

# **BEATUS ILLE O LA COMPLICIDAD DE HISTORIA Y NOVELA.**

*Bulletin Hispanique*. Nº 98-2, 1997, 363-383.

## **1.LA POETICA DE LA EXPERIENCIA. ENTRE LUIS GARCIA MONTERO Y ANTONIO MUÑOZ MOLINA.**

*Beatus Ille*, en 1986, año de su primera edición, es la novela de un joven escritor que acaba de cumplir treinta años, pero por sorprendente que sea su calidad de primera novela, por insólito que sea en un libro tan temprano el grado de maduración de la voz, del estilo y del universo estético, que en lo sustancial no van a cambiar con los siguientes libros, y por notable que resulte, en consecuencia, su capacidad personal de impulsar y representar a todo un sector de la nueva narrativa española, no pueden dejar de observarse los vínculos que unen a la novela y a su autor con una sensibilidad y una poética que cristalizan en la segunda mitad de los años 80, años en los que se somete a crítica el culturalismo, el formalismo o la metaescritura de los 70 para suscitar las posibilidades de un nuevo realismo

El camino se ha hecho al andar y ha sido mucho menos frecuente que en los 70 el recurso a la teoría o al manifiesto, pero tanto en poesía como en novela algunos de los escritores más significativos han mostrado una aguda conciencia teórica de su trabajo, una capacidad de doblar su propuesta artística con su poética. Me refiero muy especialmente al poeta Luís García Montero además de al novelista Antonio Muñoz Molina. Ambos proceden del sur, de la Andalucía interior, ambos son amigos y han compartido experiencias privadas y públicas de juventud, ambos, a mi modo de ver, y con una prodigalidad comparable, se han constituido en puntos de referencia indispensables de la nueva situación.

En uno de sus últimos ensayos<sup>1</sup> L. García Montero se remonta a la génesis de la modernidad y a la escisión que se produjo entre lo privado y lo público para explicar el permanente enfrentamiento entre dos tipos de discurso - el vanguardista y el realista - que parece haber impregnado el conjunto del movimiento moderno: "Vanguardistas (sacralizadores de lo privado) y socialrealistas (sacralizadores de lo público) debatieron entre sí, manteniendo inalterables las ideas originales de lo privado y de lo público, sus relaciones y diferencias." En el

---

<sup>1</sup>. *El realismo singular*. Bilbao, 1993, pp 11, 9, 10. Citaré a partir de ahora por las siglas *ERS*.

origen de la modernidad, y "una vez constatado el fracaso del contrato social y las promesas de felicidad que animaron el proyecto ilustrado, los individuos (es decir, los poetas) se encerraron en los paraísos consoladores de la privacidad, buscando los caminos del género en la *expresión* de verdades privadas, secretas, sin contacto con las manchas de la historia, y, por tanto, caminaron veredas oscuras [...] Hubo una vía maldita, una bajada a los infiernos elegidos [...] Y lo mismo ocurrió, pero a la inversa, cuando el pensamiento stalinista ortodoxo abordó las cuestiones literarias sacralizando el espacio de lo público. En vez de analizar el significado ideológico de una visión social dividida en espacios privado y público, prefirió negar la individualidad por decreto, convirtió en reaccionario todo lo individual y justificó en lo público el sentido de la historia."

La perspectiva que adopta L. García Montero es, por tanto, la de la insuficiencia de ambos discursos, y la de la necesidad de superar el estado heredado del debate: "Posiblemente sea éste el punto clave donde hay que situar los debates teóricos: la división entre lo privado y lo público sólo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués" (*ERS*, 18). "El debate estuvo mal planteado desde el punto de vista teórico, porque se fijaron en la voluntad del sujeto las posibles relaciones de la literatura con la historia. Un poeta preocupado por la estética se mantenía voluntariamente alejado de la historia; un poeta solidario aceptaba voluntariamente su compromiso con la sociedad [...] Se olvidaba que las relaciones del texto con la historia están inevitablemente más allá de la voluntad individual" (*ERS*, 13).

L. García Montero asume en buena medida la crítica del realismo de postguerra formulada en los 60 y en los 70, lo acusa de irrealidad y de ineficacia, de haber sacrificado la experiencia propia, aunque no procede a la descalificación global de la poesía social, como hicieron los novísimos, y reconoce en poetas como Blas de Otero, José Hierro o Gabriel Celaya, y sobre todo en Jaime Gil de Biedma o en Angel González, los precedentes de una poética de la experiencia como la que propugna.

Pero a su vez esgrime su reproche a los novísimos, a una poesía que califica de extravagante y entregada al espectáculo de su propia retórica. En otro texto de relieve, el prólogo a la *Poesía* de Felipe Benítez Reyes, define la labor de los nuevos poetas así: "Se trata de escribir poesía después de *la* poesía"<sup>2</sup>. A fin de cuentas "la moda novísima" ha pasado de moda en cuanto se ha cumplido el proceso normalizador de la democracia, lo cual es natural, dado que su concepción sacralizadora de la modernidad era una concepción forjada a destiempo, vieja en sí misma, nostálgica de la vanguardia, destinada a consumirse rápidamente. Así es como L. García Montero devuelve la acusación de anacronismo que desde Castellet, Benet y Goytisolo venía aplicándose al realismo.

---

<sup>2</sup>. Madrid, Hiperion, 1992, p.18. Citaré el libro, a partir de ahora, por las siglas *FBR*.

Y en este rechazo de la norma literaria dominante en los 70 le apoya plenamente A. Muñoz Molina: "Si la literatura, como tiende ahora a creerse, es un adorno, un fetiche de prestigio para pavonearse ante los ojos embobados de la tribu, si es una materia fósil y apartada de la vida que sólo puede interesar a los eruditos, entonces tienen razón quienes la desdeñan"<sup>3</sup>. Muñoz Molina condena frontalmente el principio de autonomía del arte respecto de la vida, principio esencial de toda poética simbolista-modernista, como la de los novísimos: "Esta literatura farisea - escribe - contra la que yo quisiera estar siempre en guardia a lo único que nos enseña es a permanecer encerrados, a desconfiar de la vida e incluso a desdeñarla [...] La literatura de simulacros es como un narcótico que nos induce a la pasividad de los fumadores de opio. Comprenderán que es natural [...] que sea la única alabada" (*LGM /AMM* 56). Y en otro texto no menos significativo: "La literatura es una gran sociedad secreta de hombres y mujeres [...] una incruenta conjura no en favor de los sueños y en contra de la vida, sino de un modo de vivir en el que la realidad y el deseo se afirman mutuamente" <sup>4</sup>.

La propuesta poética que hace L.García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de "reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico" (*ERS*, 18), la de "concebir la intimidad como un territorio ideológico" (*ERS*, 18). Esa es la propuesta que define como *realismo singular*, "una reivindicación poética y política de la individualidad" (*ERS*, 24), reivindicación que A. Muñoz Molina convierte en eje argumental de sus dos grandes novelas, *Beatus Ille* y *El jinete polaco*, o en este híbrido de autobiografía, panfleto y novela - tan postmoderno - que es su último libro, *Ardor guerrero*, en que la experiencia privada del servicio militar del propio autor se impregna de experiencia colectiva e histórica, desplegándose con procedimientos de ficción sobre una urdidumbre de realidades referenciales.

La poética de Luís García Montero conduce - con un instinto tan certero que muchos no se lo han perdonado - a la reapropiación de una tradición poética eminentemente española, en la que frente al silencio o la burla de que fue objeto por parte de los novísimos, vuelve a resonar el nombre de Antonio Machado, quien "buscó un punto de encuentro entre su corazón y la realidad" (*ERS*, 19), y tras él los de Cernuda, Alberti, Lorca, Hierro, Otero, Gil de Biedma, Barral, Brines, Angel González, o en la novela Juan Marsé y Alfredo Bryce Echenique. Con todos ellos "la experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del singular. Al mismo tiempo, la

---

<sup>3</sup>. L.García Montero y A. Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperion, 1993., p. 50. Citaré a partir de ahora por las siglas *LGM /AMM*.

