

IMAGINAR ES RECORDAR: MEMORIA Y DESEO EN LA PRIMERA NOVELA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *BEATUS ILLE*

Francisco Ernesto Puertas Moya

Becario predoctoral U.N.E.D.

RESUMEN: La memoria narrativa de Muñoz Molina reúne el carácter autobiográfico con la recuperación de la historia colectiva del bando perdedor en la guerra civil española. En el presente artículo se analiza la importancia de la memoria melancólica como método para el reconocimiento de los personajes y la rebelión contra su pasado en busca de sus deseos incumplidos. Esta doble instancia de la reconstrucción memorial forma parte del deber ético y socio-político que para la narrativa de la democracia española supone la rememoración de la guerra civil.

ABSTRACT: The narrative memory of Muñoz Molina unites an autobiographical character with the recuperation of the collective history of the losing front in the Spanish civil war. In this article we analyze the importance of the melancholical memory as a method for self-recognition and rebellion against the past searching for unfulfilled desires. This double instance of a reconstruction of the memory forms part of the ethical and socio-political debt that the narrative of Spanish democracy has due to its recalling of the civil war.

Cuando *Beatus ille* aún era un texto mecanografiado sin editor, la novela de un funcionario del Ayuntamiento de Granada que soñaba con publicarla más que con ser académico de la Lengua -lo que probablemente, hace catorce años el novel autor ni tan siquiera sospechaba iba a suceder-, el inédito dio en parar en manos del profesor Andrés Soria, quien tras su lectura no tuvo duda alguna sobre cuál podría ser la cita inicial más apropiada, la que resumiría de manera satisfactoria y explicativa el decurso de todo aquel afán por literaturizar la vida que se desprende de la novela: se trataba de un famoso verso de Thomas S. Eliot, perteneciente a sus *Cuatro cuartetos*, y que tras la sugerencia del profesor Soria Olmedo podemos leer en el frontispicio de la primera parte de la obra: “Mixing memory and desire”. No había pasado por alto a aquella privilegiada lectura inicial uno de los componentes más obsesivos y efectistas de la obra de Muñoz Molina en su conjunto, y muy especialmente de aquellas novelas que integran lo que podríamos calificar como *ciclo de Mágina*: el uso de la memoria personal y colectiva como motor de los argumentos novelísticos, la memoria propia o ajena convertida en voces y en ecos, gracias a los cuales la imaginación es capaz de ir más

allá de la propia experiencia, haciéndola suya y relatando sucesos investidos de la esencia de la realidad, sucesos que recogen el pulso de su propia vida, la memoria de lo que tal vez olvidaron o lo que simplemente el tiempo y el azar le negaron, como recuerda Jacinto Solana a Minaya al final de la obra:

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 las costumbres del miedo (Muñoz Molina, 1986:278).

En el plano de la realidad, Muñoz Molina hace mención a su proceso creativo y a la inspiración que para él suponen las historias escuchadas en su infancia del siguiente modo:

Hay otro elemento, ya personal y biográfico, que es cómo me impresionaban de chico las historias que me contaban sobre eso [la guerra civil].

Mucha gente me dice: “tú te documentas mucho”. Pues yo no me documento nada, lo que hago es que me acuerdo de las historias que me contaba mi abuelo Manuel y de las cosas que me contaba mi padre y todo eso (Cobo Navajas, 1996:51).

Aunque desde una ensimismada primera persona, la narración de Muñoz Molina elige un tema que puede enlazarse con la denominada *memoria colectiva*, por cuanto para Amalio Blanco (1997:95),

frente a la historia, la memoria colectiva tiene un deber de primer orden, el de enseñar e instruir a quienes no tuvieron la experiencia de determinados acontecimientos.

No es fortuito que *Beatus ille* hubiese tomado como tema principal el de la Guerra Civil, como se anuncia en el mismo inicio del texto:

Ignoraban, hijos del olvido, que los pinares y los edificios de ladrillo rojo por donde transitaban fueron hace treinta años el descampado de una guerra (Muñoz Molina, 1986:16).

