

MÁGINA, LIEU DE MÉMOIRE

Dolores Thion SORIANO-MOLLÁ
Université de Nantes.

*« No hay responsabilidad mayor que la de conocer el mundo y averiguar
qué lugar ocupa en nuestra propia vida »¹*

MÁGINA est une petite ville de la campagne andalouse érigée dans l'univers romanesque de Antonio Muñoz Molina, à l'image de sa ville natale, Ubeda. C'est à partir de cet espace réel que se construit un univers imaginaire commun à certains romans de Muñoz Molina. La ville et ses vergers sont le support de vérité vers lequel convergent les liens que l'écrivain, et ses différentes voix discursives, développent entre la réalité, l'histoire, la fiction et la métafiction. Ce sont des liens complexes qui se nouent et se dénouent sans cesse, qui se refusent à créer une structure rassurante pour le lecteur, dans la mesure où ils ne sont que l'expression d'un univers humain, d'une Espagne déstructurée pourtant en quête de reconstruction.

Mágina est une réalité fictive ancrée dans la terre. Elle est le seul repère d'une existence hantée par une mémoire déroutée : mémoire du vécu et de l'histoire sanglante de l'Espagne, mémoire fictive ou réelle, individuelle, collective ou mythique. Elle est surtout une mémoire kaléidoscopique, évoluant de l'univoque au double, de l'expression au refoulement, voire à l'amnésie ou à la négation de son existence. L'écriture de ces mémoires qui hantent Mágina, constitue une stratégie

¹ Muñoz Molina, Antonio, *La disciplina de la imaginación*, Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1991, pp. 19

fondamentale dans les romans intitulés *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991), et partielle dans *Misterios de Madrid* (...). Même si *Magina* est le point de rencontre de ces trois romans, nous allons limiter notre analyse à *El jinete polaco* (Le cavalier polonais) moins étudié que les autres, avant de nous lancer dans des synthèses. Rappelons succinctement l'histoire de *El jinete polaco*. Manuel et Nadia en sont les protagonistes principaux. Ce sont deux adultes, amants, qui viennent de se rencontrer à New York et qui découvrent leur appartenance à un passé commun, celui de *Magina*. Ce passé est actualisé grâce à une malle pleine de vieilles photos, une bible protestante et le portrait d'un cavalier. Sous l'apparente simplicité de cette histoire, se tissent les vies des personnages qui les ont entourés et l'histoire qu'ils ont inconsciemment bâtie à *Magina* depuis plus d'un siècle. Entre l'autobiographie et la confession, ce passé est rappelé à la mémoire, raconté ou imaginé tout au long du roman, pour affirmer un amour qui dans l'existence des deux protagonistes sera la seule planche de salut. A cause de la structure circulaire du roman, l'amour dirige les amants vers *Magina*. Lorsque sont reconnues les erreurs personnelles ou collectives, le retour aux origines procure l'absolution finale à l'individu et à son peuple.

Magina est au centre des réseaux dressés sur les espaces de la ville et de ses représentations. A *Magina*, la réalité et l'imaginaire se confondent dans un récit en perpétuelle discussion. Cette discussion s'établit également autour du temps puisque le hic ne peut pas se construire sans le nunc: rétablir les dimensions de l'espace et du temps à l'aide de la mémoire, c'est prendre conscience du soi, construire son projet métaphysique. A New York, le passé de *Magina*, rendu présent, est la seule issue vers le futur. Le temps de l'enfance, de la II République ou de la guerre civile, s'érigent comme espaces mythiques de l'homme ou les référents individuels participent de la mémoire collective de leur société et leur culture. Les conflits des temps et des espaces de mémoire seront, finalement, harmonisés quand l'individu acceptera, au nom de l'amour, de les reconstruire comme univers référentiels de son existence jusque- la ébranlée.

Magina : l'espace de la mémoire, l'espace des mythes

Dans *Le cavalier polonais*, la notion de l'espace recèle la complexité. Elle traduit, par ses rapports disharmoniques avec le temps, la précarité de l'existence humaine, la conscience en conflit de l'individu et de sa perception du monde. De l'expérience que Manuel - l'enfant né à *Magina* et l'homme furtif - fait de l'espace et du temps découle une symbolique qui fragilise les rapports entre l'imaginaire et la réalité, entre les univers référentiels de l'enfance et de l'adolescence et l'univers adulte, et par conséquent, entre le monde intérieur et l'extérieur, l'individu et les autres.