<sup>4</sup>. A. Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*. Sevilla, Renacimiento, 1993, 81. Citaré a partir de ahora por *RF*.

primera persona del singular no es un pozo immaculado de verdades eternas, sino una construcción de carácter histórico." (*ERS*, 20).

En muchas ocasiones uno tiene la sensación de que el debate entre el discurso formalista-simbolista y el realista se ha dirimido con una esgima de nombres: los nombres reivindicados por unos son ignorados por los otros, y viceversa; apenas algún nombre se sostiene en las dos listas. Sin embargo entre los nuevos escritores proclives al realismo el tema de la tradición adquiere un relieve muy especial, con implicaciones formales - y especialmente métricas - que no puedo tratar aquí. L. García Montero elige además como interlocutores a todo un grupo generacional, el de los poetas y novelistas de los años 50, a quienes dedicó - junto con otros colaboradores, y entre ellos A. Muñoz Molina - un inolvidable número de *Olvidos de Granada*<sup>5</sup>, que a la distancia de diez años largos cobra un claro significado de manifiesto, en el que se entremezclan el homenaje y el diseño de un diálogo intergeneracional, sobre la base de una poética de la experiencia, que buscaría superponerse a la ruptura provocada por los novísimos con la poesía española de postguerra. A. Muñoz Molina, que ha reivindicado la obra novelística de Juan Marsé casi tanto como Luís García Montero, va todavía más lejos, propugna una reapropiación del concepto mismo de tradición literaria<sup>6</sup>, vuelve su mirada hacia los clásicos españoles, hacia los siglos XVI y XVII, hacia Cervantes especialmente, se demora en el XIX, de donde recupera a Clarín y a Galdós, sobre todo a este último del infierno de garbanzos y de casas de huéspedes al que había sido arrojado, se extiende generoso por el siglo XX, sin discriminación entre realistas y no realistas, dando cabida en la tradición que asume como propia a Proust, a Joyce, a Faulkner, a Max Aub, a R. Sánchez Ferlosio, a L. Martín Santos, junto a los latinoamericanos, Borges, Cortázar, pero sobre todo Onetti. Esta apuesta teórico-ecológica por la tradición<sup>7</sup> es el preciso correlato de la apuesta novelesca que hace *El jinete polaco* por "el reino de las voces" en el que habitamos, tal vez el único reino al que estamos obligados a jurar fidelidad, como sabía muy bien Juan Rulfo.

Las posiciones de L.García Montero y A. Muñoz Molina vuelven a coincidir en la imagen del escritor que proponen. Para el poeta la tradición romántica-modernista-vanguardista<sup>8</sup>,

---

<sup>5</sup>. N° 13, de 1984.

<sup>6</sup>. "Se nos olvida con frecuencia que originalidad viene de origen, igual que radicalismo no viene de exceso o de extremo, sino de raíz, como nos recordó, por cierto, Karl Marx. No hay ni un solo gran artista que no haya venerado y traicionado al mismo tiempo su propia tradición". *RF*, 58

<sup>7</sup>. Cito, de oídas, a partir de una conferencia que todavía no he podido leer publicada, y que Muñoz Molina tituló, en Almuñécar, en septiembre de 1994, "La invención de un pasado. La tradición y la traición en la novela española."

<sup>8</sup>. Para LGM la Vanguardia es la estética antagónica del realismo con el que él se identifica. Se alinea junto a V. Combalá en la constatación del fracaso histórico de las Vanguardias, que acaban

"marcada por los distintos decorados del enfrentamiento entre el yo y el sistema, dispuso la sacralización consoladora del sujeto, un sujeto heroico, divinizado, con verdades esenciales al margen de la historia" (*LGM / AMM*, 34). Frente a esta tradición García Montero reclama para sí la imagen del poeta trazada por Auden: "El estilo característico de la poesía contemporánea es un tono de voz íntimo, el discurso de una persona dirigiéndose a otra, o a un gran auditorio; un poeta contemporáneo que eleve su voz sonará a falso. Su héroe característico no es el "Gran hombre" ni el rebelde romántico, ambos realizadores de hechos extraordinarios, sino el hombre o la mujer que, dentro de cualquier actividad, a pesar de las presiones impersonales de la sociedad actual, logra adquirir y conservar su propio rostro" (*FBR*, 18). "Un poeta - escribe no sin sorna - debe ser cuando menos lo mismo de inteligente que cualquier otro ciudadano" (*FBR*, 18). Y en otro ensayo reciente reflexiona: "Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representan la capacidad de sentir de las personas normales." García Montero remata su meditación con una declaración de principios destinada a provocar prolongados cacareos de escándalo: "Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales" (*LGM / AMM*, 36-37).

Por su parte Muñoz Molina, en el libro cuya autoría comparte con el poeta granadino, confiesa: "yo no creo que el escritor sea alguien aislado de los otros y singularizado por el genio o por el talento. El escritor, más bien, es el que más se parece a cualquiera, porque es aquél que sabe introducirse en la vida de cualquier hombre y contarla como si la viviera tan intensamente como vive la suya propia" (*LGM / AMM* 56). Y al trazar su prototipo de escritor lo hace con argumentos que recuerdan a Flaubert o a Zola, que definían al escritor más por su disciplina y su trabajo que por su inspiración: "Se nos educa - escribe - para disciplinarnos en nuestros deberes, pero no en nuestros placeres. Por eso nos cuesta tanto trabajo ser felices./ Aprender a escribir libros es una tarea muy dura, un placer extremadamente laborioso que no se le regala a nadie. Lo

---

siempre en los museos pese a todas sus alharacas. Para el poeta la vanguardia sólo es recuperable como tradición, como repertorio, como vanguardia histórica, en suma, nunca como gesto actual de vanguardia, nunca como violencia experimental y gratuita contra la tradición. Sin embargo es evidente que buena parte de sus acusaciones contra la Vanguardia en particular se podrían dirigir con mayor razón contra la tradición simbolista-modernista, que es la que exige la emancipación más completa del arte con respecto de la realidad y la vida ( formulada como tal exigencia desde F.Schlegel o Hegel hasta R. Barthes o Lyotard, pasando por J. Ortega y Gasset o T.W.Adorno). Únicamente una parte de la Vanguardia, la que es continuadora del modernismo, acepta esta exigencia. No lo hacen el expresionismo, el futurismo ruso o el surrealismo, movimientos que si bien comparten la pasión experimentalista del conjunto de la Vanguardia, la aplican a la defensa de una nueva reintegración entre arte y vida. Vid. J. Oleza, "La disyuntiva estética de la Modernidad, y el Realismo", *Compás de Letras*, II, 1994.

que se llama la inspiración [...] sólo llega, cuando llega, después de mucho tiempo de disciplina diaria. Esos genios de la novela que andan a todas horas por los bares son genios de la botella más que de la literatura" (*LGM / AMM* , 59). Y en un ciclo de conferencias de 1991 vuelve sobre la imagen del escritor, reaccionando contra la sacralización del arte y del artista de unos versos de Borges (*RF* , 29), haciendo afirmaciones como ésta, "Contra lo que suele pensarse, y decirse, la literatura es uno de los oficios menos solitarios del mundo [...] alguien cuenta algo y alguien lo escucha" (*RF* , 8) <sup>9</sup>, o como ésta: "Ahora parece que los escritores tienen ese escrúpulo de nobleza, y se enfadan si alguien considera que la literatura es un oficio como cualquier otro. [ Pero en muchos escritores se trata de un oficio] para ganarse la vida" (*RF* , 75), pero sobre todo desarrollando con amplitud la idea - muy postmoderna, y reflejada por cierto en la última parte del *Beatus Ille* - de que "dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada"; en la edad adulta el hábito de inventar a quienes nos rodean, o de inventarnos a nosotros mismos, pierde el descaro que tenía en nuestra niñez, se esconde, pero no deja por eso de actuar: "distraídamente, o por interés, o por pasión, continuamente inventamos a quienes viven cerca de nosotros [...] Usando datos de la percepción - que pueden estar distorsionados - construimos para los demás una vida como el novelista construye un personaje." Nuestra vida entera y las relaciones que establecemos con los otros, muy especialmente la de conocer, se desarrollan bajo el signo de la ficción, nos movemos en la vida cotidiana a impulsos del novelista que todo ciudadano lleva en su interior . Como Minaya, y antes como Jacinto Solana, "inventamos sin necesidad de escribir" y " algunas veces inventamos las cosas como son" (*RF* , 29 a 38). La conclusión parece inevitable: "Por eso dice Ortega que los grandes escritores nos plagian, y por eso nuestros autores preferidos son no los que nos cuentan cosas sorprendentes o desconocidas, sino los que explican con palabras aquello que nosotros nos habíamos limitado a sentir" (*RF* , 76).