Pero hemos de hacer notar que al tema de la guerra civil se accede mediante otra rememoración, de índole autobiográfica: Minaya ha sido detenido en una manifestación estudiantil antifranquista, del mismo modo que el provinciano joven que había ido a estudiar periodismo en Madrid era detenido en 1974 en Ciudad Universitaria por los *grises*¹. De este suceso da sucinta información literaturizada también la novela

1. Policía uniformada del régimen franquista.

corta *El dueño del secreto* y viene a confirmarlo la memoria militar del propio escritor, *Ardor guerrero*:

Alguien había recibido y enviado luego una información secreta que concernía a un estudiante detenido en marzo de 1974 en la Ciudad Universitaria y encerrado durante algo más de cuarenta y ocho horas en una celda de la DGS. Pero la militancia antifranquista que seis años después me deparaba aquella notoriedad confidencial en el ejército había durado aproximadamente unos veinte minutos, los que transcurrieron entre el comienzo de la primera manifestación ilegal en la que participaba en mi vida y el momento en que fui tundido a golpes y amontonado junto a otros estudiantes en el interior de un autocar gris que tenía las ventanillas cubiertas por una celosía de alambre (Muñoz Molina, 1995:188).

Como ha indicado Marysse de Muñoz Bertrand, la novela española ha registrado miles de textos cuyo transfondo narrativo es el hecho bélico y sus consecuencias, dadas las repercusiones que para la historia del siglo XX en nuestro país el enfrentamiento fratricida supuso; el enclave histórico de la guerra civil sirve, en el caso de la novela que nos ocupa, para ejercitar implícita y explícitamente el tema de la memoria, pero no sólo una memoria personal, algo a todas luces imposible dada la edad del escritor, nacido en 1956, sino -sobre todo- la memoria histórica, social y familiar de quien ha pasado su infancia escuchando relatos sobre una guerra que seguía presente en la mente de todos los españoles décadas después de acabada, con la peculiaridad de que en el dilatado y difuso ámbito de los vencidos el hecho adquiriría un especial relieve mítico². Aunque de la guerra civil de 1936-39 ya no había que hablar en voz baja cuando la novela ve la luz, en 1986, hay un tono de confesión íntima en la escritura de ésta que al superponer varios tiempos al desarrollo principal de la acción (ambientada en el primer lustro de la década de 1970, por contraste con los hechos de 1935-1947 cuyo esclarecimiento se busca), las sucesivas rememoraciones van ahondando en la materia misma de la novela, que no es otra sino la recuperación a través de las palabras de una memoria vencida, de la historia olvidada de todos los derrotados, simbolizada en un *topo*³ que vive oculto en la escritura y en el fracaso, enclaustrado en el submundo de una pasión ya apagada, cuyos rescoldos se mantienen gracias al recuerdo, y en la impostura de un capitán Nemo que va dejando rastros de su existencia en los libros y en las palabras.

2. A este respecto, es indicativo (por cuanto pueda aplicarse al texto que tratamos) lo que Constantino Bértolo (1995) apunta en "Introducción a la nueva narrativa", artículo aparecido originariamente (1989) en *Revista de Occidente*, como una tendencia global de la novela española de los años ochenta: "La nueva narrativa trabaja la alusión, la ambigüedad y el misterio vacuo. Cuando lo colectivo aparece, a veces incluso en forma de material político -la transición, la guerra o la posguerra-, no pasa de un tratamiento mítico, o, lo que es peor, de un aprovechamiento ideológico del lugar común no cuestionado en el que la política como maldad, como lugar falso, es la visión predominante".

3. Así se denominaba a los republicanos que habían vivido ocultos desde el final de la guerra civil, hecho que también refleja la novela de Jesús Torbado, *Los topos*.

