personajes, pero los contextos muy dispares crean un significado todavía nebuloso para el lector.

Cuando Manuel en la última parte de la novela se marcha a los EE.UU. en busca de Nadia, no logra localizarla hasta el último día. Este día, sin haber tenido todavía contacto con ella, entra de casualidad en el museo de arte *Frick's Collection*, donde se queda petrificado ante el cuadro de Rembrandt:

Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de

unos meses,..., no es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma un nudo en la garganta y que hasta ahora sólo le han deparado con absoluta plenitud unas pocas canciones... Está seguro, ha soñado con ese jinete, lo hace feliz y le da terror,... (*El jinete*, pp. 440–41).

Lo que experimenta Manuel ante el cuadro es una epifanía parecida a la que tuvo Biralbo con el cuadro de Cezánne, pero la experiencia sólo le dura un par de minutos porque al volverse y salir es “de nuevo (...) él que era cuando aún no lo había mirado”. La experiencia no logra cambiarle en el fondo porque él no es capaz de recordar. Al volver al hotel se encuentra por fin con Nadia que le lleva a su casa donde hacen el amor. Al día siguiente Nadia abre la caja de fotos y el tubo de cartón con el grabado, heredados de su padre, y Manuel se queda estupefacto:

[Manuel] está sentado en el borde de la cama, desnudo, ..., sostiene sobre las rodillas el grabado del jinete, no la ha oído entrar pero alza los ojos trasladando hacia ella una apremiante interrogación sin palabras cuya respuesta busca en vano en su propia memoria y para decirle, no entiendo nada, me rindo, cuéntame quién soy (*El jinete*, p. 476).

Entonces Nadia le cuenta la historia de la noche de hace casi veinte años en Márgina cuando ella le llevó a su casa, donde se besaron y se acariciaron, y donde Manuel le confesó, como a la primera y única persona, sus sueños sobre el futuro. Nadia también le revela que al decirle su nombre, Manuel había respondido que era el mismo nombre que el de la novia de Miguel Strogoff, y que, cuando había visto el grabado del jinete en la pared de la sala, había insistido en que era el mismo Strogoff. Luego el grabado le había recordado a los jinetes en la tormenta de Jim Morrison (*El jinete*, p. 486). Por el efecto del alcohol y de la droga Manuel se había olvidado de todo, y ya al día siguiente no la pudo reconocer por la calle, pero en el momento de recobrar esta información 20 años después, Manuel se ve capaz de comprender sus asociaciones libres acerca del grabado como una parte íntegra del significado diagramático e indexical del mismo.

Esta conversación entre Nadia y Manuel sobre su falta de memoria acontece justo después de que Nadia haya abierto la caja de fotos, lo cual permite al lector deducir que ha sucedido cronológicamente antes de que empiece el primer capítulo. Es decir, todas las memorias basadas en las fotos que llenan la novela pueden interpretarse como una respuesta tardía y caótica a la interrogación “cuéntame quién soy”, formulada por Manuel en el momento que se ve enfrentado con el grabado del jinete. Después de haberse esforzado durante tantos años de desprenderse de sus orígenes y de olvidar la historia personal y cultural, Manuel se encarga de rememorarla y de contarla (Herzberger, 2000, p. 129).

De este modo el cuadro de Rembrandt y su reproducción en un grabado barato llegan a ser el punto nodal tanto para las memorias de Manuel, de Nadia y

del comandante Galaz, el signo que emblemáticamente representa los momentos cruciales de revelación y de epifanía, de reconocimiento y de autocomprensión que les permiten conformarse con sus propios destinos. Y para el lector vuelve a ser el elemento cuya revelación al final de la novela rellena los vacíos y explica lo hasta este momento borroso e inexplicable de la trama. Como ha señalado Marco Kunz, la *deja vu* que tiene Manuel ante el cuadro de Rembrandt en el museo se reproduce en el lector que intuye que lo ha leído antes sin poder fijar su significado, y mientras Manuel empieza a hurgar en el baúl de fotos, el lector se pone a hojear el libro en sentido inverso (Kunz, 2009, p. 194). Y en el momento en que Manuel recupera el conocimiento de su propia historia, cuando el signo recobra su referente indexical, la trama también se vuelve inteligible para el lector y el jinete adquiere su significado de metáfora identitaria.