La poética de L. García Montero tiene otra clave importante en la reivindicación de la emoción para la poesía, que la tradición simbolista-vanguardista ha tendido a despreciar. No se trata de reivindicar la sentimentalidad del yo sacralizado de esa tradición, sino la que el poeta, en un artículo muy temprano, llamó "la otra sentimentalidad", ligada a esa sensibilidad socializada del sujeto postmoderno, de lo que él califica como "hombre normal". El poema, en todo caso, convertido en "territorio de frontera" o en escenario compartido entre autor y lector, puede ser - si se aplica al poema lo que F.Benítez Reyes dice del arte en general - "sentimiento, inteligencia conmovida, pensamiento emocionado" (*FBR*, 17). Sería casi imposible obviar esta elaboración

---

<sup>9</sup>. Sobre la condición solitaria o no del escritor vid lo que se escribe en la p. 72 de este mismo ensayo.

literaria de la sentimentalidad en las novelas de A. Muñoz Molina: bastaría leer las páginas dedicadas en *Beatus Ille* a la relación entre Justo Solana y su hijo, Jacinto, o esa brillantísima primera parte de *El jinete polaco*, "El reino de las voces", en que dos amantes encerrados en una habitación de una ciudad moderna evocan, recuperan, se apropian de las voces que los han constituido como seres humanos, las voces, los gestos, las leyendas y, sobre todo, los sentimientos de sus padres, de sus abuelos, de su linaje entero, de su ciudad, de su historia, hacen fraguar entre palabras y abrazos la epopeya de la sentimentalidad colectiva, como bastaría caer en la cuenta de que todas las novelas de Antonio Muñoz Molina si se parecen en algo a las de García Márquez es porque son novelas de un amor romántico, tumultuoso, desmesurado, devastador, en el filo de lo insufrible y de lo sublime, o que se trata de un autor que se recrea en historias y personajes del folletín más recalcitrante, como la de la mujer emparedada de *El jinete polaco*, o como las que laten en buena parte de las invenciones de Jacinto Solana en *Beatus Ille*, quien leyó a los diez años el único libro que había en casa de su padre, *Rosa María o la Flor de los amores*, un folletín en tres volúmenes, "por el que guardó siempre una especie de gratitud" y que le hace exclamar ante Manuel: "Qué más querría yo que escribir algo parecido a esas dos mil páginas de infortunios"<sup>10</sup>.

A diferencia del realismo clásico del XIX, y aun del más cercano realismo español de postguerra, que entienden la mimesis como imitación de la realidad, para Luis García Montero - que ha leído con pasión a Jaime Gil de Biedma y asimilado la experiencia teórica contemporánea - la poesía es ficción. "Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira - en el sentido más teatral del término -, puede empezar a escribirla de verdad [...] En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos un hermoso simulacro"<sup>11</sup>. Y en el prólogo a la obra poética de F. Benítez Reyes insiste: "Felipe Benítez ha sabido pasar de las verdades confesadas al artificio poético, es decir, ha comprendido que la verdad no es un punto de partida en la escritura, sino un punto de llegada" (*FBR*, 10) y cita la reflexión del poeta amigo: "He pasado de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción. Tal vez la poesía no aspire a otra cosa que a convertir a la persona en personaje." (15)

Las ideas de Antonio Muñoz Molina brotan como acompañando las de los dos amigos poetas en un mismo paseo por las avenidas de la reflexión literaria: "fue a partir de entonces cuando hice o intenté hacer - escribe refiriéndose a su formación como escritor -, de manera desordenada y más bien instintiva, una especie de examen de conciencia, un análisis de la vinculación no sólo entre mi vida y la literatura, sino entre la realidad y la ficción: en qué medida y por qué lo real puede importarnos menos que lo imaginado, por qué caminos una rigurosa

---

<sup>10</sup>. *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986. Cito por la 4ª ed., p 49.

<sup>11</sup>. *Confesiones poéticas*. Granada. Maillot Amarillo. 1993. 187

invención se vuelve verdadera [...] Más breve aún: qué parte de ficción hay en la realidad, qué parte de realidad hay en la ficción" (*RF*, 13). La respuesta se establece en dos líneas de argumentación. En la primera, no hay literatura sin ficción. O dicho con sus propias palabras: "Puede que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea éste: el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción" (17), tanto más si la experiencia es personal, autobiográfica, la más difícil, pero también la que más necesita ser transformada en ficción. Pero la segunda línea se ajusta dialécticamente a la primera: la ficción encuentra sus fuentes en la vida y en la realidad que nos envuelve. "De aquí deducimos una enseñanza técnica que también es moral: en cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros, existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción [...] En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender, y la convicción de que las cosas y los seres merecen existir: un sentimiento de respeto y a la vez de gratitud, una curiosidad que es sobre todo una celebración de la pluralidad de las vidas y del valor irreductible de cada una de ellas" (20). De hecho toda la teoría del personaje novelesco que maneja Antonio Muñoz Molina, en la segunda de las conferencias citadas, gira en torno a las dosis de invención y de realidad que se combinan en sus propios personajes, excepción hecha de la figura del narrador, a la que dedica una atención seducida - justificada hasta la saciedad en la práctica de sus novelas - y del nombre de los personajes, que no responden a criterios de verosimilitud, sino de oído e instinto<sup>12</sup>, y "que ha de sonarnos como quería don Quijote que sonara el de Dulcinea: músico y peregrino y significativo" (*RF*, 41). Pero volviendo al tema de la presencia de lo real en la ficción Antonio Muñoz Molina confiesa: "Una gran parte de los relatos y de los artículos que yo he escrito, y entre ellos algunos de los que pueden parecer más fantásticos o más extravagantes, proceden de noticias de periódicos" (*RF*, 19). Los artistas verdaderamente grandes, y Antonio Muñoz Molina cita a Flaubert, y a los pintores Vermeer y Antonio López García en su apoyo, "enuncian la realidad y al mismo tiempo la vuelven fantástica" (*RF*, 60). Partir de lo real pero transmutarlo en ficción es la vía por la que el escritor puede conseguir el objetivo último de la escritura, decir la verdad. "Pues hay que tener presente siempre que el único modo que tiene el novelista de decir la verdad es inventando: inventando las cosas tal como son, según nos dice el poeta mexicano Cintio Vitier" (*RF*, 36).