En aquella primera novela de Antonio Muñoz Molina se encuentran las claves narrativas de una recuperada narración de la memoria, entendiendo por tal aquella corriente literaria que mezcla la experiencia personal con la indagación del pasado histórico de nuestro país, y en la que la facultad de recordar adquiere un papel protagonista que desciende hasta los más mínimos detalles para dar mayor verosimilitud a lo que se está contando; la memoria de esta corriente novelística es, además de histórica -aunque más bien deberíamos calificarla como *intra-histórica*, siguiendo la popularizada terminología unamuniana, dado el carácter cotidiano, casi íntimo de los temas tratados-, una facultad activa, conscientemente activa, que se esfuerza por dotar a cada detalle del simbolismo que sea capaz de representar sentimentalmente la época a la que se refiere. Para fijarse, la memoria precisa -según diversos estudiosos de la memoria, entre ellos José Antonio Marina (1997:41)- de una dinámica y un movimiento que asimilan los esquemas de la memoria con los modelos narrativos. Esta memoria, en manos de Muñoz Molina, no es inocua, sino que está cargada de intenciones: una intención irónica, destinada a desmitificar el pasado, con sus absurdas sacralizaciones por parte de los bandos enfrentados en el conflicto bélico; una intención sugerente, que tiene por objeto contextualizar los hechos narrados en el pasado reciente y en la simbología de una historia común y compartida con los lectores; una intención sentimental, en que se produzca una añoranza melancólica de los años heroicos a que la narración se está refiriendo; y una intención auto-referencial, que se sustenta en la meditación explícita que sobre la función de la memoria se desarrolla en el propio texto.

Memoria personal como nostalgia

La primera condición de la memoria de que se surte el sentimiento de los protagonistas de *Beatus ille* es la nostalgia, el dolor por el regreso, la añoranza del pasado, que de improviso se presenta en el recuerdo y acompaña al personaje con la sensación agri dulce que depara todo aquello que se ha perdido, lo abandonado, lo olvidado. Es la nostalgia la que constituye de raíz a los personajes; por eso, sólo confiesan ante sí mismos este deseo de regresar al lugar donde alguna vez se recordaron felices, y la memoria nostálgica toma su asiento en una verdad autobiográfica que puede rastrearse incluso en las obras más supuestamente ficticias y, por tanto, impersonales de la novelística de Muñoz Molina, cual es el caso de esta novela. Pero no hemos de bajar la guardia ante la apariencia de ficción ajena al autor con que se despliega esta primera novela del escritor ubetense, que postulamos como profunda, desgarradamente autobiográfica y confesional, tal como hemos puesto de manifiesto al indicar la similitud entre un episodio real de la vida del autor y el hecho de que Minaya (*alter ego* estudiantil de Muñoz Molina) decida desplazarse -regresar, impulsado por la nostalgia- a Mágina tras haber pasado una noche en comisaría, detenido por participar en una manifestación estudiantil:

Aún no se había acordado de Jacinto Solana, ni de la posibilidad de usar su nombre para salvarse de la persecución, sólo pensaba, recién salido de los calabozos de la Puerta del Sol, en interrogatorios y sirenas de furgonetas policiales y en el cuerpo que había yacido como en el fondo de un pozo sobre el cemento o los adoquines de un patio de la Dirección General de Seguridad⁴ (Muñoz Molina, 1986:16).

Beatus ille responde, por tanto, al principio de ficción verista al que el propio Muñoz Molina ha aludido en el prólogo, escrito en 1988 para la edición de su primera recopilación de relatos breves, *Las otras vidas*, donde afirma:

Uno vuelve a leer las desafortunadas mentiras que urdió hace más de cinco años y se da cuenta de lo impudicamente que estaba contando la verdad (Muñoz Molina, 1990:7).

