

NARRAR PARA CONTARLO : LABRANDO LA MEMORIA HISTÓRICA EN BEATUS ILLE DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Natalia Corbellini

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Este artículo tiene por objeto analizar la formación de un discurso como «nueva memoria» que sobre los sucesos del pasado se delinean en *Beatus ille*. Este discurso se teje sobre la biografía y la obra de un poeta perdido de la generación del 27, y se detiene enfáticamente en 1968, desconociendo el presente inmediato en el que se escribe y publica esta novela.

This essay attempts to analyze Muñoz Molina's discourse as a form of «new memory» of the facts and events prevailing in twentieth-century Spain. In his text, the author confronts the «heroic history» of the Civil War and its poets, with the private life-stories of his characters. *Beatus ille* narrate a heroic discourse on the biography and works of a dark and forgotten writer of the Generación del 27, but the voice, placed emphatically in 1968, omits the moment in which the novel is written and published.

Palabras clave: Muñoz Molina; *Beatus ille*; Nueva narrativa; Guerra Civil.

Es un hecho aceptado que tanto la necesidad de narrar la historia como la ficción narrativa proceden, como el mito y los cuentos infantiles, de la necesidad de explicar el orden del mundo y de ayudarnos a encontrar en él nuestro lugar. La imposibilidad de aceptar un orden establecido y absoluto, que organice la realidad y la sucesión de los hechos que la componen que caracterizó el final del siglo XX, trajo consigo un cambio radical en las formas de la narrativa. Y radical no tanto por lo extremo sino porque el cambio primario se da en el fundamento del relato, donde ya no fue posible convocar una voz que organizara acabadamente la trama de una obra sin caer bajo sospecha de ingenuidad.

Estas manifestaciones en la creación literaria que en España han sido caracterizadas como «nuevo realismo», surgen en paralelo a los debates que se suscitan dentro de la Historia como disciplina durante la segunda mitad del siglo XX. Joan Oleza describe su aparición diciendo:



Como ha cesado la fe en los grandes relatos de legitimación, o en las construcciones teóricas globalizantes, capaces de explicar la totalidad del universo en función de un proyecto de futuro, o en las utopías que se autojustificaban por encima y más allá de los poderes a los que fueron confiadas y por los que fueron corrompidas. La posmodernidad nos ha dejado en situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar; en todo caso, no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida «la realidad» (como hipótesis, como tropo, como praxis o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas. (Oleza, 1996b: 41)

Como ecos de aquel debate, aparecen en los textos personajes con vidas alejadas del protagonismo público, que entremezclan ficción e historia para representar la experiencia de lo real, y ven y viven la Historia en términos de la experiencia privada. La aparición de gran cantidad de novelas en que «la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio» ilustra en la literatura el surgimiento del nuevo hombre que nace vetando la Ilustración y los grandes programas explicativos de la modernidad, pues en esas novelas «la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los problemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas». (Oleza, 1996b: 42)

Con la consolidación democrática española y el surgimiento de una nueva generación de escritores, los debates en torno a la construcción de la historia develan un vacío narrativo en la literatura en relación a la historia de España del siglo XX. Faltaba construir y contar una memoria que no estuviese atada a una mirada dogmática. La memoria, que organiza el devenir histórico, es la que da sentido al presente, por ello fue necesario urdir una memoria que diera sentido a las nuevas circunstancias tras la Transición. En el proyecto creador de Antonio Muñoz Molina y en sus ideas, que serán las guías para el itinerario que seguiremos, se unen tanto historiadores como escritores, ya que, para el

autor, inventar y recordar son tareas similares. Esta nueva mirada sobre la historia la reseña Sanz Villanueva en 1989:

Algunos de los más jóvenes novelistas han dado una visión de la guerra que para mi tengo que es el último estado de los diferentes tratamientos que ha tenido. En ellos (...) ya no se trata de un conflicto atravesado por la ideología, sino que es una referencia que pertenece no al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos, sino al de los mitos. De tal manera aparece, sobre todo como escenario no disputable, en *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, o en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares. (Sanz Villanueva, 1989: 3-4)

Beatus ille, la novela a la que haremos referencia, fue escrita entre 1983 y 1985. El artificio que organiza la trama se aferra a la voz narradora que desde los primeros párrafos transita de manera ambigua entre la descripción de lo que ve, la ficción de lo que intuye, y de los recuerdos que le gustaría tener del pasado. Así planteada, esta voz anónima relata la llegada de Minaya, un joven solitario y sin historia, a un pueblo de provincias. Este joven llega en 1968, huyendo de las persecuciones de un oscuro Madrid franquista, a Mágina, siguiendo el rastro de un poeta de la Generación del 27, Jacinto Solana, olvidado luego de la Guerra Civil. Él, Minaya, será quien, escudriñando el pasado como un detective, tejerá la memoria de los sucesos desde 1936. La voz que guía al joven desenmascara su dueño hacia el final de la novela. Es el propio Jacinto Solana, a quien todos creen muerto, quien dictó a Minaya desde la oscuridad la historia como él quisiera recordarla.

El tiempo en Mágina esta detenido. Los personajes permanecen esperando desde 1939 que llegue la muerte. El motivo de este letargo es ajeno a la finalización de la guerra, aunque los protagonistas hayan sido republicanos declarados: el acontecimiento que frenó la necesidad del paso del tiempo fue la muerte de una mujer cuya vida une a los personajes de esta historia.