Y Antonio Muñoz Molina se alarga a una confesión que más de un perezoso profesor de literatura agradecerá, porque levanta la cortina que oculta el mecanismo ficcionalizador que aplica en todas sus novelas, al menos hasta hoy: "esa es la clase de historia que yo suelo inventar: un enigma policíaco, un personaje solitario y culpable, una sorpresa final, una simetría entre los

---

<sup>12</sup>. "Sólo el oído y el instinto nos enseña la ciencia de los nombres" (*RF*, 43)

hechos del presente y del pasado lejano" (*RF* , 20). El título que encabeza sus conferencias de 1991 no puede ser más leal a esta manera de concebir la escritura, "La verdad de la ficción", aunque después en la portada aparezca otro, que no es sino su complementario, "La realidad de la ficción".

Para Antonio Muñoz Molina es obvio que "la máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo" (36), por eso "no seré yo quien se declare ofendido porque el lector sospeche el carácter autobiográfico de los libros", pero si un escritor lo es "no es porque sepa trazar un retrato fiel de sí mismo, sino porque se retrata al inventar y dibujar a otros y porque tiene a veces la extraña cualidad de ser él mismo y ser cualquiera. Yo es otro, dice Rimbaud" (34) . Y esta idea vuelve una y otra vez a la pluma del novelista de Ubeda: lo que justifica a un escritor es su capacidad "de convertirse en otro, de abdicar de su punto de vista privilegiado y central y enmarcarse en sus personajes como el califa Harun al-Rashid cuando salía de noche de su palacio de Bagdad para buscar aventuras e historias por los zocos [...] Nadie como Baudelaire ha explicado este misterio de la multiplicación de la conciencia y de dilatación del yo odioso del que hablaba Rimbaud en una pluralidad de identidades simultáneas [...] El novelista, como casi todo el mundo, es un califa que se aburre en el palacio gramatical del yo, y una voz que se disuelve en muchas voces y que se detiene a escucharlas todas para distinguir la única que es la suya" (*RF*, 55). No anda muy lejos el recuerdo del Zellig de Woody Allen y es una lástima que Antonio Muñoz Molina no haya leído aquella frase brillante de Thibaudet que impresionó tanto al Gide de *Les faux-monnayeurs* : "Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible. Le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle." <sup>13</sup>

Tanto Luís García Montero como Antonio Muñoz Molina mantienen una meditada fidelidad a un postulado esencial del realismo clásico, el de la función social del escritor, y han puesto su firma al pie de un libro común que lleva un título de batalla: *¿Por qué no es útil la literatura?* El poeta es bien explícito al respecto: "La primera obligación del artista es que su obra sea útil artísticamente [...] Si quiere seguir existiendo como realidad no arqueológica, el arte debe encontrar otro camino más útil que el de las academias de la modernidad, romper el juego de las marginaciones y los orgullos solitarios, los decorados del buen salvaje" (*LGM / AMM* , 24). "La poesía es inútil porque los poetas, como forma de rechazo a la utilidad grosera, se han consagrado a la inutilidad, sin plantearse un sentido más digno y más poético de lo útil" (33). Para alcanzar ese sentido, precisamente, el poeta reivindica la capacidad de interpretación de la literatura, a semejanza de como la ejercía en la Edad Media: "Los libros deben ser hoy el punto de cruce de dos tradiciones: la tradición hermenéutica de la Antigüedad y la tradición crítica y razonadora que

---

<sup>13</sup>. Citado por M. Raimond, *Le roman depuis la Révolution* .Paris. Armand Colin, 1967, 174.

surge en el Renacimiento y se extiende con los ilustrados como un gran relato de emancipación de los seres humanos enfrentados al reto de su propia libertad" (30). Avanzar por esta vía supone saldar de una vez "las separaciones imaginarias entre el yo heroico y la realidad [...] la poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, es decir, según las convenciones de su género, las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderlas, acompañarnos en la búsqueda de unos modos adecuados de formulación." Son por tanto dos las condiciones de esta recuperación social de la poesía: la una el desprenderse del yo heroico en beneficio de las experiencias comunes o cotidianas, la otra el acercarse a la realidad para interpretarla. En todo caso el esfuerzo por la interpretación es esfuerzo contra el aletargamiento en que nos sume la cultura del consumo. "En su *Defensa de la lectura*, Pedro Salinas distinguía entre los leedores y los lectores. Los leedores, como los mirones de la televisión, se tragan lo que les pasan por delante [...] los lectores, por el contrario, están llamados a la interpretación, a la lentitud de la duda crítica y a los merodeos de la imaginación". Y de la misma manera que hay lectores y leedores "hay también votantes y votadores, representantes y representados [...] y en la utilísima tarea de que los leedores se conviertan en lectores, los votadores en votantes y los representados en representantes, es decir, en la tarea de profundizar éticamente en el mundo y la democracia, la cultura tiene un papel principal" (38-39). Por ello "merece la pena el esfuerzo de volver a decir que la realidad es un libro y el futuro una operación narrativa". O que la literatura es sobre todo, como la moral, un "ejercicio de lectura de la vida" (41).

La posición del novelista de Ubeda vuelve a dibujarse en paralelo a la del poeta granadino. "A nadie le interesa aprender cosas inútiles -escribe-. Desde que nacemos nuestra necesidad de aprendizaje está ligada a nuestro instinto de supervivencia [...] Por eso sólo amaremos los libros si nos damos cuenta de que no son inútiles y de que pertenecen al reino de nuestra propia vida". Durante la infancia el juego y la fábula no fueron tanto vías de huída de la realidad cuanto "la forma soberana del conocimiento. Mediante el juego aprendíamos las leyes y las normas del mundo [...] Como los pueblos primitivos, nuestra forma de conocimiento era la mitología: el papel que ésta ocupa en la memoria y en la vida cotidiana de una tribu amazónica lo ocupaban los cuentos en nuestra infancia". Pero nuestro adiestramiento por la educación atrofia el hábito de imaginar, al convertirlo en peligroso. "Estoy convencido de que el escritor lo es en la medida en que al crecer ha seguido guardando consigo el fuego de la imaginación, el impulso antiguo y nunca desfallecido por interpretar el mundo no mediante el análisis, sino mediante la fábula". Al fin y al cabo "los juegos y los cuentos tienen algo en común con los mejores libros: nos enseñan a vivir"<sup>14</sup>(*LGM / AMM*, 55). De ahí la influencia de las grandes novelas sobre la vida de las gentes. "Si

---

<sup>14</sup>. Vid en este mismo sentido *RF*, 25.

uno se para a pensarlo, una parte muy considerable de las novelas trata de la influencia de las novelas en la vida de sus lectores" (RF, 15), escribe en una conferencia de 1991, y cita en su apoyo *Don Quijote*, *Madame Bovary* y *La desheredada*. "Algunos libros [...] modifican las miradas de los hombres y los hacen más lúcidos y más libres. Este es un mundo donde lo más frecuente es el horror y donde las más hermosas utopías se pervierten en dictaduras obtusas y campos de exterminio. Pero en medio del desaliento me gusta pensar que hay muy pocos regímenes o medidas sociales o políticas que hayan deparado tantas horas de felicidad a tantos hombres y que hayan hecho tanto por mejorar sus vidas como las ficciones de algunos escritores" (RF, 77).

Es posible que sea esta apuesta por la utilidad de la literatura, después de medio siglo de escepticismo, la que está provocando en España una reconciliación entre los lectores y la nueva novela española, fenómeno que ha alcanzado ya cotas notables de mercado. A diferencia de lo que pensaban por principio los poetas simbolistas - o su descendencia - a quienes se debe la fórmula de que cuanto mayor es el éxito de un libro más sospechosa es su calidad, y a semejanza del Jacinto Solana que al final de *Beatus Ille* justifica todas las invenciones y trampas que ha tendido a Minaya porque él se las exigía, "Yo he inventado el juego - le dice -, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años" (276), o a semejanza del Lope de Vega que justificaba la invención de toda una nueva manera de hacer comedias con estos versos lapidarios: "escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron", Antonio Muñoz Molina tiene siempre presente "el lector que exige el libro que desea leer y que nos impulsa a escribirlo, el doble, el semejante, el hermano" (RF, 64) - no se fijen ustedes en qué repite a Baudelaire sino en qué no le repite - y se indigna cuando oye a un escritor hipócrita declarar que escribe únicamente para sí mismo, hasta el punto de que "estoy tentado de retirarle el saludo o de llamarle embustero"(74). "Un libro es tantos libros como lectores tiene", escribe, y discurre una hermosa analogía: "Las generaciones de lectores gastan y ennoblecen los libros igual que el tiempo las estatuas"(76). Antonio Muñoz Molina hace suyo el ademán de Lope de Vega, el de Galdós, el de García Márquez, reclama una novela con lectores y, cuando los consigue, se muestra orgulloso de haberlos obtenido.