Sólo desde una inconsciente nostalgia se produjo la escritura de su primera novela, tal como en una conferencia -publicada posteriormente como artículo bajo el título "Jaén, tierra fronteriza"- pronunciada en el mismo año de 1988, confesaba:

Me hice escritor gracias a la memoria de mi tierra y de mis mayores, y cuando más apátrida fui, cuando tuve la posibilidad de irme a vivir donde me diera la gana, fue cuando me di cuenta de todo el amor que le tenía a esta tierra, de la que tanto había renegado, y cuando supe sin remedio que dos o tres paisajes que sólo están en ella serían para siempre las imágenes que resumirían mi vida. Para vivir, para llegar a ser quien uno es, hay que irse, pero irse sirve casi únicamente para volver más tarde. Yo me había ido para convertirme en un escritor, pero cuando al fin logré acabar una novela conté en ella los paisajes de los que había querido olvidarme: la geografía aritmética de los olivares, el horizonte azul de las sierras de Cazorla y de Mágina, los arenales rojos del Guadalimar, el curso lento y sagrado del Guadalquivir, los lugares y los rostros de mi ciudad y de mi primera infancia. Dice Valle Inclán que las cosas no son como son, sino como las recordamos. Cuando yo tenía delante de mis ojos las cosas no sabía cuánto me importaban. Cuando las perdí supe cómo eran (Muñoz Molina, 1989:7).

Si hemos de creer las confesiones para-textuales del autor, *Beatus ille* es el producto de un lento proceso de destilación de la nostalgia, un espejo en el que se han ido perfilando los rasgos de un deseo y una rememoración inconfesable; por este motivo, las similitudes entre Jacinto Solana y Minaya no son sólo a causa de la proyección de

4. Referencia al estudiante Enrique Ruano, muerto en *extrañas* y sospechosas circunstancias en una comisaría española. Recientemente, su familia consiguió que se juzgara a los policías responsables de su custodia y posterior muerte, atribuida a un intento de huida que se produjo saltando por una ventana.

aquél en éste, sino también consecuencia de la dispersión de la personalidad del autor en sus dos protagonistas principales.

Hay un motivo recurrente a lo largo de toda la novela, un recuerdo indirecto, que con su halo de misterio identifica a ambos protagonistas con la vida de Antonio Muñoz Molina (1986:203): la voz del padre, vívido como una presencia que habita al narrador Jacinto Solana, quien identifica los silbidos de los trenes nocturnos con el sonido de las sirenas de los barcos que cruzan el lejano estrecho de Gibraltar. Esta imagen, con la que se abre el relato,

las sirenas de los expresos que avanzan bajo la luna por el valle lívido del Guadalquivir (Muñoz Molina, 1986:7),

se hace explícita a lo largo del texto cuando Minaya atribuye a su padre el relato mítico de la asociación de sonidos que se produjeron en la idílica y temerosa infancia campesina:

Llevaba hacia Mágina hondas sirenas de trenes o de improbables buques. “De noche, para que me olvidara del miedo a la oscuridad (...) y cuando se oía venir a alguno desde muy lejos me contaba que no era un tren, sino un barco que pasaba por el estrecho de Gibraltar” (Muñoz Molina, 1986:98).

La indubitable atribución al padre del escritor de esta leyenda fue puesta de manifiesto en uno de los textos breves más intensos, por lo abiertamente autobiográficos, que conocemos de Muñoz Molina. En el ya mencionado artículo “Jaén, tierra fronteriza” podemos leer:

Estamos muy lejos del mar, pero a veces el horizonte de las sierras y de los olivares es tan infinito como el mar. Yo recuerdo que en algunas tardes de mi infancia, cuando estaba en el campo, oía un denso sonido de sirenas alejadas por la niebla y mi padre me decía que eran las sirenas de los barcos que estaban cruzando el estrecho de Gibraltar (Muñoz Molina, 1989:8).