En la novela de Muñoz Molina aparece una imagen vigente en 1969, y aun hoy, sobre la Generación del 27. Cuando se lo interroga acerca de los motivos que lo llevan a elegir ese escenario para su poeta apócrifo, él los describe así:

En ese momento, como lo ha señalado Juan Marichal, es el de la universalización de España, cuando estuvo a punto de convertirse en una patria para todos los españoles. Esa esperanza fue abolida por la guerra civil, y es la gran tragedia nacional, es un episodio fundamental de nuestra experiencia personal y colectiva. La actitud de Minaya frente a Jacinto Solana (como muy bien se percató el

profesor Soria Olmedo,(1) uno de los lectores más penetrantes de mi novela) es la misma actitud de nuestra generación hacia esa otra generación, hacia esos «héroes» de algo que pudo haber sido. (Gutiérrez, 1996)

La idea de gran tragedia nacional que él describe, como quiebre de lo *que pudo haber sido*, funciona en el imaginario a la par de otra: la idealización que el paso del tiempo impuso sobre los poetas que participaron en el movimiento cultural que lleva a la aparición de la II República(2). Tomando en cuenta ello es que Muñoz Molina construye el personaje de Minaya, el joven estudiante de literatura que intenta escribir su tesis sobre Jacinto Solana en 1968. Cuando en 1992 Muñoz Molina reseña la aparición del libro con la correspondencia Salinas-Guillén, se refiere a la memoria que se tiene de estos poetas diciendo:

En la historia de la literatura, como en las novelas policiales, no hay figura que previamente no esté codificada por las normas del género: la figura del poeta de la generación del 27 viene siendo tan rígida como la del detective privado, y más que un retrato plural y verídico es un retrato robot urdido con rasgos más o menos ciertos de García Lorca, de Cernuda, de Rafael Alberti, y determinado no tanto por los hechos de sus biografías como por una adaptación del mito romántico del artista: el poeta del 27 tiene, en las descuidadas escenografías del recuerdo ignorante, aunque reverencial, un prestigio de bohemia y de heterodoxia, de militancia política y de inmolaciones pasionales, así como un aire de jugueteo entre irresponsable y vanguardista que exhibe como heroicidad máxima la célebre meada colectiva contra los muros de la Academia de la Lengua». (Muñoz Molina, 1992) (3)

Esta mirada idealizada hacia el pasado perdido, pasado que a la vez se recupera como la perdida esperanza de una «España para todos los españoles», es la que detenta el personaje estudiante de letras. Muñoz Molina, como novelista en 1985, quiere desmontar esta imagen cristalizada. Esto genera una distancia, marca una diferencia real entre las concepciones de aquellos estudiantes del 69, y el lector de la novela en 1986, y en esto va el cambio radical en la escritura de la «nueva narrativa». Los procedimientos que utiliza Muñoz Molina son múltiples y muchos de ellos coinciden con los descriptos por la crítica para este «nuevo realismo», pero otros caracterizan particularmente la poética del autor, y otros puntualmente de esta novela.

El modo discursivo del que se sirve el autor para incluir el desarrollo de las escenas y las voces de todos los personajes en el discurso del narrador es adelantado desde el

título por la cita al épodo horaciano. La extensa narración de los hechos ante la mirada del joven que sólo buscaba un pasado heroico, cambia de signo al develarse la identidad del narrador: Jacinto Solana, resucitado pero socialmente muerto, aparece en el relato como la voz que surge en los últimos versos del poema latino, el usurero Alfius que recoge su dinero pagado en los Idus. La enumeración horaciana que detalla bendiciendo la bucólica vida de quien permanece alejado del comercio y es feliz con lo obtenido de sus manos sobre la tierra, quien «sacando vino del año de un buen tonel, / prepara no comprados manjares»⁽⁴⁾, se transforma en cínica ironía al estar en boca de un usurero que cuenta su dinero recién cobrado, ansioso por volver a colocarlo. A este narrador mucho debe el de *Beatus ille*, quien toda la novela relata la que debiera haber sido su historia, pero contando otras vidas: el poeta que hubiese escrito una gran obra, digna de ser quemada por las cuadrillas falangistas (libro que no fue escrito hasta que Minaya llega a Mágina y se convierte en el *relator* de esa historia, es por eso que Solana le dice: «Pero ese libro que Usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted, desde que vino a Mágina, desde aquella noche en que Inés le oyó preguntar por Jacinto Solana hasta esta misma tarde» (BI: 233)⁽⁵⁾. También le hubiese gustado ser el digno amigo de Manuel que no hubiera deseado su esposa, hecho que reconoce íntimamente mientras dialoga con Beatriz y ella le increpa el día que se marchó: «Imperiosamente le hablaba a una sombra, a alguien que tal vez fui yo trece o catorce años atrás, cuando aún no existía Mariana ni la vergüenza de desear lo que me había sido negado⁽⁶⁾, esa clase de injusticia o error que nadie repara y nadie acepta» (BI: 122).

Sumados a estos aparecen en el texto dos modelos de vidas más a las que Jacinto Solana no respondió dignamente según el mismo personaje juzga: torció su compromiso político por una mujer, ya que no pudo ser el casto compañero de Beatriz, que continuara hasta las últimas consecuencias como ella con su compromiso político, y por ello debe enfrentar extrañado su discurso cuando sale de la cárcel:

Pero eran pocos, me dijo, regresando inesperadamente al plural de la persecución y secreto en el que sin contar conmigo me incluía, éramos, también yo, muy pocos y aletargados y dispersos, lentamente nos volvíamos a reconocer y agrupar tras el desastre en que se había deshecho el espejismo del maquis, sótanos, sigilosas células que se reunían para contar muertos y discutir consignas repetidas y exhaustas, tenían o teníamos que resistir sin que el silencio se pareciera a la rendición (BI: 122)