## **2. LOS VELOS DEL SENTIDO.**

Si bien se piensa uno tropieza en su vida de lector con pocas novelas que ofrezcan tanta información, tanta precisión de fechas, lugares y circunstancias, como *Beatus Ille*. Al cerrar el libro sobre el mismo conjuro horaciano que lo ha abierto como título, sabemos más de lo sucedido en un período de aproximadamente sesenta años entre Mariana, Jacinto Solana y Manuel Santos, o entre Inés y Minaya, que en las más minuciosas sagas de siglo XIX. La saturación de información sobre los acontecimientos es tal que sólo podríamos compararla a la que se produce en el entorno familiar cuando hemos escuchado una y mil veces, desde niños, las mismas historias sobre nuestros padres, nuestros abuelos, o aquel tío o tía excéntrico que hay en toda familia y que un buen día se fue para no volver, dejándonos la incertidumbre de su leyenda. En verdad: ¿qué no sabemos de aquellos días en torno al 21 de mayo de 1937 en que fue asesinada Mariana, o de aquellos otros de abril de 1947 en que Jacinto Solana se refugió en la Isla de Cuba, o de esos otros tres meses de 1969 en que Minaya vino a vivir a Mágina?

Pero esta sensación de saturación informativa sobreviene al ir cerrando el libro, no antes. Si algo caracteriza la escritura de Antonio Muñoz Molina es su elaborada logística, ese trabajo de estrategia que mueve las piezas de su novela como si fueran tropas en campaña. Ningún movimiento propio debe ser conocido del enemigo antes de que sea irremediable, y el enemigo es aquí el lector. De ahí el despliegue de fuerzas en maniobras indirectas, oblicuas, tan indirectas y oblicuas como aquella en que Inés cuenta a Solana que cuando abrió los ojos lo que vio en el espejo del tocador fue a Inés, es decir a ella misma, que se reflejaba pálida y sola, mientras al fondo, en un plano lejano, Minaya, todavía desnudo, se inclinaba sobre el cuerpo de Manuel, tanteándole el pecho bajo la camisa del pijama. Allí donde abramos el libro se nos sustraerá, como aquí, el impacto frontal del acontecimiento. Como se nos sustraerán las informaciones directas y completas. En las primeras páginas del libro llegan a nosotros los datos terminales de una historia que ni siquiera imaginamos como posibles, y llegan como notas musicales aisladas, que no forman melodía: no se nos cuenta que Minaya amó a Inés sino mucho después de que se nos anticipe en una frase que nada tiene que ver con ella, y como de pasada, que han transcurrido tantas cosas desde que Minaya la deseó por primera vez que le es imposible precisar la fecha; entonces el lector anota para sí: "luego deseó a Inés", y guarda información tan indirecta para cuando llegue el momento de utilizarla con mejores cartas. Así ocurre con todos los hechos fundamentales de la novela, la muerte de Manuel, el asesinato de Mariana, su infidelidad, la vida secreta de Jacinto... Si se lee la novela desde el final se advierte como cada dato decisivo es largamente, pacientemente anticipado, primero como puro indicio, más una sugestión que una información (Inés "vive con un tío suyo, que está enfermo", se nos dice), poco a poco van añadiéndose informaciones de detalle (Inés le cuenta a una persona, en cuya casa está, al parecer, todos los días, cuanto ocurre en la de

Manuel), nuevos indicios (Inés vive en esa casa, hace el amor con esa persona, esa persona es la que cuenta la historia...), que van despertando la inquietud del lector, azuzado por el misterio que encierra esa relación entre el pariente, el narrador, la joven y los acontecimientos del pasado, cuyas claves últimas no le serán entregadas hasta el final de la novela. Sólo muchas páginas después de enunciado un acontecimiento éste se convertirá en el centro de una *narración densa*, que lo reconstruye en parte o totalmente, nutrido de circunstancias, causas, consecuencias, detalles de ambiente, reflejos de conciencia... Si se amplía y compacta la información es en la medida en que se avanza en páginas y en que se retrocede hacia lo ya tiempo atrás anunciado. En el arte narrativo de Muñoz Molina la dilatación del significado, la violencia de su explosión, cuando finalmente sucede, es el resultado directo de su dilación, de la energía acumulada durante su aplazamiento. De aquí, sin duda, la pasión por el esquema narrativo de la novela policial, presente en todas sus novelas. Son raros los momentos en que se ofrece la descripción demorada de un paisaje, una escena dialogal, un parlamento prolongado, una información en bloque, masiva. Yo sólo recuerdo ahora mismo dos momentos especialmente directos, el de las declaraciones de D<sup>a</sup> Elvira a Minaya, cuando éste es invitado a visitarla (I,7), y el diálogo acusatorio entre Minaya y Utrera (III, 1). Es posible que Muñoz Molina sienta, respecto de las situaciones en que todo está demasiado claro, el mismo recelo que nos producen - a algunos - los exhibicionistas en los parques solitarios. Por eso prefiere un despliegue táctico construido minuciosamente a base de imágenes que se repiten una y otra vez, pero que cada vez que regresan lo hacen ampliadas en algún detalle significativo, incorporando algún nuevo dato esencial, o desde un punto de vista que nos resulta nuevo, bien porque lo cuente otro personaje del que lo había contado previamente, bien porque ahora descubramos algo que antes nos había pasado desapercibido. El lector es sometido a una insistente repetición de las jugadas por una moviola que, a medida que ralentiza la reproducción, o que ejecuta operaciones de rebobinado y avance rápido, descubre nuevos aspectos, o - si se prefiere - a ese mismo juego a que nos sometía un film como *Blow Up* de Antonioni, en el que las sucesivas revelaciones de un mismo negativo iban descubriendo poco a poco al asesino. En el arte de Muñoz Molina la sospecha de que maneja una cámara cinematográfica y técnicas de encuadre nunca es descartable: recuérdese si no la *ventana indiscreta* que se ilumina de pronto sobre la escena de amor en el jardín, entre Jacinto y Mariana, qué aspectos más diferentes mostrará contemplada desde abajo sobre los amantes a los que importuna y, muchas páginas después, desde arriba y desde dentro contemplada por Utrera y D<sup>a</sup> Elvira.