Réalité physique ou espace mythique, nous allons l'étudier, *Magina* est une construction imaginaire qui prétend rassembler, comme les deux faces d'une seule pièce, le monde réel et les mondes possibles de la représentation : monde réel parce que *Magina* fait partie de la biographie de l'auteur et que celui-ci souhaite la reconstruire ; mondes de la représentation parce que *Magina* recueille les multiples lectures de l'imaginaire à travers les filtres de la mémoire, dans l'autobiographie, les aveux des protagonistes ou les voix ou les échos des autres personnages¹.

¹ Trois parties équilibrées qui rememorent des étapes précises des vies des protagonistes : "Le reino de las voces", "El Jinete en la tormenta".

² "El jinete polaco", Muñoz Molina, Antonio, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991

Plus l'espace de Mágina affirme son existence extérieure, plus l'espace recrée par ses images mnémoniques devient vulnérable parce que ce sont des images miroitantes, de nature fragmentaire et variable. De ce fait, elles s'inscrivent dans le vraisemblable pour traduire avec plus d'intensité les consciences intimes et tourmentées : les plus âgés de ces consciences trouvent dans la resignation le seul antidote à la pauvreté, la mort, la peur, la famine de la guerre et de la dictature ; les plus jeunes se réfugient dans une quotidienneté décevante, tous sont en proie à un sentiment de culpabilité et d'échec qui pèse comme le fardeau d'un héritage inéluctable et inextricable⁵². Malgré les oppositions établies entre Mágina et l'extérieur par les personnages en lutte pour changer leur existence et en fuite, Mágina s'affirme, impunie et invulnérable, comme unité référentielle. Ceci parce qu'elle possède une identité, une âme qui annule l'existence de tout autre espace concret ou réel en dehors d'elle. Pourquoi cette petite capitale rurale devient-elle un espace totalisateur ?

Dans le vide et le désordre, Mágina est le seul repère, et ainsi, elle crée l'illusion d'unité du roman : ses trois grands chapitres s'organisent autour d'elle. Mágina, trésor de la mémoire collective et individuelle est tout d'abord lieu de découverte, ensuite lieu de fuite, enfin lieu de rencontre. La ville de Mágina, dans l'actualité du présent ou sous le filtre de la mémoire, se construit d'après une perception positive du monde extérieur. Elle obéit à une volonté de fidélité et d'objectivité qui rappelle les villes des cahiers de notes et des premières photographies du réalisme du 19^e siècle. En tant que réalité physique et empirique, elle est un espace mimétique dans les sens qu'Aristote donnait à ce terme. Sans la moindre intervention du créateur les rues, les places, les maisons, les vergers et les montagnes qui la limitent ont chacun une identité, par nominalisation ou par description. Figées dans la caractérisation, ces identités affirment leur existence extérieure à la mémoire ou à l'imagination, et donc, au monde de la fiction. C'est ainsi que l'on découvre les lieux référentiels : les commerces de la plaza del General Orduna et la calle Nueva ou les jardins ravagés de la Cava, l'ancienne plaza de San Lorenzo et la calle del Pozo et la mystérieuse Casa de las Torres, pour en citer quelques-uns.

En partie à cause des recurrences de ces lieux, seule la création mimétique de la ville est en mesure de garantir une cohérence et une logique aux représentations mutantes édifiées par la mémoire individuelle des protagonistes ou la collective de leur histoire. Toutefois, Mágina peut apparaître également comme un espace poétique, de connaissance sensitive, lorsque le discours de la mémoire accepte d'abolir le temps chronologique pour s'inscrire dans l'immortalité ou l'éternité de "ese tiempo sin fechas" :