Tampoco considera que fue digna su actitud con su padre, frente al que constantemente sintió que debía justificarse:

Ante él siempre *me paralizaba un antiguo pudor* que no era del todo ajeno al miedo que le había tenido en otro tiempo, cuando era un hombre temible y grande como un árbol y me decía que iba a volverme idiota de tanto leer libros. «Es la guerra, padre», *me disculpé*, sin que él me atendiera, «que no me deja tiempo ni para escribirle». «¿La guerra?», dijo mirando en torno suyo, como si al no advertir sus señales en la tranquila tierra cultivada y en las acequias pensara que yo estaba mintiéndole. «¿Qué tienes tú que ver con la guerra?» *Quise* afirmar, y aun acusarle, *quise* decir algo con el preciso fervor, pero en mi propia voz, cuando le hablaba, reconocí el mismo tono vacuo de exageración o mentira que tenían entonces los comunicados oficiales. (Bl: 129)(7)

El sentido de estas escenas sólo puede reconstruirse a partir de la imagen de Jacinto Solana ya en el fin de la historia, en el funeral de Manuel. Entonces observa oculto en las sombras, pero permite que Minaya lo descubra; y en el monólogo que despliega frente al joven, se desenmascara, como los dos últimos dísticos del épodo de Horacio que otorgan identidad al velado sujeto que plantean.

Esta obra tiene también un referente directo en la literatura española de este siglo. En la novela *Jusep Torres Campalans* de 1958, Max Aub utiliza un personaje con características similares, ya que es ésta la biografía de un falso pintor cubista olvidado. La cita a Max Aub trae atado consigo otro de los temas que plantea esta novela: la relación entre ficción y realidad. Aunque de géneros distintos, ya que la obra de Aub se plantea como una biografía, la idea que funciona es también narrar la historia mediante la construcción de un personaje que, si bien apócrifo, reúne un haz de características que permiten reconocer en él rasgos de los protagonistas del momento histórico que relata(8). El discurso de ingreso a la Real Academia Española Muñoz Molina lo dedica a Max Aub(9). Allí hace referencia al hallazgo de este autor en sus comienzos como novelista: En la literatura, a diferencia de en la vida, no hay pasado obligatorio. Contra el pasado que fabricaba la cultura franquista uno quería elegir otro, y lo buscaba a tientas, y elegía por casualidad y por instinto nombres proscritos en los que reconocerse. Uno busca maestros, pero también busca héroes, héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía. Yo tuve la buena suerte de encontrarme enseguida con Max Aub (Muñoz Molina 1996: 99)

Una de las justificaciones para la elección de Aub es entonces la búsqueda de un pasado distinto al planteado por el franquismo. Así también se justifica la construcción del narrador y personaje Jacinto Solana en *Beatus ille*. Muñoz Molina dice haber buscado

héroes *civiles*. En su conferencia invoca al Max Aub del discurso apócrifo de ingreso a la Academia. La eventualidad con la que jugó Aub en ocasión de esta publicación en 1956(10) fue la no-existencia de la Guerra Civil. Esto permite eliminar del sujeto de escritura los rasgos que deberían prevalecer para un autor que permanece en el exilio: su condición de castigado político, la supremacía de las cuestiones ideológicas por sobre las estéticas, el compromiso con el gobierno en el exilio, etc. El discurso de Aub, afirmativo, de abundancia y no de carencia, permite jugar dentro de la literatura a través de memorias paralelas que *podiesen haber sucedido*. El planteo no narra la derrota, por el contrario, cuenta acerca de la academia que podría haber sido, en un contrapunto entre la presencia y la ausencia en esa imaginaria reunión en 1956, donde puede referirse a las recientes obras de Hernández o García Lorca, y realiza un balance de su accionar al cargo del Teatro Nacional.

De la misma manera, Jacinto Solana guiará a Minaya en su intento por narrar un pasado épico y heroico del personaje; «usted quería un escritor y un héroe. Ahí lo tiene» (Bl: 267) le dirá hacia el cierre de la novela. El libro *Jusep Torres Campalans* hallado en la biblioteca de Harvard no en la sección literaria, sino en la de Arte, es una prueba más para Muñoz Molina de que la posibilidad de narrar el pasado a través de un personaje apócrifo que reúne en sí al poeta épico de la República, el presidiario perseguido por el franquismo, y el desencantado analista del pasado en la voz de Jacinto Solana.(11) Éste tiene el estatuto real necesario para dar cuenta de los hechos, aunque sea en clave ficcional. Al respecto el autor agrega:

Se trata de un juego al que no cuesta nada atribuirle una coartada de legitimidad posmoderna: ¿no da igual una cosa real que un simulacro, no es lo mismo la historia que la ficción? Si es así, si todo historiador construye un edificio de palabras en el que la coherencia interna importa más que la relación con lo real, y si además no es posible un conocimiento fehaciente de las cosas, ¿qué diferencia hay entre Jusep Torres Campalans y Picasso, entre los discursos académicos reales y el que falsificó en 1956 Max Aub, incluso entre el propio Aub y el novelista Jacinto Solana, inventado por mí? ¿Nos importa mucho, leyendo el *Quijote*, que Roque Guinart y Ginés de Pasamonte, a diferencia de Sancho Panza y de su lunático señor, hayan existido alguna vez de verdad? (Muñoz Molina, 1998: 104)(12)

Este procedimiento, de este modo legitimado, resulta fundamental para acercarse al pasado sin ataduras a rigurosos biografismos, y permite también agregar sentidos y

lecturas con la mirada distanciada sobre aquellos hechos. Como forma particular de representación de la memoria le da a Muñoz Molina la posibilidad de generar testimonios teniendo ductilidad en el manejo de la materia histórica, agregando su impronta personal desde el presente sobre aquellos hechos.