La obsesión infantil por los trenes, de la que da constancia la novela, al comenzar y finalizar su acción circularmente en una estación de tren, la de Linares-Baeza, ha sido puesta de manifiesto en diversos escritos por Muñoz Molina, quien rememorara la emoción primera de montarse en un tren en el artículo “Un viaje andaluz”, donde describe al ferrocarril con las características del submarino del capitán Nemo que se encuentra en la base de toda la novela que abordamos, pues Solana⁵ no es otro sino el

5. Las similitudes fonéticas del apellido del personaje nos inclinan a suponer que se atribuyó tal nombre como homenaje al poeta Pedro Salinas.

personaje de Verne anclado en la ciudad de Mágina, trasunto de su natal Úbeda, localidad de la que afirma en uno de esos libros ocultos y de circulación casi clandestina que el escritor ya consagrado se ha permitido publicar recientemente:

Desde aquí la ciudad también se parece a una isla, rodeada de olivares hasta donde alcanza la mirada, y al otro lado del Valle la Sierra de Mágina es el límite del horizonte y del mundo (Muñoz Molina, 1997a: 96-97).

La memoria precisa de lugares a los que regresar, por lo que el enclave en que se ha situado la trama novelesca de *Beatus ille* es el territorio familiar de la infancia del escritor, convertidos (tiempo y lugar) en un espacio mítico, desprovisto de una identificación precisa para adquirir cierta dosis de universalidad, pero al mismo tiempo dotado de una denominación que permita reconocerlo gracias a que se ha adoptado el nombre del cercano parque natural de Mágina, cuyas estribaciones se vislumbran desde la loma de Úbeda. Jacinto Solana, portavoz de la memoria personal del autor, narrador a cuyo cargo se encomienda el relato de la historia, hace alusión también a la leyenda marina de los sonidos nocturnos cuando cree oír el silbato del tren en el que se aleja Inés con Minaya, y en esa premonición del viaje se encierra la añoranza de una infancia feliz; por ese motivo alude a

la historia del buque fantasma mineralmente inmóvil en medio del valle del Guadalquivir cuya sirena oíamos desde el dormitorio del molino (Muñoz Molina, 1986:279),

motivo que une la literatura de Verne con la realidad idealizada de una ciudad que “es como un galeón varado en una colina” (Muñoz Molina, 1989:8) en la que tiene lugar la fábula con la que Muñoz Molina alude a sus recuerdos y también a sus ilusiones, a lo ocurrido y a lo deseado, a la realidad y al sueño.

El viaje, en el espacio y en el tiempo, permite no sólo la huida sino también el regreso, y éste comienza en el instante mismo de la partida, pues el anhelo por marcharse es el método propicio para añorar las imágenes habituales, las calles y los paisajes cotidianos, el entorno en el que se ha cifrado la felicidad y cuya recuperación se produce gracias a la escritura. La novela, por tanto, la que se atribuye a Jacinto Solana y la que sabemos publicada por Muñoz Molina, una y la misma en su redacción textual, responde a esa nostalgia por el pasado que quiere expresarse mediante la recreación artística y literaria; en ella es tan importante el motivo de la huida porque a través de ella se hacen más visibles las ansias del retorno, y con él el re-paso memorístico a las raíces abandonadas. Solana atribuye a Minaya la expresión de sus auténticos sentimientos (que a la postre no son otros que los del emboscado Muñoz Molina) cuando éste soñaba los motivos que propiciaron el viaje iniciático de Solana a Madrid:

La nunca clausurada huida o deserción que inició veintidós años atrás al subir por fin a uno de aquellos trenes cuyas sirenas como de buques invisibles lo habían soliviantado desde que tuvo memoria se convertía y terminaba en regreso (Muñoz Molina, 1986:203).

No afirmamos gratuitamente la similitud, identificación más bien, entre las personalidades del narrador Solana y del autor, Muñoz Molina, puesto que un texto autobiográfico de éste al que ya hemos aludido, “Un viaje andaluz” concluye con la siguiente aseveración:

A lo largo de veinte años todos los viajes han sido episodios de un solo, de un permanente viaje andaluz que comenzó una noche de 1970 en el exprés de Madrid y que ha llevado al peregrino en su patria⁶, por vueltas y revueltas, por rodeos en latitudes lejanas, a volver siempre a los lugares donde estuvo el centro del mundo, al aprendizaje excitante de marchar y perderse sabiendo que una parte de sí mismo permanecía siempre en la misma ciudad (Muñoz Molina, 1991a:158).