« [...] en la cima de una larga colina que parece mucho mas alta si se la mirara desde la orilla del Guadalquivir, el sol lleva varias horas brillando sobre los tejados pardos y las torres color arena de Mágina, sobre las fachadas y tapias blancas del barrio de San Lorenzo y la maleza y el musgo que coronan las bardas de los corrales abandonados, como una escenografía intacta de la de que desataron hace tiempo los actores y el publico dejando sin embargo en el aire el eco de sus voces... »⁵³

Cependant, ni la création mimétique ni la poétique ne pourront mettre la ville à l'abri du temps. Assiégée par le dynamisme de celui-ci, Mágina est stigmatisée par les vertigineuses mutations sociales, politiques et économiques : « los adelantos, la radio, la televisión, le plastique, les salles de bains, la géographie changeante, la cartographie, les plans, la circulation, les feux rouges »⁵⁴... Mais,

⁵² *El jinete polaco*, *Op. cit.*, p.110

⁵³ *Ibid.*, p. 344

⁵⁴ Manuel prend conscience de l'évolution à Mágina et dans toute l'Espagne en général: "De modo que esta barbarie que ha venido creciendo como un tumor sin que yo supiera o quisiera advertirlo es mi ciudad, [...] lo miro todo y te lo cuento y me gana la rabia, las calles sucias, intrasitables...; el abandono y la basura...". *Ibid.*, p. 454

Mágina, sans structure ou fragmentaire, vue, écoutée, imaginée ou remémorée depuis New York, Londres, Bruxelles ou Madrid, lorsque les distances disparaissent, les frontières changent, les langues sont maîtrisées, et que les moyens de communication et de transport qui accompagnent l'existence nomade de Manuel abolissent les temps physiques et les espaces, Mágina, ville rurale, arriérée, primitive, ne perd jamais son caractère référentiel :

"[...] tan falta de celebridades y de relevancia en el mundo desde el siglo XVI, lejos del mar, de las carreteras nacionales y de las líneas importantes de ferrocarril, aislada entre olivares como en medio del océano, tan inutilmente hermosa y tan ignorada..."⁵⁵.

Bien que le lecteur ait l'impression de connaître parfaitement la topologie de la ville, il ne parcourt en réalité que l'étroit microcosme de Manuel, sa famille et ses héros à un moment et pour un événement précis. Dans ce petit espace tangible, maintes fois répété avec précision, la cartographie de la mémoire se dessine. Manuel appréhende l'espace physique extérieur et l'intériorise en tant qu'espace imaginaire mais surtout, métaphysique, car il instaure les principes de la connaissance. A travers l'espace, Manuel découvre le fonctionnement du monde et de la chronologie que Munoz Molina aime caricaturer comme la "cuadrícula del tiempo" (*le quadrillage du temps*). La perception de la finitude et des limites de son existence l'incite à prendre les devants, à fuir. Quand Manuel se souvient de ses flâneries de lycéen dans le *barrio del Carmen* à la recherche de Marina, son amour impossible, ce quartier de Mágina est ainsi décrit :

"Era el barrio de los chalets, la colonia del Carmen, al noroeste de la ciudad, junto a la carretera de Madrid, en el límite de los descampados donde se alzó solitariamente durante muchos años el colegio de los Salesianos... allí imaginaba yo que vivían misteriosamente los ricos... gente invisible... que esa gente viviera tan lejos de mi barrio, en el otro extremo de la ciudad, era sin duda una prueba de la lejania que le otorgaba el dinero..."⁵⁶

Ce nouveau quartier est un lieu étrange et menaçant auquel il ose à peine accéder puisqu'il est étranger à la classe sociale qui y habite. Le discours reprend la cruauté du réalisme pour l'éloigner de son univers mythique de l'enfance et pour accroître le malaise de Manuel chaque fois qu'il abandonne son univers de référence. Par ailleurs, la subjectivité et la fragilité de la souvenance sont mises en évidence d'autant plus que Nadia, qui y résidait aussi, les ramène à sa juste valeur⁵⁷. La mémoire se décompose, certifiant son efficacité comme stratégie rhétorique dans la composition du texte. Si jusqu'à présent elle s'assimilait au regard et à l'écoute comme symboles de la connaissance, ce quartier extérieur où Manuel déambule est le lieu de l'amnésie ou tout simplement de l'absence de mémoire : "Cegado por la obsesión estéril de un amor que buscaba sordamente su plenitud en la imposibilidad y el fracaso"⁵⁸, Manuel n'a aucun souvenir de Nadia. L'auteur lui refuse la moindre reminiscence et ce néant trouve sa place dans le texte en tant que source d'étonnement et de tension :