El cuadro de Velázquez en *Sefarad*

Sefarad consiste de 17 capítulos con diferentes historias y diferentes narradores, y aunque algunas de las voces narrativas se parezcan entre sí, se puede afirmar que existe una polifonía de voces entrelazadas, entre ellas la voz del propio autor, o la imagen retratada de él (Hansen, 2008, p. 243). A pesar de la falta de coherencia narrativa, todas las historias de *Sefarad* se pueden leer como diferentes matizaciones de un tema único, el exilio, ya entendido como un exilio geográfico y político o simplemente un exilio mental. Como consecuencia de esta temática, todas las historias del libro tienen una estructura cronotópica idéntica que consiste en la demarcación de una frontera espacio-temporal. En cuanto al espacio, todas las historias distinguen entre un 'centro' y una 'periferia', entre un 'ellos' socialmente aceptado como 'normal', y un yo que representa a un 'otro' (Hansen, 2005, p. 238). En cuanto a la estructura temporal encontramos una serie de tramas que encarnan o ejemplifican el mismo proceso de estigmatización, destacando un 'antes' y un 'después'. Si el lector es capaz de comprender el texto como una unidad, será porque el tema del exilio, junto con esta estructura cronotópica de la frontera y unos *leitmotive* redundantes, facilitan una interpretación globalizadora que además entra en diálogo con las muchas referencias intertextuales.

En el último ensayo del libro, también titulado "Sefarad", el *alter ego* del autor visita el museo de arte de *The Hispanic Society of America* en Nueva York junto con su mujer. Allí conocen a una empleada de la biblioteca, una mujer española que lleva más de cuarenta años en los EE.UU., y empiezan a charlar. Durante la conversación la mujer les dirige la atención a un cuadro de Velázquez que hay en la exposición, el *Retrato de niña* de 1640, que le fascina mucho. Abajo tenemos la primera descripción del cuadro por la señora bibliotecaria en tercera persona.

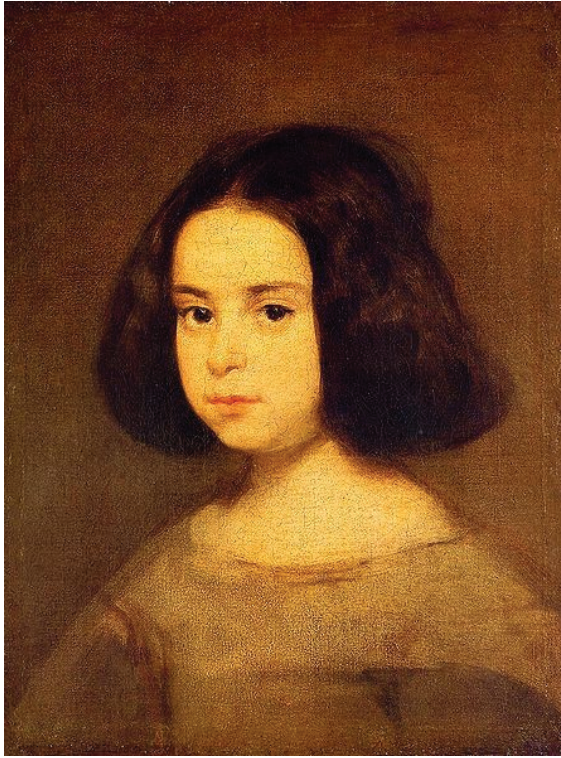


Figure 3. Diego de Velázquez: *Retrato de niña* (1640). Hispanic Society of America, New York.