Pese a este rastreo por la vida y la obra de Muñoz Molina, queremos poner de manifiesto que no nos sustraemos a ese vicio que Philippe Lejeune detectó en quienes leemos las obras ficticias en clave realista, en tanto que en las obras sujetas a lo que él denominó el *pacto autobiográfico* predomina la búsqueda de errores o mentiras:

Si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.) (Lejeune, 1994:65);

este mismo defecto es denunciado en la conferencia “El personaje y el modelo”, inserta en *La realidad de la ficción*, donde el novelista indaga con ironía y humor socarrón sobre la veracidad de los rasgos autobiográficos que se pueden atribuir a sus personajes:

¿No será el protagonista de la novela un álter ego de su autor? Esa pregunta a veces es admirativa, pero también puede contener una amenaza de censura: con alguna frecuencia se me han supuesto desmedidas aficiones alcohólicas porque el héroe de una novela mía es un bebedor infatigable de bourbon. Curiosamente, esa superstición autobiográfica casi nunca se extiende a las virtudes de ese personaje que sí me habría

6. Obsérvese que la expresión *peregrino en su patria* no sólo está tomada de un título de la novela de Lope, así como de un libro de Octavio Paz, sino que fue el título de una efímera serie que el novelista publicó en 1992 en la revista *Andalucía Actualidad*, lo que incide en la forma elusiva y perifrástica que para referirse a sí mismo suele adoptar Muñoz Molina.

gustado poseer: nadie se me acerca para decirme que sin duda he de ser un excelente pianista de jazz (Muñoz Molina, 1992:33).

En otra ocasión, al referirse a la búsqueda obsesiva de George D. Painter de datos biográficos en *A la Recherche du temps perdu*, Muñoz Molina resume las dos conclusiones a las que llegó el biógrafo de Proust:

No hay prácticamente ni un solo dato en las tres mil páginas de *A la Recherche* que no tenga su origen en un hecho, en un detalle, en un rasgo de una persona real; la segunda, que ninguno de esos datos es del todo cierto, y que al combinarse de un cierto modo entre sí dan como resultado una narración absolutamente imaginaria (Muñoz Molina, 1997b:64).

El mecanismo elegido por Muñoz Molina, a través de la sugerencia obsesiva de detalles nimios que prestan verosimilitud a lo narrado, a la hora de activar ese incesante retorno a los orígenes, al pasado personal, es la memoria añorante, una memoria cargada de ternura, una memoria enraizada en el tiempo y en el espacio, pero sobre todo en la historia familiar, en el seno de esas historias contadas y transmitidas oralmente del padre al hijo; en esta novela de la memoria la figura del padre adquiere un simbolismo especial por cuanto supone la contrastación del mundo de los adultos con el paradisíaco espacio de la infancia al que se regresa mediante la evocación de la figura paterna. Esta figura no es sólo vital para Jacinto Solana, quien hace mención a la manía de conservar silenciosa y secretamente los recortes de periódico que contenían los artículos publicados por su hijo⁷ en Madrid (Muñoz Molina, 1986:130), sino que afecta también a Minaya, quien recuerda con distanciamiento e ironía los fracasados proyectos de huida de su padre,

desde que tuvo uso de razón y memoria para recordar las sobremesas en que su padre hacía cábalas sobre negocios insensatos (Muñoz Molina, 1986:14).