"Como es posible que ni siquiera, ahora, cuando ella me lo cuenta, me acuerde de nada, que no me quede ni un indicio de lo que sin duda vi y olvidé [...] es mentira que uno aunque este despierto, camine y hable, vea las cosas, es mentira la certidumbre del recuerdo inconsciente..."⁵⁹.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 526

⁵⁶ *Ibid.*, p. 274

⁵⁷ "Nadia se rie y dice que exagero... Las agrandaba mi imaginación acuciada por la extrañeza de aquellos lugares en los que solo podía considerarme un cazador furtivo..." *Ibid.*, p. 275

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 274-275

⁵⁹ D'autant plus qu'elle possède une connaissance active de leur rencontre mais aussi de l'amnésie de Manuel à cause de son état d'ébriété. *Ibid.*, p. 275

Cette absence de mémoire dans un lieu hostile, cette existence erratique que Manuel, lycéen, connaît dans le *Barrio del Carmen*, annoncent sans doute le cours de son existence future, à la recherche du soi et de l'amour.

Dans chaque espace du passé Magina s'affirme comme monde clos. Dans l'imaginaire collectif, elle est un refuge sécurisant : "Fuera de Magina, de nuestras calles y oficios usuales, de la complicidad urdida por la sangre, el mundo era una selva cruel en la que solo los canallas y los forasteros alcanzan a sobrevivir...". La ville recueille les voix ou les échos de chaque individu et du groupe. Son image homologue est la malle pleine de photos que Ramiro Retratista légua au commandant Galaz, puis Nadia et Manuel. Ce sont les lieux symboliques qui permettent aux deux amants de reconstruire leur passé commun, leur mémoire individuelle enracinée dans la mémoire collective et historique. Ce passé est rendu présent à travers le monologue intérieur de Manuel ou à travers le récit de l'auteur omniscient, que lui-même incarne depuis la distance mnémonique. Ville et malle sont des espaces d'intimité, de secret, d'interdits, d'obstacles interiorisés. Ville et malle favorisent la prise de conscience de soi, la première pour la refuser, la deuxième pour la retrouver. Grâce à la malle, à la Bible protestante qui exprime et libère la force du désir, Manuel cherchera une issue et voudra retrouver la parole à travers Nadia :

- Yo soy, a través de Nadia, el testigo de mi propia narración... es ella quien modela a mi alrededor un espacio y un tiempo donde no hay nadie mas que nosotros y en el que fluyen sin embargo todas las voces y todas las imagenes de nuestras dos vidas »¹¹.

L'espace de la malle s'ouvre sur le modèle de l'imagination platonicienne, dans laquelle, la connaissance n'est autre que remémoration. La malle, métaphore de Magina, subsume l'espace et le temps ainsi que les subterfuges de la mémoire pour remonter aux origines, aux espaces des mythes. Dans *Le cavalier polonais*, les référents mythiques privilégiés sont ceux de l'enfance. Manuel descend vers ses origines et sa mémoire se focalise sur sa famille et le moment de sa naissance pour exprimer son besoin d'amour. Puis, il reconstitue la mémoire collective : il ressuscite les petites histoires, les chansons, les comptines, les scénarios mnémoniques des légendes de la ville - « los juancaballos », « la macanca », « la casa de las torres » et « la montía » - sont des images récurrentes, rendues immortelles grâce à la tradition orale et l'imaginaire populaire. Enfin, les espaces de la guerre et de la II République demeurent intacts, des récits éternels dans la mémoire et l'existence collective. L'histoire entend rester présente à travers la mémoire comme projet pédagogique.