En *Beatus ille*, planteando su historia, la memoria de sí mismo, como un misterio a develar, es Jacinto Solana el que transforma la imagen que Minaya tiene de él: «Yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarlas. Tal vez por eso nunca supe escribir ni una sola de las páginas que imaginaba y necesitaba con la misma urgencia con que se exige el aire» (BI: 270). A medida que avanza el texto veremos enfrentarse la memoria que tiene Minaya en 1969 sobre los acontecimientos ocurridos en Mágina durante el período de la Guerra Civil, cristalizada en la memoria colectiva como un mito de héroes que fundan un paraíso que se pierde. Estos recuerdos los tiene el joven personaje a partir de la matriz que se forma con el grupo de protagonistas que él maneja: Manuel, Mariana, Jacinto. El transcurrir del texto irá mostrando que para la novela no son los acontecimientos políticos, sino los hechos privados los que mueven la acción y conforman el argumento. La memoria que estaba apoyada en la *gran historia* de la guerra (la 'gran memoria' que surge del reflejo de los 'grandes acontecimientos'), una historia épica, que relató sobre frentes, ciudades tomadas, banderas, los líderes, de poetas recitando romances en la batalla, pero no reflejó la intimidad de los hombres. Esta memoria de la guerra se contrapone con la memoria personal de Solana, que en 1969 recuerda los hechos a través de sus sentimientos e intimidad, con la distancia que el tiempo impone. Solana, treinta años más tarde, sólo puede percibir lo histórico en términos de una experiencia personal:

Pero tal vez la impostura y el error no estaban en los otros, sino dentro de mi, en esa parte de mí que no podía creer ni aceptar del todo cualquier cosa que fuera demasiado evidente, que exigiera fe y generosidad y ojos cerrados. Aquella noche, antes de irse, Beatriz me dijo que yo no había creído nunca ni en la República ni en el comunismo, que no había traicionado nada porque nunca hubo nada a lo que yo fuera leal, que si en el verano del 37 me alisté de soldado en el ejército dejando mi cargo en el Ministerio de Propaganda no fue para combatir con las armas a los fascistas, sino para buscar la muerte que no me atrevía a darme a mí mismo. (BI: 271)

Esta distancia temporal ha modelado una memoria en la que recurrentemente las decisiones y actitudes del pasado aparecen y se vuelven a valorar, como imágenes congeladas de escenas que buscan un nuevo sentido. Este procedimiento con la percepción de los hechos se repite en el libro como motivo. Los espejos que inundan la casa de Manuel, donde se desarrolla gran parte de la novela, quedan como testigos mudos de lo que ocurrió y la imposibilidad de recuperarlo. «La percepción indudable, pensará, la amnesia, son dones que sólo poseen del todo los espejos» (BI 8) afirma el fantasmal narrador al comienzo de la novela(13). Los episodios del 37 serán recordados por los diferentes protagonistas como auténticas puestas en escena: Solana, pero también Manuel, Medina, Utrera, Orlando, Doña Elvira... traerán su propia memoria de los acontecimientos principales en la casa, pero ninguno será idéntico. Soria Olmedo al respecto afirma: «El lector va conociendo a los personajes a tenor de lo que cada uno de ellos dice de los otros. Manuel, Mariana, Jacinto Solana, Utrera y Orlando, envueltos por las circunstancias de 1937, comparten un sino de rebeldía sofocada por la renuncia que se extiende también a los jóvenes de 1969, Minaya e Inés, aunque a éstos les sea dada una esperanza que ya está fuera del libro» (Soria Olmedo: 109). Este juego, lejos de provocar una decepción en la obtención el sentido, funciona como revelador de la multiplicidad de intereses que se ponen en juego al momento de sucederse los hechos, y al momento de recordarlos, esto ya en 1969.

Hay tres momentos clave en la novela donde la figura heroica de Solana, aquella que él mismo construye y sostiene sobre su juventud, se pone en crisis. A uno de ellos ya he hecho referencia (el monólogo final frente a Minaya, donde, como en un confesionario, desnuda su alma buscando el sentido que entonces él buscaba en su vida), en esa instancia es Solana mismo quien analiza su memoria. Pero lo mismo acontece con las dos escenas en que se relatan sus encuentros con su mujer, Beatriz. Ella, como un testigo inesperado, es capaz de analizar críticamente la relación de Solana con Manuel y Mariana, y con la escritura. Las palabras suenan como agujones en la memoria de Jacinto Solana cuando las recuerda, y le refiere a Minaya la víspera de la muerte de Beatriz, en la soledad de «La isla de Cuba»:

Fue entonces y no la noche siguiente cuando se despidió de mí. ¿Sabe lo que me dijo? ¿Sabe lo que había estado diez años esperando para decirme? 'Lo único que no he aceptado es que me dejaras por una mujer que valía menos que cualquiera de nosotros dos.' Exactamente eso me dijo, y lo peor de todo es que probablemente tenía razón, porque Beatriz no se equivocaba nunca. Ella era la

lucidez del mismo modo que Mariana había sido el simulacro del misterio, pero en aquellos años en que la conocí y me enamoré de ella, le hablo de Mariana, yo era como usted, yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarlas. Tal vez por eso nunca supe escribir ni una sola de las páginas que imaginaba y necesitaba con la misma urgencia con que se exige el aire. (Bl: 269s.)