De Antonio Muñoz Molina siempre cabe esperar la sustitución de una posible situación narrativa por su imagen. Nada sabemos del momento preciso de las alteraciones estudiantiles de enero de 1969 en Madrid, con que comienza la novela, pero su significación llega al lector cuando

a lo largo de unas pocas páginas se repite tres o cuatro veces la imagen de *los grises* a caballo, la policía armada franquista, que ocupa militarmente el campus universitario. Aquí, como en las cinéfilas *Un invierno en Lisboa* o *Beltenebros*, pero sobre todo como en *El jinete polaco*, novela en que las fotografías de Ramiro Retratista y la reproducción del cuadro de Rembrandt juegan el mismo papel de contraste y de complementación entre fotografía y pintura que en *Beatus Ille*, las imágenes constituyen un ingrediente sustancial de la dieta narrativa. Desde el principio hasta el final de la novela la foto de los tres amigos-amantes, la de la boda, el retrato de Mariana por Orlando, las acuarelas con vistas de Mágina, son los signos de una historia que se resiste y que a la vez suscita el conocimiento. Nada de sorprendente tiene pues que su poder de simbolización llegue a usurpar a veces el de las situaciones que les proporcionan soporte: "Mágina, desde «La Isla de Cuba» era un pormenor de un paisaje o de una acuarela de Orlando, no una ciudad, sino su estampa remota", de la misma manera que los personajes que la habitan "fueron perdiendo muy despacio y casi dulcemente su cualidad de criaturas reales para culminar del todo su transfiguración en personajes de un libro" (200). Pero tampoco tiene nada de sorprendente que las imágenes no puedan sustituir definitivamente a lo real que las soporta, nos proporcionan señales de la vida, pero no la vida misma en su complejidad: el cuadro que Orlando iba a pintar y que se iba a titular *Une partie de plaisir* no llega a pintarse nunca, como tampoco llega a escribirse nunca el libro de Jacinto Solana. Ni el paisaje es sustituido finalmente por su imagen ni los personajes por su literatura. El afán del arte por apropiarse la vida es más un gesto que una acción cumplida, sus resultados están marcados de antemano por el signo de la limitación.

De Marcel Proust heredó Antonio Muñoz Molina el arte de la digresión, el gusto por la ampliación y la analogía, así como esa forma de contar que extrae las experiencias del orden en que sucedieron para ubicarlas en *la duración*, en el orden nuevo y cambiante de la memoria. Los simbolistas le transmitieron la pasión por las *correspondances*, por la superposición de imágenes muy distantes entre sí, también la persecución de lo que las cosas sugieren más allá de ellas mismas. La novela policial le autorizó a engañar al lector, a hacerle creer que Jacinto Solana está muerto cuando no lo está o que escribió un libro que nunca escribió. Son herencias y aprendizajes para una estrategia de la oblicuidad, las bazas de un escritor que construye sus novelas no para quedarse en la inmediatez de las crónicas, pero tampoco para complacerse en la decepción del sentido, en la opacidad de la realidad o del lenguaje, sino para empujar la novela contra la resistencia del sentido, contra sus trampas y sus espejismos, sus trincheras y repliegues, y para empujarla hasta el núcleo caliente del sentido, hasta su ignición.

*Beatus Ille*, como *El jinete polaco*, a mi modo de ver las dos mejores novelas de Antonio Muñoz Molina, no se recrean en el juego inacabable de propuesta y decepción del sentido que

Roland Barthes creía percibir en la obra de Brecht y, en general, en la gran literatura contemporánea, sino en el de la resistencia y su superación, en el del misterio y su revelación, en el de la diseminación y su reintegración final. Por ello toda la novela está transida, preñada, de ese gesto de desvelamiento que no se cansa de repetir Minaya, de su estar "parado al filo de una revelación" (51, 241), de un mirar los gestos de tal o cual personaje como "signos a punto de revelarse"(84), de percibir "una advertencia de que estaba a punto de descubrir algo tan escondido y tan frágil que sólo una brusca revelación podría darle forma definitiva". Y lo cierto es que Minaya no se queda en esos "arañazos de sombra" (50) a través de los cuales cree percibir una presencia de Jacinto Solana que por otra parte se le niega. Su indagación culmina, se torna descubrimiento, revelación, acabamiento de una historia durante tanto tiempo esquiva y huidiza. Al final de la novela Jacinto Solana le dice: "Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes de azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino. Ahora lo cumple, en la estación, ahora me obedece". No importa que al final Minaya incorpore elementos no previstos en el juego, lo que importa es que Jacinto inventó un juego que Minaya jugó hasta el final, y que al hacerlo se incorporó de pleno derecho a la historia: "había cobrado la posesión no de una casa, sino de la historia que estuvo latiendo en ella durante treinta años para que él viniera a cerrarla desbaratando su misterio, asignando a la dispersión y al olvido de sus pormenores la forma deslumbrante y atroz de la verdad, su apasionada geometría, impasible como la arquitectura del patio y como la belleza de las estatuas de Mágina, como el estilo y la trama del libro que Jacinto Solana escribió para sí mismo" (246).

Cierto que Minaya - una vez descubierta la verdad del crimen - se ve obligado a incluir un epílogo que no había previsto, pero esto no dejará más abierta la historia, sino más cerrada, desplazando a Jacinto Solana del lugar de privilegio que ahora ocupa él mismo, como verdadero autor de la historia ("Usted ha escrito el libro", reconoce finalmente Solana, "usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir"), pero también como su beneficiario, como su heredero, él, que siempre se había sentido un extraño: "Las palabras de Medina le otorgaban bruscamente el derecho [...] a la pertenencia a una historia en la que hasta entonces había sido testigo, impostor, espía, y que ahora, en un futuro que tampoco era capaz de imaginar, iba a prolongarse en él, Minaya." (244).

La historia de la tenaz indagación de Minaya, de su empecinada persecución de las claves del secreto, es la metáfora más exacta de una nueva - y a la vez clásica - obstinación del novelista por arrebatar los velos del sentido, y también de una nueva novela que recupera, junto con la pasión de contar historias, el firme designio de completarlas.

### 3. YO BUSCO UN TIEMPO MIO ENTRE DOS OLAS.

La historia personal de Minaya comienza con una deserción, la que le lleva a desentenderse de aquel Madrid de 1969 como quien se desentiende de un escenario excesivamente histórico, y si acude a Mágina en busca de otro momento de la historia, la del pasado, es a manera de coartada, la de quien busca un espacio íntimo de comunicación no con el hombre que había escrito los romances de guerra, a quien no reconoce, sino con aquel otro "que miraba encerrado y solo en el espejo de una habitación en penumbra" (19). Su despedida del compañero que le ha revelado la existencia de Jacinto Solana no puede ser más indicativa: "Apuré su copa, vagamente acató la fecha y la contraseña para una cita clandestina *a la que no iría*, prometió silencio y gratitud" (20)... y se apresuró a poner en práctica sus planes de huir a Mágina. Y una vez en Mágina la casa de su tío se ofrece una y otra vez a Minaya bajo el signo del cobijo frente a las inclemencias del tiempo presente, como el lugar donde se estanca un tiempo inmóvil e inaccesible a los acontecimientos exteriores: "porque en el mundo era febrero de 1969, la tiranía y el miedo, pero en el interior de aquellos muros sólo perduraba un delicado anacronismo". Las expresiones no se prestan a la duda: como en el siglo XVI, en que se distinguía el nombre "en el mundo" del nombre "en el claustro", aquí, en la casa de la plaza de San Pedro, de Mágina, se vive en otro mundo que el mundo, como en un convento, donde no penetra el presente histórico, pero sí indirectamente, entrelazado en la historia de amor y muerte de Mariana, Manuel y Jacinto, el pasado histórico.

Ese espacio privado de la comunicación se expande y adensa a medida que la superposición entre pasado y presente, entre Jacinto y Minaya, entre Mariana e Inés, entre Manuel y todos ellos, se va haciendo más y más inextricable. Y si la guerra viene a ocupar un lugar en ese espacio de lo privado, es porque interfiere como esos compañeros de viaje no deseados en lo único que en verdad les interesa, su experiencia de amor, soledad y escritura. Aun así, el novelista la elimina de algunos lugares claves de la intriga, donde hubiera podido jugar su papel con toda verosimilitud: Mariana no murió de un tiro perdido en las escaramuzas del 37 sino asesinada por una causa estrictamente privada; el doctor Medina declara que la enfermedad del corazón que sufre Manuel no procede tanto de la herida en el frente, según creen todos, como de la terrible conmoción que le causó la muerte de su esposa; el encuentro entre Jacinto y Minaya tiene una índole estrictamente privada, en la que la figura de Inés vuelve a jugar el papel que jugó la de Mariana, la del "fiel de una simetría oscura" (83). En definitiva: los personajes del presente y los del pasado viven inmersos en la historia, en la de la guerra civil y en la del franquismo, porque el presente y el pasado son inevitablemente históricos, pero viven la historia no en el espacio de lo

público sino en el de lo privado, y buscan no la crónica de los acontecimientos públicos sino la verdad privada, la memoria del corazón, este lado de acá de la experiencia personal. Transitan por la historia plenos de privacidad. Hubieran querido entonar ese *beatus ille* horaciano que la historia les prohíbe, pero que no por enmudecido deja tenazmente de resonar.