Pendant l'enfance, réalité et fiction sont deux instruments analogues de connaissance. Cette incapacité à établir des frontières, de séparer les jeux, les histoires, l'imagination de la vérité intéresse particulièrement Muñoz Molina. La première partie de son roman est centrée sur cette période de l'existence qu'il idéalise par le pouvoir de l'imagination et la construction des univers de référence qu'il appelle univers mythiques de chaque individu. Dans cette logique, il est évident que tout adulte qui réfléchit sur soi, qui recompose une existence perçue comme fragmentaire, doit impérativement recréer, malgré les filtres de la distance et de la raison adulte, son univers légendaire.

Le jeu est le premier exercice de socialisation. Il permet d'apprendre les normes et les règles sociales. Manuel, enfant isolé, silencieux solitaire, invente, se raconte des histoires : vivre dans la fiction complaisante était déjà son jeu préféré¹². Vivre et non pas fuir, car l'imagination est alors

¹¹ Idée réitérée souvent le long des deux premières parties du texte. *Ibid.*, p. 201 ainsi que p. 93, p.138, p. 195

¹² *Ibid.*, pp. 180-181

¹³ L'auteur raconte sur soi-même : "Insisto en la necesidad de la ficción: antes de escribir libros yo me inventaba otras vidas. Se las contaba a mis amigos: para añadirles dignidad les decía que las había leído en un libro". Muñoz Molina, Antonio, "Novela de una novela", dans Soubeyroux, Jacques, "Mouvement et discontinuité, Hommage au Professeur A. Gutierrez", *Cahiers du GRIAS*, n° 3, Université de Saint-Etienne, 1995, p. 15

L'instrument de connaissance par excellence :

« De mayores nuestra imaginación se mueve con tanta torpeza como nuestra mano izquierda, y ya no sabemos recordar que hubo un tiempo en que el juego y la fábula eran en nosotros no una manera desmanada de huir de la realidad... sino la forma soberana del conocimiento. Mediante el juego aprendíamos las leyes y las normas del mundo. Nuestra imaginación se apoderaba de las cosas, transmutando su realidad ostensible en una apariencia maleable que obedecía a nuestros deseos. [...] El tiempo, ahora tan fugitivo, tan cuadrículado en horas y minutos era tan vasto entonces como el tamaño que tienen las habitaciones del pasado en nuestro recuerdo »⁴¹.

Cet univers imaginaire est brisé par la pression sociale à la fin de l'enfance et pendant l'adolescence. L'interprétation de la réalité devient analytique mais des substituts comme la littérature, la musique ou la photographie permettent de récupérer cet imaginaire. « de suspender de vez en cuando las leyes inflexibles de lo evidente para mirar a otro lado y descubrir lo que las apariencias aceptadas ocultan »⁴². Les photographies, en particulier, se substituent à la mémoire personnelle de l'enfance. Les photographies de la malle de Ramiro Retratista sont donc, un instrument de connaissance d'importance semblable à l'imagination. Les photographies de Ramiro Retratista provoquent le retour du passé. Incapables de discerner les images du regard, de la mémoire ou de l'imaginaire, les yeux et les photographies sont "una secreta maquina del tiempo" qui permettent d'aller plus loin que son enfance pour découvrir même l'enfance de ses parents "para que reconozca y recuerde voces que suenan en la infancia de mis padres y ecos de llamadores...". Ainsi, découvrir c'est reinventer ses origines⁴³.

Finalement, c'est sans doute l'image mnémonique de la ville comme labyrinthe et lieu d'errance qui sublime l'espace textuel du *Cavaliere polonais*. Dans une toponymie reconstruite par dénonciation, chaque personnage-clé déambule solitaire, marginal, effectuant tout un parcours initiatique identique à celui des autres : Manuel, adolescent comme son grand-père ; le commandant Galaz, père de Nadia ; l'inspecteur de police, Florencio Pérez ; le photographe, Ramiro Retratista, et Don Mercurio, le médecin, traversent tous la plaza del General Orduna pour être engloutis dans des rues énumérées avec la précision d'un cartographe : "En la plaza del General Orduna... Bajo por la calle del Rastro, ahora Queipo de Llano ... (hasta) la esquina de la calle del Pozo, en la encrucijada batida por el viento del Altozano y de los descampados de la Cava ..." ⁴⁴. Dans cet exercice de la mémoire, comme le dirait Bachelard, "on veut fixer l'être et en le fixant on veut transcender toutes les situations pour donner une situation". Ce périple mécanique, figé dans leurs réminiscences, hyperbolise dans le paradoxe l'inconsistance de leur existence. Ce périple "spatialise" ces existences pour y instaurer la dialectique du dehors et du dedans, de l'être ou le non-être. L'errance préalable dans le monde intérieur - de la ville - ou de son âme - est la métaphore de la prise de conscience, de l'exode volontaire dans le monde extérieur - ou la condamnation pour ceux qui n'en sont pas capables - et la réconciliation finale dans le retour.