No sólo se observa en este fragmento la aceptación de la mirada de Beatriz por parte de Solana. También reflexiona en él sobre su actitud con respecto a la escritura. La comparación que hace de Minaya y él mismo en su juventud, pone nuevamente en cuestión la relación con la verdad. Preferir el misterio a la lucidez aparece como una elección sin lógica, atada a la irracionalidad del enamoramiento por una mujer, o el apasionamiento con una forma de hacer literatura. Esta idea aparece relacionada con la literatura como evasión, como medio para evadir las 'cosas oscuras'[\(14\)](#) que acechan al personaje. La literatura se cita en la novela como medio de otorgar significación al mundo, ordenarlo, y así, explicarlo. En la relación que intenta Solana sobre los días de la boda de Manuel y Mariana expresa:

Luego las cosas ocurrieron de un modo que ya he renunciado a ordenar o explicar. He recordado y he escrito, he roto hojas de papel donde sólo había trazado el nombre de Mariana, he acudido tenazmente a las supersticiones de la literatura y de la memoria para fingir que existía en los actos de aquella noche un orden necesario. (Bl: 193)

La memoria se equipara aquí a la escritura por su forma, ambas como construcción voluntaria y ficticia sobre la realidad. En la novela los hechos de los que se intenta hablar se constituyen como un enigma: primero Minaya sólo buscará la biografía de Solana, pero a medida que avanza la trama, las huellas del oculto narrador lo arrastran hacia otras cuestiones. Muñoz Molina se sirve de las convenciones del género policial, y es desde este género que puede romper la convención realista y mentirle al lector respecto de la identidad del narrador. La novela puede seguir el molde del policial porque la memoria está perdida, pero para esta búsqueda no le sirve la historia lineal. La suspensión del paso del tiempo que se instala en la novela desde que Minaya entra a Mágina no es en este sentido gratuita, ya que la memoria no recuerda siguiendo la lógica del tiempo sino que tiene formas propias para establecer el orden temporal. Este aparente caos sobre el que, paradójicamente, se organiza la novela, tiene para Muñoz

Molina directa relación con la formación de la memoria. El modelo que cita el autor para este procedimiento es Faulkner, de quien, refiriéndose a su novela *¡Absalón! ¡Absalón!*, nos dice:

El tiempo fluye hacia el porvenir en el período de ascenso y retrocede hacia el pasado desde el límite de la decadencia. El devenir de los hechos históricos se encarna en los destinos íntimos de las mujeres y los hombres que los protagonizan y los sufren, en la misma manera en que los avatares de las vidas humanas se confunden con los ciclos de crecimiento, corrupción y muerte de la tierra impasible y fecunda que los sustenta. La aparente confusión temporal de *¡Absalón! ¡Absalón!* esconde una límpida arquitectura geométrica. (...) Pero la técnica elegida por él –si es que la técnica se elige– no es de sucesión, sino de contrapunto, o más bien de yuxtaposiciones sistemáticas y disonancias hirientes que esconden las leyes de su construcción. El tiempo del relato no puede avanzar en sentido lineal del pasado al presente porque tampoco el tiempo de la vida progresa en una sola dirección. (...) Lo que ha sido, lo que es, lo que no es todavía, lo que no será nunca, confluyen en un lujuriente desorden que las palabras no elucidan, porque manan de él y forman parte de su misma materia y lo acrecientan. (...) Pasado y presente se superponen en la conciencia, se invaden y falsifican entre sí, y lo nunca ocurrido cobra tanta o tan poca importancia como lo que de verdad ocurrió, y la memoria y el deseo acaban entrelazados en una misma irrealidad. (Muñoz Molina, 1998: 144)(15)

Esta urdimbre del tiempo narrativo(16) que repite cíclicamente los hechos de 1937, 1939 y 1947, genera también el movimiento especular de las escenas, necesario para provocar el desvelamiento del sentido. Como refería antes, cada personaje que se encuentra con Minaya para recordar los acontecimientos del pasado le relatará unas memorias propias de la misma escena. Cada uno responde a su propia lógica explicativa. La tarea del novelista, aquí Minaya, como del detective, será desenredar y exponer cada una de esas miradas, cada uno de esos ángulos desde donde se invoca la memoria. En esta narrativa neorrealista esta conjunción no resulta en una polifonía, una multiplicidad de voces que se refieran al mismo centro, pues cada uno de estos personajes hablará de un objeto distinto, su memoria personal.(17)

Para Manuel, para quien el tiempo se detuvo con la muerte de Mariana, aquellos días serán narrados como la tragedia de su vida. Mariana funciona también como símbolo de la rebelión contra su madre: el primer acto emancipatorio que hace es plantar a su novia del pueblo e ir a Madrid en busca de Mariana. Su muerte lo deja frenado. La casa se convierte en un templo donde no transcurre el tiempo, sino a través de las imágenes

congeladas de los años que pasó con ella. Cada rincón de la casa conserva una imagen que detalladamente archivada explicita a qué momento hace referencia. Manuel se alimenta de esos recuerdos estáticos, atemporales, y muere en el momento que esta eternidad se desgarran, al descubrir a Minaya e Inés ultrajando la habitación nupcial:

Como un animal herido se incorporó alzando la cabeza, y fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban, porque escucharon tras ellos el ruido de la puerta y vieron la temible lentitud con que se movía el pomo y entraba en el dormitorio la larga mancha de luz que se detuvo a los pies de la cama cuando apareció Manuel en el umbral, descalzo, con su pijama de incurable y su pañuelo italiano en torno al cuello, mirándolos con un estupor del que hubiera estado ausente la ira si no fuera por aquella mano que se levantó inmóvil cuando Manuel dio un paso hacia la cama, como en un gesto helado de maldición. Abrió la boca en un grito que no llegó a oírse, y aún dio un paso más antes de que sus pupilas quedaran vacías y fijas.
(Bl: 111-112)

Manuel muere pensando que Mariana murió víctima de un accidental tiro de los republicanos contra un fugitivo por los techos. Manuel ignora que su madre organizó ese asesinato y que fue cometido por su huésped, Utrera, que treinta años después continúa viviendo en su casa como un amigo. La memoria de Manuel, su propia historia, está basada quizá en un equívoco, pero treinta años después este equívoco ya lo constituye, pues la resignación a la muerte de su amor, la pérdida de su amigo y la derrota en la Guerra Civil, lo identifican.