Pero había un cuadro frente al que se detenía siempre, y se sentaba para mirarlo despacio, con una emoción melancólica que no se amortiguaba nunca, incluso se hacía más fuerte según pasaban los años y todo en aquel lugar parecía que permaneciera tan invariable como en un reino encantado (*Sefarad*, p. 588).

En esta descripción la señora da importancia a la emoción melancólica que el cuadro despierta en ella, y el lector atento siente al final de la frase un desliz enunciativo hacia una posición más íntima, hacia un estilo indirecto libre. Y unas líneas más abajo el narrador efectivamente pasa la palabra a la señora: “Me gusta sentarme delante de ese cuadro de Velázquez, el retrato de esa niña morena, que nadie sabe quién fue, ni cómo se llamaba, ni por qué Velázquez la pinto, nos dijo” (*Sefarad*, pp. 588–89). Aquí la señora admite que es, entre otras cosas, el anonimato de la niña del cuadro lo que le fascina, y el lector intuye que el poder misterioso del cuadro podría tener algo que ver con el tema general del libro: la emigración y enajenamiento cultural del sujeto en la sociedad moderna. En el tercer pasaje este desliz enunciativo se ha efectuado del todo, ya que la señora se hace dueña de la palabra en primera persona sin ninguna marca diacrítica por parte del narrador:

Yo entro aquí y no veo nada, después de tantos años, pero esa niña de Velázquez la veo siempre, tiene un imán que me atrae hacia ella, y siempre me mira, y aunque me sé de memoria su cara siempre descubro en ella algo nuevo, como imagino que descubre una madre o un padre en la cara de su hijo, o un amante en la de la persona amada (*Sefarad*, p. 589).

En esta cita podemos observar dos fenómenos característicos de casi todas las descripciones de arte de Muñoz Molina: la verdadera obra de arte asume el papel de sujeto activo frente al espectador (“tiene un imán que me atrae hacia ella, y siempre me mira”); y la obra de arte vuelve a aportar conocimiento (“siempre descubro en ella”). En la siguiente cita, que reproduce en estilo directo los comentarios de la señora, ella vuelve a fijarse en la identidad anónima de la chica: “(E)sa niña no representa nada, no es ni la Virgen niña ni una infanta ni la hija de un duque, no es nada más que ella misma, una niña sola, con la expresión de seriedad y dulzura, como perdida en una ensoñación de melancolía infantil, perdida también en este lugar...” (*Sefarad*, p. 589). Aquí la señora revela con la palabra “también” la verdadera razón de por qué se siente tan fascinada por este cuadro: es porque lo ve como una prolongación de sus propios sentimientos y emociones. La señora se reconoce a sí misma en el retrato a través del anonimato de la persona y la cualidad de emoción melancólica, la ensoñación de melancolía infantil, que sabe interpretar en la expresión de la cara el cuadro, pero también a través de una relación analógica entre las dos: La niña retratada tiene la misma relación con el museo (es decir, está perdida allí), como la señora tiene con el museo o con la ciudad de Nueva York.

De nuevo nos encontramos ante una metáfora que establece una interacción entre semejanza y analogía, y que permite al espectador comprender algo más de lo que aparentemente significa el macrosigno, o como dice la señora: “siempre descubro en ella algo nuevo”. Al terminar el pasaje dedicado a la descripción del cuadro, se realiza otro desliz enunciativo, mediante el cual el narrador vuelve a hacerse responsable del enunciado. Dice: “Tiene una mirada franca y al mismo tiempo de timidez y reserva, y sus ojos oscuros se posan ahora en los míos mientras estoy escribiendo” (*Sefarad*, p. 589–90).