El padre vincula el momento presente del personaje (Minaya y/o Solana en cada caso) con la remota imaginación infantil, y así es como recordarlo es también imaginarlo, dejarse seducir por la fascinación de quien ha vivido mientras nosotros no existíamos, portador -por tanto- de una memoria sumamente dúctil y maleable (así la define Ruiz-Vargas [1997a:22] al calificarla como “un proceso cognitivo extraordinariamente

7. En relación con la clave autobiográfica en que interpretamos la función novelística de la memoria en Muñoz Molina, no podemos pasar por alto que el propio escritor ha aludido a este hecho, aunque no era su padre sino su abuela Irene quien conservaba un recorte del ejemplar del Diario *Jaén* correspondiente al 9 de enero de 1970 en que al escolar Antonio Muñoz le publicaban el primer texto conocido de su obra, una redacción presentada al concurso patrocinado por la marca de bebidas Coca-Cola, titulado “El circo”. A este suceso se refirió el escritor en un artículo publicado el 1 de abril de 1991 en el mismo periódico.

flexible, versátil, maleable y frágil, y, por ende, muy vulnerable al cambio, al error y también a la falsificación”), ficticia en suma, porque no ha de acomodarse a la realidad de lo sucedido sino a la literalidad de las palabras que le han sido contadas. Además, como todos los sucesos de la infancia, el padre promueve un sentimiento agrídulce, de extraña lealtad que combina la gratitud del adulto con la incomprensión del niño, quien a través de su mirada inventa un mundo que desconoce. En dicha mirada se ancla la memoria novelística de Muñoz Molina, que en *Beatus ille* parece estar recreando una historia escuchada a sus padres sobre la guerra civil, una turbia historia de pasiones inconfesadas y de rencillas pueblerinas que hablan del rencor y la mísera condición humana, una historia cercana teñida de motivos literariamente utilizables, que nos hablan de otro tiempo para desvelarnos el presente: por esta razón, Jacinto Solana sigue vivo en la memoria de un libro y de unas páginas inconclusas que tienen una sospechosa apariencia autobiográfica, un ejercicio de recuerdos y olvidos (como tituló los suyos el inefable Francisco Ayala) sabiamente administrados, que Minaya encuentra en su visita a “La Isla de Cuba”, denominación del cortijo donde se recluyó Solana y que con el paso del tiempo se ha visto transformado en un hotel restaurante en que viven sus noches de pasión el comisario de *Plenilunio* y la maestra de pueblo Susana Grey:

No era, o no lo parecía, una novela, sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones (Muñoz Molina, 1986:89).

Cuando Muñoz Molina inicia con *Beatus ille* un ciclo novelístico que se inscribe en la ciudad mítica de Mágina, la influencia de un escritor imprescindible para comprender su concepción de la novela, Juan Carlos Onetti, se mezcla con la historia personal de un funcionario municipal que anda transformando en palabras sus vivencias y sus recuerdos de antaño, por lo que -a semejanza con Santa María- Muñoz Molina inaugura solemnemente el espacio mítico de Mágina; sobre su ubicación precisa entre la memoria y la ficción, Muñoz Molina ha declarado:

Yo inventé Mágina para contarme a mí mismo las experiencias de mi propia vida y las de mis mayores con un grado de intensidad y unas posibilidades de lejanía que sólo podía darme la ficción (Cobo Navajas, 1996:44).

Del mismo modo, Minaya le permite contar la historia de un joven estudiante que huye hacia su pasado, que regresa obligado por la necesidad de huir, y que había encontrado en las penumbras de su imaginación la realidad de un nombre instalado en el subconsciente:

Aún después de perderlo el nombre de Mágina sobrevivió en él como una iluminación de su memoria, como si le bastara pronunciarlo para derribar murallas de olvido y tener ante sí la ciudad intacta, ofrecida y distante sobre su colina azul (Muñoz Molina: 17).