Esta cita que describe la muerte de Manuel la proyecta el narrador desde el sobrino, que se siente culpable de esa muerte, y por ello lee el gesto de Manuel como de «ira» y «maldición». Cuando el narrador describe los sentimientos del propio Manuel entrando a la habitación nupcial, el relato es diferente: Manuel no se despierta por los ruidos del amor de los amantes, sino por la certeza de que va a morir, y por eso quiere ver por última vez el retrato de Mariana.

Comprendió entonces, al filo del desvanecimiento, la irrealidad de tantos años, su condición de sombra, su interminable y nunca mitigada memoria de una sola noche y de un solo cuerpo, y acaso cuando abrió la puerta y se quedó parado en el umbral, percibiendo en el aire el mismo olor candente de aquella noche, no llegó a reconocer los cuerpos prendidos sobre la cama, brillando en la penumbra, y murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para

presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y labios asediaban a Mariana desnuda. (BI: 108-109)

Manuel muere por comprender en un instante «su condición de sombra».

La madre de Manuel, Doña Elvira, vive también aislada y nunca pudo resistir al destino que le deparó un hijo republicano. Por ello sigue considerando a Solana y Mariana culpables de los pasos de Manuel. No asume ninguna culpa por el dolor que ocasiona a su hijo la muerte de Mariana. En su reconstrucción de la historia, el inicio del problema está en haber dado a Jacinto Solana más educación «de la que nunca debió tener» el hijo de un hortelano. El asesinato lo justifica en defensa del honor de Manuel, que lleva atado el de ella.

En Medina, el médico y amigo personal de Manuel, Minaya encuentra la visión objetiva de los hechos del 37, ya que no está comprometido con las pasiones como Manuel y Jacinto Solana. Es el único 'testigo fiel' con el que cuenta Minaya como detective, ya que de Utrera y Doña Elvira no puede fiarse.

Entre los personajes que acompañan la trama Orlando es quizá la figura más fuerte a la que se enfrenta Solana como artista. Orlando es un pintor vanguardista que reside en Madrid, y es quien presenta Mariana a ambos amigos. Se mantiene ajeno al derrotero de la guerra, burlándose de la moral que lleva a Manuel a alistarse, y que ha hecho de Solana un poeta soldado que recita en el frente. El retrato de la vanguardia artística también se configura a través de la desmitificación. En el relato de Solana del 69 del fracaso de los días que como artistas vanguardistas tuvieron él y Orlando en el 36 cobra vital importancia que Orlando haya sido discriminado por homosexual. La referencia, que también transita el inestable estatuto de ficción, refleja otra de las paradojas de la época para los lectores de los ochenta: «pero cuando Buñuel, que nos iba a colocar nuestro manifiesto en *La Gaceta Literaria*, se enteró de que Orlando prefería los hombres a las mujeres, me escribió una carta advirtiéndome de lo que él llamaba la perfidia de los maricones y no quiso saber nada más del Abismo» (BI: 270). El personaje del pintor afirma que su arte no puede hacer nada por esa guerra, por eso presenta a Solana irónicamente diciendo:

A Solana creo que ya lo conoces. Es el que escribe en *Octubre* esos artículos tan finos sobre el arte y la revolución proletaria. Aspira a un puesto en el buró político. (...) Solana, debes volver cuanto antes a Madrid. El frente va a desmoronarse si tú no vas a recitarles a nuestros soldados alguno de tus romances comunistas. Hasta los intelectuales claman por ti. (BI: 160)

Sus formas de atrapar la realidad corren alejadas del realismo que se exigen los otros personajes, pero el narrador las valora positivamente. De los retratos que existen de Mariana, los personajes coinciden en afirmar que el más fiel es un dibujo de Orlando, que no recupera totalmente su rostro, sino sólo un gesto. Orlando, según se lo describe en el texto, es capaz de tomar lo esencial de la forma. También funciona como alter ego de Solana, ya que en ocasión de su estadía en Mágina para el casamiento de Manuel también afirma querer pintar, como su obra maestra, la escena en la casa, los amigos reunidos, del mismo modo que Solana siempre quiso escribir una novela que diera cuenta de la atmósfera de aquella época feliz. Cuando dos años más tarde se encuentran Solana y Orlando en Madrid, no sólo no ha podido pintar aún su obra maestra, como Jacinto no pudo escribir su novela, sino que incluso se ha olvidado que tenía esa idea. Pero desparramadas en el piso, en un oscuro departamento al que no entraba claridad, en el bombardeado Madrid, encuentra Jacinto una serie de acuarelas que recrean el horizonte y el perfil de Mágina bañada en luz. Como hará Solana treinta años más tarde, desde la oscuridad, este pintor recrea, embelleciéndola, su memoria y así, embellece la realidad.