En estas últimas páginas del libro el narrador-autor está en su escritorio escribiendo, con una postal del cuadro de Velázquez junto al teclado del ordenador, y de repente vive esta experiencia de epifanía parecida a la de la señora: la niña le mira a él y el narrador-autor se pierde durante unos momentos (unas páginas) en la voz de la señora desconocida y su experiencia con el cuadro de Velázquez. Y después, cuando vuelve en sí, llega a reflexionar sobre su propio oficio de escribir e inventar escribiendo:

Al inventar uno tiene la vana creencia de que se apodera de los lugares y las cosas, de la gente acerca de la que escribe... Pero los lugares existen aunque yo no esté en

ellos... y en este momento... la niña que me mira... sonríe levemente en un lienzo verdadero y tangible... Quién sabe si ahora mismo... habrá alguien mirando la cara de esa niña, alguien que advierta o reconozca en sus ojos oscuros la melancolía de un largo destierro (*Sefarad*, p. 594–93).

Estas son las últimas palabras del libro. Otra vez es una obra de arte mayor, la que permite al autor dar clausura al libro y vincular el tema central a una reflexión autorreferencial y metapoética. En este caso no se trata de encontrar la clave que permite comprender la lógica de la trama, porque no hay trama general, sino que se trata de dar clausura a la temática del exilio y del cronotopo de la frontera que han servido para dar unidad y coherencia al libro.

La pintura de Rothko en *Ventanas de Manhattan*

Ventanas de Manhattan consiste en 87 pequeños textos, fragmentos escritos en un estilo entre memoria, autoficción, libro de viajes y ensayo (Begines Hormigo, 2008, p. 101). A través de esta serie de textos el autor describe sus experiencias vividas en la ciudad de Nueva York en 2001. Las ventanas del título tienen la función de un *leitmotiv* que permite el pasaje visual desde lo interior al exterior, y al revés. Entendidas así, las ventanas llegan a representar el encuentro del sujeto con el “otro”, y a través de este encuentro representan también la posibilidad de verse a sí mismo en el contexto del otro. Ya desde las primeras líneas del libro encontramos esta función de la ventana como espejo de la cultura y del encuentro intercultural. En este apartado el narrador, que acaba de llegar a Nueva York, se ha instalado en un hotel en Manhattan, y mira por la ventana:

La ventana daba a un patio interior grande, oscuro, con ventiladores y máquinas que rugían, con muros de ladrillo negros de hollín, con otras ventanas que pertenecían a habitaciones idénticas, con los cristales ligeramente opacos de mugre, algunas de ellas iluminadas cuando caía la noche, mostrando la presencia fugaz y lejana de alguien, en el interior de una habitación exactamente igual a la mía. (*Ventanas*, p. 9).

La ventana del hotel se convierte en el espejo opaco que revela el destino solitario y anónimo del sujeto en la sociedad deshumanizada de la modernidad. Semióticamente hablando, estamos frente a una imagen que representa el estado de anónimo del espectador, que es el narrador mismo, ya que son las cualidades de la opacidad y la mugre y la emoción de la soledad y la uniformidad del contorno, es decir una serie de sensaciones primarias de la experiencia visual, las que pueden aplicarse al estado de ánimo del narrador. Pero en otro apartado el narrador se fija en las grandes ventanas de las fachadas de los rascacielos de Nueva York, y de repente las

ventanas se convierten en representaciones de la cultura occidental, es decir, de la cultura de la Europa del Centro y del Norte. Las ventanas representan el carácter abierto y la libertad de acceso a los espacios públicos de la cultura occidental, frente a la típica ventana de la casa andaluza, estilo inspirado en la arquitectura árabe:

En mi tierra (...) se abrían ventanas pequeñas en los muros muy gruesos (...) Había rejas en las ventanas, postigos, celosías heredadas de los harenes musulmanes, igual que la vocación de hermetismo de los muros enlucidos y muy altos (...) Por eso me sorprenden y me gustan tanto las ventanas grandes de Manhattan, anchas, rectangulares, despejadas, admitiendo espaciosamente el mundo exterior en los apartamentos, revelando en cada edificio, como en capítulos o estampas diversas, las vidas y las tareas de quienes habitan al otro lado de cada una de ellas (...) (*Ventanas*, p. 53).