Fuir de Mágina, fuir du temps dans un temps également fuyant est le seul projet de Manuel, de son enfance à son adolescence dans sa ville natale. Comme l'auteur il est un jeune issu d'une famille humble, il est un héros solitaire qui fuit dans le temps et l'espace de la quotidienneté :

⁴¹ Muñoz Molina, Antonio, *La disciplina de la imaginación*, Op. cit.

⁴² Également le cinéma : « Era ... la delicia y la intriga de extrañarlo todo y de no ser casi nada y casi nadie, una presencia al margen de las vidas de los mayores », *El jinete polaco*, Op. cit., pp. 172-173

⁴³ AAVV., *Lespace et le temps*, Paris, Libr. J. Vrin, 1981, p. 49

⁴⁴ *El jinete polaco*, Op. cit., p. 278

⁴⁵ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Quadrige, PUF, 1994, p. 191

« Viviríamos en otras vidas en ciudades lejanas, y el tiempo habría perdido su tediosa eternidad circular, la rotación de los cursos, de las cosechas, de los trabajos en el campo, hasta los paisajes amarillos, ocre, verdes, azulados, que habíamos visto sucederse en el valle del Guadalquivir desde antes de tener memoria o uso de razón. Desde ahora el tiempo era una línea recta que se prolongaba en dirección al porvenir y al vacío... »⁴⁸

Les personnages qui figurent dans le monde mythique de Manuel sont des hommes mystérieux qui fuient : le médecin immortel, Don Mercurio, le commandant Galaz ou Manuel, et dans la métaphore, le cavalier polonais du tableau attribué à Rembrandt, Miguel Strogoff, ou les cavaliers des chansons de rock de Hendrix et Otis Redding. Le cavalier est l'image récurrente qui traverse, immuable, les temps : Galaz, le père de Nadia, l'avait achetée à Mágina pour la mystifier et la personnifier. C'est l'image qui flottait dans l'inconscience de Manuel, témoin silencieux de son errance et son désarroi, de sa cécité devant la femme qui octroiera le sens à son existence et la conscience paisible de soi. Cette image est à la fois le miroir de Galaz, le représentant de la conscience collective et historique et de Manuel, représentant l'individualité. Leurs vies sont parallèles et communes dans l'insatisfaction, la frustration, l'exil et leur dépendance de Nadia. Fidèle à la République, le commandant Galaz prend Mágina en juillet 1936 et devient une des figures emblématiques de la mémoire, conscience historique et collective de la ville. Dans un seul "acte" il change la direction de son existence, Manuel l'imite dans ses rêveries enfantines et : le moment arrive, apprend, lui aussi, à accomplir cet acte définitif, de partager sa vie avec Nadia, pour qu'elle ait, elle aussi, un sens. Réconcilié avec lui-même, il retournera à Mágina pour dépasser définitivement son référent enfantin.

Mágina : le retour ou la rencontre mythique

Le retour aux origines est le retour dans le temps et dans l'espace mythique. Mágina affirme son existence comme lieu de réconciliation et de lumière. La ville de naissance de Manuel est le lieu d'épanouissement -harmonie spatio-temporelle du temps et de l'espace- La connaissance et la reconstruction s'accomplissant au travers de l'amour⁴⁹. Les connaissances objectives et subjectives sont rapportées au même rang dans l'apprivoisement de la vérité. Les discours des protagonistes s'imbriquent de façon naturelle pour exprimer l'abnégation, le rêve, le fantasme, la crainte, l'interdiction, la nostalgie. Muñoz Molina les amalgame dans le récit par des monologues intérieurs, puis, il essaye de les déceler, de les confronter sur les photos et dans les rêves, sur les tableaux et dans la réalité objective⁵⁰ :