Muñoz Molina escribe una novela que construye una memoria, no de la República y la Guerra Civil, sino la de su propia generación, que en 1969 vivió las revueltas estudiantiles y tenía de ese pasado dos discursos cerrados que se negaban uno a otro: una memoria heroica, cristalizada, ajena, de unos héroes intachables, por un lado, y por otro, el discurso franquista que a esos mismos condenaba al infierno sin contemplaciones. En el contexto español del 69, que se esboza levemente en la novela, resulta imposible tender un puente que identifique y reúna esos momentos, el 37 y el 69, como de una sociedad única. *Beatus ille*, en los ochenta, casi un renacimiento cultural para España, al tender ese puente establece un nuevo modo de relacionarse con la historia del siglo XX español. El autor, al cerrar su narración en el 69 otorga a la generación que allí se forma, con la que se identifica, la posibilidad de construir el relato que incluya y articule aquellos discursos, trasladando así la pasión de los ideales colectivos y abstractos a la cotidianidad de los hombres. En este corte, con el paso del tiempo y la edad de los personajes, apaga el apasionamiento político público de los que han sido protagonistas y les enciende la llama íntima y personal.

Notas

1. Se refiere al artículo «Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina» en Cuadernos Hispanoamericanos 458 Agosto 1988.

2. No es el tema excluyente de este trabajo pero es necesario aclarar que la expresión «generación del 27» no resulta satisfactoria para reflejar el ambiente cultural que se despliega en España en el período que podríamos acotar de 1914 a 1939. Cuando acudamos a esa categoría será en referencia al grupo de poetas con los que el apócrifo Jacinto Solana se identifica, ya que se le atribuyen datos biográficos o versos. Sobre este tema ver López de Abianda, p. 140.
3. Es interesante agregar otro comentario de Muñoz Molina en esta misma reseña. Como es conocido, por un saqueo a la casa de Salinas en Madrid a principios de la guerra, se perdieron las cartas con las que Guillén respondía. El libro que reseña entonces Muñoz Molina tiene sólo la mitad de la historia, al respecto afirma: «Como a las estatuas antiguas, las injurias del tiempo agregan significados a la historia, la modifican, incluso la mejoran: leemos las cartas sin respuesta de Pedro Salinas y nos parece que escribe para nadie, para un amigo simétrico, inventado y lejano, que le dedicara una reticente frialdad, que le sirviera de pretexto al autor innominado de la historia para contarnos desde una perspectiva lateral la vida y la literatura de la España de ese tiempo, la biografía de un personaje que nos interesa mucho más porque no se parece en nada al modelo de personaje canonizado por las ya fatigosas mitologías del 27» (la cursiva es mía). Las virtudes que el autor recolecta de este libro, en la idea de «perspectiva lateral» para narrar la historia, se asemejan al efecto buscado en la construcción de *Beatus ille*, donde la voz de Jacinto Solana guía por la reconstrucción de la memoria desde afuera, desde el lugar de los muertos.
4. V. 47-48 «horma dulci vina promens dolio / dapes inemptas apparet». La versión del texto latino corresponde a la edición de Chamorro, y la traducción a la edición de Cuatrecasas.
5. La cita corresponde a la edición de *Beatus ille* que aparece en la bibliografía. A partir de aquí las referencias al texto serán BI y la indicación de la página.
6. Este reproche despersonalizado, «lo que ha sido negado», copia el discurso que se utiliza para los bienes materiales para referirse a los sentimientos, porque lo que le ha sido negado, o lo que no mereció, fue el amor de Mariana.
7. La cursiva es mía.
8. Refiriéndose a esta obra de Aub, Muñoz Molina dice algo que puede utilizarse para describir su intención en *Beatus ille* : «Lo que hace Aub, usando lo imaginario, es justo explicarnos el negativo o la sombra de lo real, mostrarnos su parte de azar, de mentira, de artificio. (...) Al mezclar siempre, sistemáticamente, historia y ficción, personajes inventados con personas reales, Max Aub nos permite percibir lo histórico en términos de una experiencia personal, y nos enseña que la historia, que sólo sucedió de una manera ya cerrada, pudo suceder de otro modo, contuvo posibilidades luego abolidas, hechos que estuvieron a punto de ocurrir, que pudieron o debieron haber sido reales. Con frecuencia el estudio de la historia nos lleva a la creencia implícita en el fatalismo, una de cuyas variantes fue la idea marxista de que los acontecimientos históricos obedecen a leyes tan inflexibles como las que rigen el mundo físico. Si algo ocurrió, es que tenía por fuerza que ocurrir, así que lo ocurrido se vuelve automáticamente legítimo.» (Muñoz Molina, 1998: 105).

9. No es el objetivo de este trabajo preliminar profundizar en el problema en el que nos sumerge Muñoz Molina en sus observaciones a propósito de la obra de Aub, pero haré referencia a las indicaciones que realiza que me resultan fructíferas a la hora de abordar la lectura de *Beatus Ille*.
10. El texto completo puede consultarse en Macciuci y Pochat, 2002: 293-320.
11. También agrega Muñoz Molina irónicamente: «la imagen de Max Aub parece en gran parte la invención de un novelista, porque su figura ha sido modelada sobre todo por la lejanía y el desconocimiento» (Muñoz Molina, 1998: 92).
12. También agrega «Como el novelista apócrifo Jacinto Solana, yo me decía que no me importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla» (Muñoz Molina, 1998: 22).
13. Esta será una de las primeras referencias directas a ciertas concepciones sobre la percepción de Borges. El juego con los espejos, y la casi cita argumental a «Las ruinas circulares» completan el homenaje. Cabe destacar en esta nota que, al ser ésta la primera novela de Muñoz Molina, las referencias a los autores que consideraba entonces dentro de su canon personal en la narrativa aparecen como excesivamente explícitas, que subrayan su condición de homenaje. En las siguientes novelas del autor, consolidadas estas referencias dentro de su propio estilo, las alusiones resultan más sutiles.
14. La lectura que acá nos propone Muñoz Molina es la inversa que podríamos plantear refiriéndonos a «la literatura de evasión». Lo que propone el autor es que el compromiso, la guerra, la huida al frente para Solana es evasión, porque se evade de su propio lado oscuro: su amor a Mariana y la traición a su amigo. Muñoz Molina plantea así una moral opuesta, como contrapunto, a la ortodoxia de izquierda.
15. La expresión «mixing memory and desire» corresponde a un verso de Eliot que sirve de epígrafe a *Beatus ille*.
16. La arquitectura de los tiempos narrativos ha sido largamente descrita y analizada minuciosamente por Joan Oleza en esta y otras novelas de Muñoz Molina (ver ref. en bibliografía).
17. «La historia sólo se convierte en argumento y novela cuando el escritor encuentra la voz o las voces que tienen que contarla, el ángulo donde ha de situarse la mirada» (Muñoz Molina, 1998: 68).