En esta cita las ventanas se convierten en figuras diagramáticas que, por analogía, representan la apertura de la esfera pública de la civilización occidental frente al hermetismo de la cultura musulmana, y como tal estarán implícitamente presentes en todos los episodios de encuentros interculturales del libro. Pero al mismo tiempo las ventanas del párrafo citado guardan como signo artístico un significado autorreferencial, porque la secuencia de ventanas se puede interpretar como una referencia a las características formales del libro que el lector sostiene entre sus manos: “las ventanas (...) revelando en cada edificio, como en capítulos o estampas diversas, las vidas y las tareas de quienes habitan al otro lado de cada una de ellas”. También este sentido autorreferencial se establece por analogía de manera diagramática: la relación entre el transeúnte y la secuencia de ventanas de la calle equivale a la relación entre lector y la secuencia de fragmentos de textos en el libro.

Son, desde luego, las experiencias del narrador con el arte internacional, las que con mayor énfasis expresan por qué esta ciudad, según el alter ego del autor, debe considerarse la capital cosmopolita de las sociedades globalizadas. El narrador no cesa de referir con detalle sus experiencias con las artes plásticas, con la literatura y con la música vividas durante su estancia. Y este bombardeo multicultural de los sentidos con una variedad impresionante de expresiones artísticas, abre el horizonte para el mismo narrador, que en este contexto no puede sino sentirse un poco como el hombre de provincias. Y las ventanas encuentran su apoteosis como *leitmotiv* en la interpretación que el narrador hace de la obra de Mark Rothko:

(L)o que Rothko pinta es la ventana misma, *la idea depurada, casi mística, de la ventana de Manhattan* dividida horizontalmente en dos paneles ... En Rothko las fronteras de los campos de color son tan graduales, tan entreveradas, como el tránsito del negro nocturno al gris claro y luego al violeta del amanecer, suceden delante de los ojos de quien mira, en la sabiduría de las pinceladas, que se superponen sin mezclarse, con transparencias, con veladuras, del negro al morado, del

morado al naranja, al amarillo, al rojo, en un deslizamiento del color que siempre es sereno y siempre está modificándose, (*Ventanas*, p. 314. Subrayo mío).

Aquí el narrador acierta en que Rothko pinta la “idea depurada de la ventana”, no de la ventana como objeto o como función, sino la idea de la ventana *de Manhattan*, es decir, pinta la entidad semántica que ha jugado el papel de imagen central y figura diagramática del encuentro intercultural durante todo el libro. Pero ¿en qué sentido? En la descripción de la calidad plástica de los cuadros, el narrador se refiere primero a la configuración del lienzo, la división en dos paneles, para después matizar el juego de colores y el gesto de las pinceladas. Y si nos fijamos en las palabras que el narrador utiliza para hacer presente ante de nuestros ojos los lienzos de Rothko, podemos destacar dos rasgos significativos. Por un lado, se puede notar que lo que le interesa no son las cualidades de los colores claros y puros, sino lo que él mismo llama “las fronteras de los campos de color”. De nuevo es la figura de la frontera la que se articula como metáfora de la diferencia



Figure 4. Mark Rothko: *Light Red over Black* (1957). Tate Collection, London.



Figure 5. Mark Rothko: *Sin título* (1963). Smithsonian American Art Museum, Washington DC.

y otredad. Y, por otro lado, hay que destacar que el motivo de los cuadros no se describe de forma estática, sino como un proceso en activo: los colores se suceden, se superponen y están modificándose. Lo que le fascina son las zonas intermedias y de tránsito, donde el negro se transforma en gris y en violeta, y el color morado en naranja, en amarillo y en rojo; son las zonas dinámicas y vivas. Como siempre en las descripciones de Muñoz Molina, la verdadera obra de arte asume la parte activa: interpela al espectador, le mira o simplemente transmite dinamismo en su entorno. Pero en este caso es el mismo dinamismo, la eterna transformación de algo en algo distinto, el que nos permite establecer la interacción metafórica en la descripción de la pintura de Rothko.