« Tal vez al acordarme de ese muchacho de diecisiete años que es en gran parte un desconocido lo estoy inventando en la misma medida arbitraria en que él me inventaba a mí : pero su imaginación no llegó a tanto...Y sin embargo yo soy ahora el forastero en que él deseó convertirse, y me intriga pensar que alguna vez imaginó un regreso parecido a éste y que de algún modo me posee por haberlo previsto »⁵¹.

⁴⁸ *El jinete polaco*, Op. cit., p. 544

⁴⁹ C'est alors que le protagoniste reconnaît l'image du père à laquelle il va s'identifier, puis, enfin, il est capable de le respecter.

⁵⁰ Malgré ce rapprochement, l'espace de la mémoire et de l'imagination reste libre car il ne peut pas se soumettre intégralement à la réalité, ce qui permet à Manuel d'avouer : "[...] empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tome por trofeos o reliquias: que casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo me contaba que era". *El jinete polaco*, Op. cit., p.193

⁵¹ *Ibid.*, pp. 534-535

C'est seulement dans la rencontre amoureuse que Manuel connaît le bonheur parce qu'il arrive à concilier l'instant présent avec le temps vécu et à se dégager de l'espace. Le sentiment de l'existence érotique est le moyen de vivre dans la réalité car elle contient à la fois le passé et l'avenir. Manuel, amant, observe Nadia. Il essaye sans succès de rationaliser leurs instants d'infini en se remémorant le passé récent afin de s'apprivoiser lui-même, de se connaître, d'avoir la certitude du changement de son existence. Seule la connaissance sensitive ou sensuelle lui permet d'appréhender cette réalité pour le rassurer, pour lui permettre d'atteindre sa plénitude. Pour Manuel, le sentiment amoureux devient une force pédagogique³⁷ :

« Ahora sé quien soy porque tu me miras y me nombras y me haces aprender cosas de mí que había olvidado, pero si pienso ... [en su pasado reciente sin] saber que existías me parece que me acuerdo de una vida de nadie... »³⁸.

Le désir de Nadia et Manuel exprimé comme désir érotique est le désir du mieux être, de la possession dans l'avenir dont il est dépourvu. Manuel retourne à Magina à cause du décès de sa grand-mère et Nadia doit le rejoindre. Confronté seul à Magina, Manuel redécouvre son espace référentiel et mythique avec sérénité. La nature oppressante des dimensions spatio-temporelles s'estompe. Le temps devient fluide, les espaces objectifs : "No tengo la sensación de recordar, sino de ver". La mémoire du passé perd graduellement son caractère menaçant dans ce retour aux origines puisque maintenant elle s'exprime au travers du désir et de la communion avec l'autre.

« Siento que vuelvo a Magina por primera vez porque he llegado desde un lugar donde nunca 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... »³⁹.

Maintenant, c'est le temps vécu qui se vide dans un espace qui irremédiablement change et ni la mémoire ni l'imagination ne peuvent plus les atteindre :

« Quiero contarte quién he sido y qué he hecho y es como si me hubiera borrado de la memoria la mitad de mi vida, como si yo mismo estuviera ausente de mis propios recuerdos y me hubieran sido relatados por otro, porque veo con claridad lugares donde he estado pero no me veo a mí en ellos, o no me reconozco, soy la mirada neutra de una cámara »⁴⁰.

Manuel prend conscience de son évolution. Les liens qu'il peut établir avec le passé s'affaiblissent parce que la souvenance et l'imagination cessent d'être homologues ou convergentes. Les réminiscences de la campagne de Magina pendant ses promenades mettent en évidence les décalages qui se creusent entre elles :

« Previo a los diecisiete años, por estos caminos, que cambiaría él, y que cuando volviera todo seguiría inalterado : ahora comprendo que se equivocó. Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona, pero aun siendo otro he cambiado mucho menos, para mí fortuna o mi desgracia, que la realidad exterior »⁴¹.