En una mesa redonda mantenida en Granada sobre la Generación de los 50, intervino A. Muñoz Molina con unas apreciaciones sobre *El Jarama*, de R. Sánchez Ferlosio, que dejan traslucir las obsesiones de quien acababa de escribir *Beatus Ille*. "Yo creo que el tiempo es la materia prima con que trabaja un novelista, el principio de la materia narrativa, exactamente igual que en la música [y a diferencia de lo que ocurre en poesía] en la novela cabe la posibilidad de dar una sensación de dilatación en el tiempo, de la duración, del paso y de la relación entre diversos puntos del tiempo, de tal manera que sea un efecto parecido al de la perspectiva en el Renacimiento." En *El Jarama*, novela que le fascina por su urdidumbre temporal, riquísima, A. Muñoz Molina cree distinguir distintos niveles de temporalidad: de un lado está el tiempo abstracto, la sensación de duración, encarnada en el símbolo purísimo del río que fluye y que enmarca la novela, "pero hay también otro, un momento en que el tiempo [...] se convierte en una duración y en una referencia política, y al mismo tiempo heroica, porque el título de la novela es el título de una de las batallas más importantes de la guerra civil, y la guerra civil aparece en la novela de una manera constante [...] Cuando este tiempo se convierte en presente es cuando los personajes que están en la venta, los personajes viejos, los que tienen memoria, establecen ese vínculo. Los bañistas, por el contrario, el único tiempo en el que viven es el último de todos a los que yo quería hacer referencia: el presente banal, moralmente y vitalmente impotente, el presente de la tiranía". Es un tiempo inerte, vacío, no sirve de nada, en él "los personajes prácticamente no existen en la medida en que no pueden existir sino como bocetos, como proyectos de personajes" (*Olvidos de Granada*, Nº 13, 73).

*Beatus Ille* cumple - y enriquece - las ideas que su autor aplicaba a *El Jarama*. El tiempo en Mágina, esa cuarta dimensión einsteniana, es la materia prima y también la forma de mayor jerarquía de esta novela. Funciona toda ella sobre una superposición del presente y del pasado que acaba siendo tan densa que hace del tiempo una pura sincronidad: los ojos de Mariana en la fotografía miran a Minaya como miraron a Jacinto Solana; cuando Minaya visita en 1969 la casa donde nació y vivió Jacinto sus percepciones se entremezclan con las de Jacinto cuando en enero de 1947, recién salido de la cárcel, regresa a ver a su padre; los sentimientos, las experiencias, las miradas de Jacinto se superponen alternativamente a los de Minaya, a los de Manuel o a los de Justo Solana, su padre, en alguno de los momentos de más estremecedora ternura de la novela, pues Jacinto - como el Bonifacio Reyes de Clarín - "vivía habitado por la sombra de su padre", o

como los gestos y el cuerpo de Inés se superponen a los de Mariana, cuya rosa nupcial se coloca en el cabello. Utrera, al oír las acusaciones de Minaya, la voz que cree distinguir es la de Solana, y a Minaya, cuando vela a Manuel, le parece que a quien vela es a Mariana, treinta y dos años atrás, pero cuando asiste al transporte del ataúd de la biblioteca lo que tiene presente son las impresiones del niño de seis años que vio vaciar su casa de muebles para una mudanza también definitiva. El tiempo es el lugar de todas las promiscuidades, y tiene en los espejos y en su deslealtad su más recóndito laboratorio, por eso en la más fulminante de las superposiciones, aquella que representan como un juego Inés y Minaya en la habitación nupcial, pero que Manuel, al entrar de súbito, revive como presente, fue "cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban" (111).

Las superposiciones y las correspondencias temporales son las cabalgadas de la memoria, bajo su aceleración se desacuerda "el tiempo exacto de los calendarios con el de su memoria" (44), se instala la sincronidad, la duración interior, a veces, paradójicamente, una ajena ucronía, un tiempo tan estancado y tan remoto que al excluir todo movimiento se constituye en un no tiempo inaccesible desde el tiempo: está "el tiempo sin horas de las fotografías" y Jacinto Solana pensó "que el tiempo no es sucesivo, sino inmóvil [...] Como las acuarelas de Orlando, la huerta de mi padre era una región indemne del tiempo, yo no podía regresar a ella, igual que uno no puede cruzar un espejo o unirse a las figuras de un cuadro" (132). Jacinto Solana lo experimenta respecto a su padre, como Minaya respecto a Jacinto Solana, pero ambos acaban venciendo la resistencia de ese vacío en que el tiempo parece sometido a la muerte y cruzan como Alicia al otro lado del espejo.

Si la memoria puede escapar casi constantemente a las leyes de la cronología, está como los menores de edad obligada a regresar a casa a la hora acordada, a acatar su disciplina. *Beatus Ille* no es todavía *El jinete polaco*, esa epopeya del tiempo histórico y de la memoria colectiva, pero anticipa algunos de sus ademanes más significativos. La historia entera se despliega entre unas fechas de referencia sólidas y visibles como faros: mayo de 1937, enero y junio de 1947, febrero de 1969, con numerosos desplazamientos hacia 1933, año en que Solana conoció a Mariana, o hacia las elecciones de 1936, o hacia ese 1956 en que Inés era una niña que vivía con su abuelo, o hacia 1912, en que Manuel fue bautizado. Siempre sabemos en qué año y en qué mes suceden las cosas y cuánto tiempo transcurre sobre los acontecimientos y las experiencias personales: Minaya permanece en Mágina durante tres meses, Solana pasa diez años fuera de Mágina, dos en la guerra y ocho en la cárcel, Minaya tenía seis años al mudarse a Madrid, Mariana veintiocho al morir, Inés dieciocho la noche en que Manuel cae fulminado, Minaya lee el poema "Invitación" treinta y un años y ocho meses después de que Solana lo escribiera, y llega a Mágina

veinte años después de haber salido de ella, Utrera lleva treinta y dos años expiando su culpa, los mismos que Manuel sintiendo la mano que le estruja el corazón. Nos abruman las precisiones, con su trama de araña. Por más que el tiempo es ese magma donde se cuecen juntos momentos dispares, siempre queda en pie la arquitectura del relato, sólidamente fundamentada en el momento de su inicio, aquel final de enero de 1969 en Madrid, y en el del final, ese ahora desde el que Jacinto Solana implanta, como un último y debilitado gesto de moribundo, su presente, tres meses después. En esa arquitectura del tiempo la historia es el principal inquilino, la historia del presente, con alusiones tan reconocibles como la del asesinato del estudiante Ruano por los pistoleros legales de la BPS<sup>15</sup>, un presente en el que resuena el eco de la guerra hasta en los escondrijos de la vida cotidiana y que se deja impregnar no sólo por la oscuridad de los calabozos y los gritos de los torturados, sino también por ese olor rancio de los que Carlos Barral llamó cuarenta años de penitencia, o por ese color sepia, de vida provinciana, agobiada y mediocre, que a Luís Mateo Díez le gusta colocar como fondo de sus narraciones de postguerra.