Según el narrador, la pintura de Rothko permite al espectador percibir el desliz de colores sin rupturas, del mismo modo en que la ventana en este libro permite al lector comprender el multiculturalismo sin distinción de razas de Nueva York. Es una forma de representación artística que permite al espectador o al lector descubrir aspectos hasta ahora desapercibidos de los procesos vitales y artísticos del mundo globalizado. En el gran caldero de Nueva York, las identidades culturales no son entidades (o colores) estables que se dejan separar por fronteras claramente

enmarcadas, ni se enfrentan una a la otra, sino que son procesos de transición e intercambio que disfrutan de lo diferente para enriquecerse y desarrollarse. Ese es el mensaje metafórico de lo que Muñoz Molina llama la representación casi mística de la ventana de la pintura de Rothko, un mensaje que otra vez permite incluir la propia obra de Muñoz Molina como otra ventana con la misma función, es decir, una representación metafórica con un plano autorreferencial de significado.

A modo de conclusión

Podemos constatar que la pintura juega un papel importante en las cuatro obras tratadas. En cada uno de los libros el autor escoge la obra de un pintor, para convertirla en una figura clave para la interpretación del libro. Muñoz Molina utiliza imágenes simples, a menudo imágenes sinestéticas, para describir las cualidades plásticas de la pintura y figuras diagramáticas para referirse al efecto de las obras en los personajes. Pero el papel sin duda más importante de los cuadros es el de ser metáforas identitarias para los personajes, es decir, objetos a través de cuya interpretación los personajes llegan a comprenderse mejor a sí mismos y a comprender con profundidad su posición y sus posibilidades dentro del universo del libro. En *El invierno en Lisboa* el cuadro de Cézanne desempeña el papel de metáfora identitaria para Biralbo en el sentido de que llega a conocerse a sí mismo y a comprender cómo tiene que tocar el piano a través de la contemplación de la pintura. En *El jinete polaco* el cuadro desempeña el papel de metáfora identitaria para Manuel en el sentido de que es la revelación de su recuerdo olvidado de este cuadro la que le permite producir el discurso mezclado de memoria e imaginación a través del cual llega a reconocerse como persona y logra recomponer su vida y se anima a volver a su país de origen. En *Sefarad* y en *Ventanas de Manhattan* la interpretación de las pinturas le sirve al narrador autoficticio como punto de partida para presentar un condensado de la temática de las dos obras de forma metafórica, y para comprenderse a sí mismo en relación con los problemas allí expuestos: la permanente identidad de emigrante del ciudadano que vive en una sociedad caracterizada por el cronotopo de las fronteras en *Sefarad* y el multiculturalismo como condición de la sociedad globalizada en *Ventanas de Manhattan*.

Además de desempeñar el papel de metáforas identitarias para los personajes, los cuadros analizados asumen también el papel de entelequia de la estructura narrativa tanto para los personajes como para los lectores porque es a través de la interpretación de los cuadros que cada novela logra tener coherencia y plenitud. En *El invierno en Lisboa* coincide la epifanía de la autocomprensión de Biralbo con el momento en que el lector llega a comprender la lógica de la trama policíaca. En *El jinete polaco* es la revelación de Nadia de cómo ella y Manuel se habían conocido