³⁷ De même que la pensée métaphysique dans le Banquet de Platon

³⁸ *El finete polaco, Op. cit.*, p. 419

³⁹ *Ibid.*, p. 526

⁴⁰ *Ibid.*, p. 418

⁴¹ *Ibid.*, p. 535

La transgression du temps et de l'espace opérée par la mémoire subjective à New York pendant la reconstruction de son monde mythique est finalement dévoilée. Dans ce retour à Magina après avoir pris toute conscience de soi à travers Nadia, la perception de ce référent s'intègre à une nouvelle conception des dimensions spatio-temporelles. Les images se confrontent aux originaux, à la réalité. Elles ne font plus partie des mondes possibles, mais du seul monde existant ou l'objectivité et la synchronie organisent les événements et les espaces qu'il vit au présent. En faisant réapparaître les personnages du passé et les objets symboliques, en concluant des séquences interrompues lors des souvenirs, sous un autre regard ou une autre voix, l'univers de Magina, se clôture insère définitivement dans la dimension du temps physique « es la incesante comparación entre lo que recuerdo y lo que miro es la causa de que sólo en esta ciudad pueda cobrar una conciencia tan clara y obsesiva del tiempo »⁵⁷.

Magina est enfin perçue comme un monde extérieur, régi par les lois inexorables d'un temps qui n'est plus celui du passé. C'est maintenant que l'on découvre cette Magina victime des injures qui ont dégradées cette ville, "la residencia privilegiada y única de mi memoria" qu'il avait crue inaltérable⁵⁸. Dans cette inversion des notions référentielles, la mémoire devient intensive, métaphictive. Elle ne véhiculera plus les dimensions spatio-temporelles du passé. La mémoire devient réflexion, désir, imagination et permet d'aller au-delà et de combler un avenir qui sera, donc, un avenir vécu : ainsi, par exemple, de la légende mythique de la femme devenue momie dans la Casa de las Torres et par la suite sculpture en cire, l'amour ne reconnaît pas l'altérité. Au-delà de toutes ses figurations, l'amour est une disposition à l'affectivité, la capacité à détourner le temps et l'espace. Il est un grand éternel et Manuel est destiné à le découvrir dans ce retour initiatique aux origines. En rétablissant la vérité de la légende de la momie, la vérité des origines de son arrière-grand-père, en rendant vivant le désir et la passion de la Bible que le monde mythique de l'enfance, le monde de la fiction et la mémoire collective se sont volontairement refusés, il deviendra définitivement le maître de son avenir :

« Yo oigo sus voces pero no quiero que me atrapen, ahora advierto el peligro de aventurarse demasiado en la memoria o en las mentiras de otros, incluso en las de uno mismo [...] tantas voces a lo largo de tantos años, y casi ninguna dijo la verdad, pero tal vez en eso se parecen a las nuestras e importan más lo que callaron, no los deseos ni los sueños, sino el puro azar de los actos olvidados o secretos que perduran en las ramificaciones de sus consecuencias »⁵⁹.

Sculpture, tableau, bible, roman, photographie ou musique, l'expression artistique est également éternelle. Ainsi, si la réalité est mutante, sa matérialisation à travers l'expression artistique, le produit de la représentation ou de la fiction franchit, immuable, toutes sortes de frontières spatio-temporelles. Le débat entre le monde réel et les mondes possibles, entre la réalité et les représentations de la mémoire reste dans l'actualité, comme à Magina, éternellement ouvert.

Magina, lieu de mémoire, est au centre d'un jeu d'images miroitantes, virtuelles. Comme toute ville, elle est l'univers référentiel et mythique pour ses citoyens en tant qu'individus ou collectivité. Magina, ancrée dans l'espace réel, offre des rapports multiples avec le temps et la mémoire, comme notion physiques, recherches métaphysiques ou stratégies rhétoriques de création. Magina est, enfin, le lieu de la mémoire heuristique, de l'absolution finale par l'amour, de la promesse de l'avenir. Comment pourrions-nous lui refuser sa nature totalisatrice ?

⁵⁷ *Ibid.*, p. 550

⁵⁸ *Ibid.*, p. 458

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 574-575