Al otro lado del presente el pasado histórico no admite su clausura, se desparrama por los corredores, inunda las galerías del alma, que diría Machado, se entreteje con los hilos de nuestros sueños. No hay manera de conjurarlo, porque interviene decisivamente incluso en aquellos que, como Manuel o Solana, se declararon muertos moralmente treinta y dos años atrás, una vez asumido que todo el interés de sus vidas había caducado para siempre. Pero vuelve la imagen del padre ejecutado, y vuelven las caricias de Mariana en el jardín, y ahí está Utrera, viviendo en la casa, como un resto no eliminable de la tragedia. Fueron las elecciones del 36 las que permitieron a Manuel enamorarse de Mariana, y fue el linchamiento de un fascista en la guerra civil el que otorgó a D<sup>a</sup> El vira la autoridad necesaria para poner en manos de Utrera la pistola que había de matar a Mariana, decidiendo el destino privado de todos ellos, como fueron Beatriz y su camarada comunista, otro resto del pasado que se niega a ser abolido, quienes con su visita clandestina a «La Isla de Cuba» facilitaron a Jacinto Solana su desaparición en el reino de los muertos. La historia, como la alegoría medieval de la Muerte, es esa visita imperiosa que se ven obligados a recibir quienes pese a todos sus esfuerzos por esquivarla acaban por entregarle su destino. La privacidad es un modo de vivir - tal vez tan intenso como la militancia - esa experiencia colectiva e inevitable que es el acontecimiento histórico.

---

<sup>15</sup>. Ruano, muerto durante su detención, al ser arrojado por policías de la tristemente célebre Brigada Político Social desde una ventana, era el compañero sentimental de María Dolores González, la abogada que nueve años después (el 26 de enero de 1977) sería gravemente herida en el asalto de pistoleros fascistas al despacho laboralista de la calle de Atocha, que provocó una matanza, en la que cayó asesinado su marido, el abogado Francisco Javier Sauquillo.

Entre el pasado y el presente A. Muñoz Molina hace circular a sus personajes, y lo hace por tres vías igualmente caudalosas: el deseo, que encarna Inés, la memoria, que Minaya absorbe de Manuel, de Solana, de Utrera, de Medina, de Frasco, de D<sup>a</sup>. Elvira, del loco Carreña... y la escritura. A las dos primeras remiten los hermosos versos iniciales de *The Waste Land*, de los que Muñoz Molina sólo cita uno y medio:

April is the cruellest month, breeding  
lilacs out of the dead land, **mixing**  
**memory and desire.**

La primavera de los jóvenes, Inés y Minaya, como brotes de lilas sobre la tierra muerta del pasado, se entreteje de memoria y de deseo<sup>16</sup>. Es el mismo esquema de base que dará nacimiento a *El jinete polaco*.

En cuanto a la tercera vía, la tercera y última parte de la novela no es sino su gozosa celebración: "Ahora es usted el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido". En el juego entre Minaya y Solana, Solana llevó la iniciativa, estableció las reglas, desempeñó el oficio de narrador, guardó sus bazas en secreto, pero es Minaya quien desborda el juego de Solana con otras fuentes de información, con otras memorias, con otras voces, como la de D<sup>a</sup> Elvira, la de Carreña o la de Utrera, quien da el último toque al personaje de Jacinto Solana y descarta para siempre un libro que nunca escribió, pero que sí ha "escrito" él, sin escritura, viviéndolo, de esa manera en que también la vida "escribe" obras de ficción, como defendía el Antonio Muñoz Molina de las conferencias en la Fundación March, recogidas en *La verdad de la ficción*. "Usted ha escrito el libro", le dice Solana a Minaya, "usted me ha devuelto por unos días a la vida y a la literatura [...] Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria, que abrió los ojos cuando la guerra estaba ya terminada y todos nosotros llevábamos varios años condenados a la vergüenza y a la muerte, desterrados, enterrados, presos en las cárceles o en la costumbre del miedo. Ama la literatura [...] me busca a mí, a Mariana, al Manuel de aquellos años, como si no fuéramos sombras, sino criaturas más verdaderas y vivientes que usted mismo. Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos."

La tarea de Minaya pone en práctica el programa poético de Muñoz Molina, por eso sus novelas más representativas, desde *Beatus Ille* a *El jinete polaco*, pasando por *Beltenebros*, retoman la guerra civil desde el presente, retoman el pasado histórico, y lo hacen a la vez desde la

---

<sup>16</sup>. Al final de la novela es primavera y Minaya espera la llegada de Inés, el amor, para partir en un tren hacia su futuro, mientras el pasado, Solana, agoniza encerrado en una alcoba. Por una vez los símbolos son incluso demasiado obvios.

memoria, el deseo y la conciencia de la escritura, la retoman por tanto como experiencia, como privacidad y como ficción.

#### 4. ALIANZAS RENOVADAS DE LA NOVELA.

Una poética que apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen del escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores, se inscribe de lleno en lo que en otro lugar he llamado la poética del nuevo realismo, o si se prefiere, la poética de un realismo postmoderno<sup>17</sup>, que hace su aparición en la novela española en los años 80 y que a la altura de 1995 ha producido libros de tanto relieve como *Galíndez*, de M. Vázquez Montalbán, *Los juegos de la edad tardía*, de Luís Landero, *La fuente de la edad*, de Luís Mateo Díez, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, *Malena es un nombre de tango*, de A. Grandes, *La casa del padre*, de J. Navarro, *El hombre solo*, de B. Atxaga, y que se proyecta con un carácter radicalizado en algunos nuevos y muy jóvenes novelistas, como el J.A.Mañas de *Historias del Kronen* o el Ray Loriga de *Caídos del cielo*.

Pero una novela que, como *Beatus Ille*, elabora una metáfora de la lucha del novelista por arrebatar los velos del sentido, que recupera la pasión por contar historias de la narrativa oral o del folletín, que reescribe la historia desde la experiencia privada, que redescubre la arquitectura del tiempo, o que se entrega al libre juego de la memoria, el deseo y la escritura, establece las bases de una renovada alianza entre realidad, historia y novela. Se alinea por tanto en ese amplio movimiento intelectual que ha llevado a historiadores y filósofos (H.White, R. Chartier, P. Ricoeur... ) a replantear, en las últimas décadas, la permeabilidad de fronteras entre historia y ficción, a la vez que empujaba a los novelistas a adentrarse en las reservas de la historia. Los tiempos nos traen la experiencia jubilosa de la hibridez, y si los historiadores construyen sus relatos con la tecnología del novelista (*The Gate of Heavenly Peace*, de Jonathan Spence), los directores de cine, los poetas y los novelistas exploran a su vez las posibilidades de la biografía histórica (Bertolucci en *El último emperador*, García Márquez en *El general en su laberinto*), o de la autobiografía (*Los años de penitencia*, de Carlos Barral, *Ardor guerrero*, de A. Muñoz Molina, el simulacro de la *Autobiografía del general Franco*, de M.Vázquez Montalbán), o de

---

<sup>17</sup>. J. Oleza: "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *diablotexto* (Univ. de Valencia), N°1, 1994, 79-106. Asimismo, "Un realismo postmoderno", *Insula*, enero de 1995, en prensa.

una nueva, sorprendente y postmoderna novela histórica (*La ciudad de los prodigios*, de E. Mendoza, *Il nome della rosa*, de U. Eco, *Gringo viejo*, de C. Fuentes, *Noticias del imperio*, de F. del Paso, *El insomnio de una noche de invierno*, de E. Alonso, *El último manuscrito de Hernando Colón*, de V. Muñoz Puelles...). La narrativa ha renovado aquella antigua alianza con la historia, que si fue desacreditada por las Vanguardias y por las poéticas formalistas del último Modernismo, parece hoy destinada a satisfacer una ansiedad muy fin de milenio, la de vivir la historia como si fuera ficción, o la ficción como si fuera historia, o posiblemente ambas a la vez, la de vivir simultáneamente en la historia y en la ficción.

**JOAN OLEZA**  
UNIVERSITAT DE VALENCIA  
Otoño de 1995