en su juventud lo que le permite al lector interpretar el significado profundo del discurso entre memoria e imaginación de Manuel, y comprender todas las asociaciones sueltas acerca del cuadro durante las dos primeras partes de la novela. En *Sefarad* la postal con el retrato de la niña de Velázquez le sirve al narrador para reflexionar sobre el mismo oficio de narrar y en *Ventanas de Manhattan* el lector puede interpretar el desliz de colores de la pintura de Rothko como una metáfora de la manera en que el libro mismo intenta focalizar el multiculturalismo de la ciudad de Nueva York. En todos los casos las obras de arte combinan la función de metáforas identitarias y de entelequias respecto a la estructura narrativa, es decir, en todos los casos son las obras de arte las que permiten al autor dar clausura al libro y vincular el tema central con una reflexión autorreferencial y metapoética. Y esta función tan importante que el autor concede a la representación de otro oficio artístico como la pintura, probablemente se debe a la convicción que tiene Antonio Muñoz Molina de que toda creación artística surge de la misma fuente y está luchando con los mismos problemas. En una entrevista de 1991 dijo:

Los problemas fundamentales que se plantea el escritor, son exactamente los mismos que se plantea el músico, que se plantea el pintor o el director de cine... El problema de la construcción, el problema de la organización del material, el problema de la resonancia en el oyente o en el espectador, el problema de la relación entre la experiencia y el texto — llámese texto, cuadro o lo que sea (citado por Scheffler, 2004, p. 97).

Notas

1. El análisis se va a basar en los conceptos semióticos de Charles Peirce y las referencias a sus escritos siguen la anotación reconocida en la investigación sobre este autor con CP para *Collected Papers*, la primer cifra para el tomo y la siguiente para el párrafo.
2. Cézanne pintó una infinidad de cuadros con este motivo y la novela no concretiza uno en particular.
3. Según el mismo autor la relación que hay en el jazz entre el standard ya dado, y la versión que crea un músico al tocar la melodía, es una relación entre pasado y presente, entre memoria y acto (Ibáñez de Ehrlich 1995 132).
4. El cuadro está atribuido a Rembrandt y fechado de 1655, pero ha habido una discusión entre los historiadores del arte durante decenios sobre si realmente es una obra auténtica de Rembrandt, o si se debe ser atribuido a su alumno. Tampoco se sabe con seguridad lo que representa el motivo, ni quién es el retratado.
5. La función de la música como índice de un determinado ambiente histórico cultural ha sido estudiada por Ibáñez Ehrlich (2000^a 122) y Steenmeijer (2005 247).