Bibliografía

1. AUB, MAX, 1958. *Jusep Torres Campalans*, México: Tezontle.
2. BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE, 1992. «Historia y ficción, historia y discurso: un doble dualismo» en Blanca Escudero, F. Ferreira y G. Granata (eds.) *Teorías y prácticas críticas I*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 161-176.
3. BORGES, JORGE LUIS, 1956. *Ficciones*, Buenos Aires: Emece.
4. CORELLA LACASA, Miguel. 2002. «*Jusep Torres Campalans*, una novela de artista de vanguardia» en Facundo Tomás (ed.) *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La*

- novela del artista. Celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 59-81, 357-370.
5. CUATRECASAS, ALFONSO (ed.), 1992. Horacio, *Obras completas*, Barcelona: Planeta.
 6. CHAMORRO, BONIFACIO (ed.), 1951. Horacio, *Odas y épodos*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija.
 7. GINER, SALVADOR, 1992. «Final de siglo: la España posible» en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo IX «Los nuevos Nombres 1975-1990», Francisco Rico (ed.), Barcelona: Crítica, 46-53.
 8. GUTIÉRREZ, JOSÉ, 1996. «Antonio Muñoz Molina: 'Mi novela es una historia de amor'», en *Ideal*, Granada, 22 de diciembre, 12-13.
 9. IBAÑEZ EHRlich, MARÍA TERESA (ed.), 2000. *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Iberoamericana.
 10. LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL, 2000. «Percepciones del 27 en *Beatus ille*» en Ibañez Ehrlich (ed.), 2000. *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Iberoamericana, 135-149.
 11. MACCIUCI, RAQUEL y POCHAT, MARÍA TERESA (eds.). 2002. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas. Número Monográfico Max Aub*, III, 3, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
 12. MAINER, JOSÉ CARLOS, 1994. «Antonio Muñoz Molina ou la prise de possession de la mémoire» en *Etudes*, 380, 2, 235-246.
 13. MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 1992. «Reseña a Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia» en *El País «Babelia»*, Madrid, 4 de julio.
 14. MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 1993. *Beatus Ille*, Barcelona: RBA.
 15. MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 1997. *Plenilunio*, Madrid: Alfaguara.
 16. MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, 1998. *Pura alegría*, Barcelona: Alfaguara.
 17. MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, y GARCÍA MONTERO, LUIS, 1993. *¿Por qué no es útil la literatura ?*, Madrid: Hiperión.
 18. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1993. «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo» en *Compás de letras. Revista de literatura española*, nro. 3, diciembre, s.l., 113-126.
 19. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1994. «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo» en *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 1, 79-104.
 20. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1994. «Final de siglo: ¿final de género?» en *La página. Nº monográfico: Pensamiento literario y Fin de Siglo*, Vol. 20, 39-44.
 21. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1995. «La puesta a prueba de una ideología» en *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo, 279-292.
 22. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1996a. «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo» en *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V*

seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, Madrid: Ed. Visor, 81-97.

23. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1996b. «Un realismo posmoderno» en *Ínsula*, 589-590, Enero-Febrero, 39-42.

24. OLEZA SIMÓ, JOAN, 1997. «*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela» en *Bulletin Hispanique*, 98-2, 363-383.

25. OLEZA SIMÓ, JOAN, 2002. «*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo» en T OMÁS, F. (ed.) *En el país del arte. Tercer encuentro internacional. La novela del artista. Celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 301-329.

26. ONETTI, JUAN CARLOS, 1998. *Cuentos completos. Prólogo de Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Alfaguara, 11-26.

27. ROMERA, J., F. GUTIÉRREZ, y M. GARCÍA-PAGE (eds.), 1996. *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor Libros.

28. ROZAS, JUAN MANUEL, 1984. «La generación vanguardista» en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Tomo 7, *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 269-274.

29. SANZ V ILLANUEVA, SANTOS, 1989. «Una realidad en la última novela española» en *Ínsula*, 512-513, Agosto-Septiembre, 3-4.

30. SORIA O LMEDO, ANDRÉS, 1988. «Fervor y sabiduría. La obra narrativa de Antonio Muñoz Molina» en *Cuadernos Hispanoamericanos* 458, 107-111.

31. TRAPIELLO, ANDRÉS, 1994. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona: Planeta.

32. VILLANUEVA, DARÍO, 1992. «La «nueva narrativa española»» en Francisco Rico (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo IX «*Los nuevos Nombres 1975-1990*», Barcelona: Crítica, 285-305.

33. WHITE, HAYDEN, 1992. *El contenido de la forma*, Barcelona: Paidós.