Referencias bibliográficas

- Barbancho Galdós, I. (2007): Los memoriógrafos de la ficción. Análisis de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina y *El hijo del arcordeonista* de Bernardo Atxaga. *Espéculo* 35, pp. 1–13.
- Begines Hormigo, J. M. (2008): La última novelística de Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*, in Andres-Suarez & Casas (eds.): *Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de narrativa*, Arco Libros, Madrid, pp. 83–105.
- Encyclopedia Britannica* on-line: <<http://www.britannica.com/>>
- Franz, T. R. (2000): Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*. *Revista de Estudios Hispánicos* 34.1, pp. 157–64.
- Hansen, H. L. (2008): España y la otra cara de la modernidad europea, en Linares Alés, F. & Ávila Martín, (eds.): *Desde el sur: el discurso sobre Europa*, Universidad de Granada, Granada, pp. 241–249. CD-ROM.
- Hansen, H. L. (2005): *Litterær erfaring og dialogisme*. Museum Tusulanum Press, Copenhagen.
- Herzberger, D. K. (2000): Oblivion and Remembrance: The double Desire of Muñoz Molina's *El jinete polaco*, in Ramón Resina, J. (ed.): *Disremembering the Dictatorship*. Rodopi, Amsterdam, pp. 127–138.
- Heymann, J. (1990): La escritura del cine y la escritura del jazz: El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina. *Hispanorama* 55, pp. 37–39.
- Hirsch, M. (2001): Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism* 14.1, pp. 5–37.
- Hirsch, M. (2008): The Generation of Postmemory. *Poetics today*, 29.1, pp. 103–128.
- Ibáñez Ehrlich, M. (1998): La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina. *Actas XII de AIH*. Asociación Internacional de Hispanistas. Dolphin Books, Birmingham, pp. 130–36.
- Ibáñez Ehrlich, M. (2000): El jinete en la tormenta. Música y metáfora, en Ibáñez Ehrlich, M.: *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Iberoamericana, Madrid, pp. 117–34.
- Ibáñez Ehrlich, M. (2000*): Bibliografía sobre Antonio Muñoz Molina no incluida en Irene Andrés-Suárez, en Ibáñez Ehrlich, M.: *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Iberoamericana, Madrid, pp. 217–19.
- Iser, W. (1978): *The Act of Reading*. John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Kunz, M. (2009): Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*, en Andres-Suárez & Ana Casas (eds.): *Antonio Muñoz Molina*. Universidad de Neuchâtel / Arco Libros, Madrid.
- Labanyi, J. (2000): History and Hauntology; or, What does One Do with the ghosts of the Past?, en Resina, J.R.: *Disremembering the Dictatorship*. Rodopi, Amsterdam, pp. 65–82.
- López-Valero Colbert, O. (2007): *The Gaze of the Past*. Associated University Press, Cranbury.
- Mainer, J.C. (2008): Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria, en Andres-Suarez & Casas (eds.): *Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de narrativa*. Arco Libros, Madrid, pp. 67–82.
- Muñoz Molina, A. (1987): *El invierno en Lisboa*. Seix Barral, Barcelona.
- Muñoz Molina, A. (2001): *El jinete polaco*. Planeta, Barcelona.
- Muñoz Molina, A. (2001): *Sefarad*. Alfaguara, Madrid.
- Muñoz Molina, A. (2004): *Ventanas de Manhattan*. Seix Barral, Barcelona.
- Oropesa, S. (1999): *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Universidad de Jaén, Jaén.
- Peirce, C. S. (1931–58): *Collected Papers*, 1–8. Cambridge University Press, Harvard.

- Rich, L. (1999): *The Narrative of Antonio Muñoz Molina*. Peter Lang, New York.
- Scheffler, B. (2004): *Film und Musik im Spanischsprachigen Roman der Gegenwart*. Peter Lang, Frankfurt.
- Simón Palmer, M (2006): Bibliografía de Antonio Muñoz Molina. *Elucidario* 2, pp. 69–82.
- Steenmeijer, M. (2005): Other Lives: Rock, Memory and Oblivion in Post-Franco Fiction. *Popular Music* 24.2, pp. 245–256.

Lista de las imágenes reproducidas en el artículo

Las imágenes son tomadas de Internet, consulte la siguiente dirección URL. No son todas tomadas de la Guía de los museos de sitios web de invierno, pero a partir de los sitios de Internet que ofrecen las imágenes más adecuadas para la reproducción.

Yo no he examinado la situación en materia de los derechos de autor

Figure 1. Paul Cézanne: *La Mont Sainte-Victoire*, 1904–06. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Rpt. <<http://www.theartgallery.com.au>>

Figure 2. Rembrandt: *El jinete polaco* (1655). Frick's Collection, New York. Rpt. <<http://collections.frick.org/>>

Figure 3. Diego de Velázquez: *Retrato de niña* (1640). Hispanic Society of America, New York. Rpt. <<http://commons.wikimedia.org>>

Figure 4. Mark Rothko: *Light Red over Black* (1957). Tate Collection, London. Rpt. <<http://www.tate.org.uk/collection/>>

Figure 5. Mark Rothko: *Sin título* 1963. Smithsonian American Art Museum, Washington DC. Rpt. <<http://eu.art.com>>

Adresse de l'auteur

Hans Lauge Hansen
Afdeling for Spansk
Jens Chr. Skous Vej 5
building 1461, room 326
8000, Aarhus C.
Denmark
romhjh@hum.au.dk