Algo así es lo que al memorioso Muñoz Molina le ha ocurrido, según su propia confesión, cuando inventaba o imaginaba escenas o episodios de algunas de sus novelas; más concretamente, dos sucesos personales se interpusieron entre la realidad recordada (o pretendidamente olvidada, que podría venir a ser lo mismo) y el papel en blanco de la ficción literaria cuando se puso a escribir su segunda novela, *El invierno en Lisboa*. Su motivo central, el del músico de jazz negro, es entrevisto durante una alucinada experiencia nocturna en las calles de San Sebastián durante su servicio militar, y como tal ha quedado registrada en el único libro abiertamente autobiográfico hasta ahora publicado por nuestro autor:

Una noche, deambulando con mis amigos por la Parte Vieja, todavía entre cristales rotos y mesas de terrazas volcadas después de una rutinaria contienda entre abertzales y policías, sin que se hubiera disipado aún del todo el humo de los neumáticos quemados y de los gases lacrimógenos, disfruté de un largo raptó de felicidad e imaginación inducido por el hachís, de un simulacro de verdad tan perfecto como en los mejores sueños.

Iba por la calle y encontraba a mi alrededor, sin buscarlos, fragmentos de una historia, iluminaciones instantáneas y resplandecientes que surgían sin motivo y unos segundos después ya se habían vinculado entre sí para constituir un argumento en el que yo, más que el autor, era uno de los personajes. (...) Las notas de un saxofón interrumpieron esa historia: un hombre joven y barbudo lo tocaba en el paseo de la Concha, con el estuche abierto a sus pies. Inmediatamente surgía otro personaje en mi relato: un músico negro que aparece en la ciudad y del que nadie sabe nada (Muñoz Molina, 1995:324).

Otro recuerdo involuntario se filtra en *El invierno en Lisboa*; así lo describe el propio novelista en “Jaén, tierra fronteriza”:

Cuando estaba escribiendo mi segunda novela, al contar la llegada del protagonista a un hotel barato donde lo espera su amante, se me ocurrió de pronto que el recepcionista fuera un jorobado que atendía a los clientes mientras pedaleaba, en camiseta de invierno, sobre una bicicleta estática. Ustedes pensarán que eso es una extravagancia. Yo también lo pensaba mientras escribía, hasta que *me di cuenta de que no estaba inventando, sino recordando*. Porque ese hotel que yo describía como si lo tuviera ante mis ojos no estaba en San Sebastián, que es la ciudad de la novela, sino en Jaén, y el recepcionista jorobado de la bicicleta estática era el dueño de una pensión donde yo me alojaba a los veinte años que se llamaba Puerta Barrera y me parece que ya no existe. *Es inútil querer olvidar. Lo que llamamos olvido es la parte más pura de nuestra memoria. La huida es una desesperada nostalgia de volver* (Muñoz Molina, 1989:7-8)⁸.

8. Las cursivas son nuestras.

Sobre la novela que ahora nos ocupa, *Beatus ille*, también existe una referencia a la creación de un personaje marginal a ella que desvela los perniciosos efectos de una memoria contumaz y olvidadiza en la redacción final de un capítulo o en la composición de los rasgos físicos y psíquicos de un personaje, tal como se nos refiere por el propio autor en *La realidad de la ficción*:

Cuando conté su encuentro con mi protagonista los detalles de su cara se me iban ocurriendo a medida que escribía: muy pálido, con los ojos entre incoloros y azules, con una barba escasa, tiesa, como de chivo, que se araña constantemente al hablar, con la vista fija en el suelo. Días después, en un bar, comprobé con sorpresa que había trazado, creyendo inventar, el retrato de alguien, un conocido mío, ajeno por completo a mi vida y a la historia que yo contaba en mi novela, pero cuyo aspecto físico se había transmitido literalmente al loco Cardeña” (Muñoz Molina, 1992:40-41).

Estas coincidencias de la ficción con la vida real previa nos pone en la pista de cuanto en la literatura hay de olvido, que como decía el maestro Borges es una forma de la memoria; en una narrativa memorística como la de Muñoz Molina, el recuerdo nunca invalida la imaginación, sino que, más bien al contrario, la fomenta, puesto que como norma general, en opinión del propio escritor,

tal vez inventamos mucho menos de lo que estamos dispuestos a creer, y la mayor parte de las veces lo que se está haciendo es usar el olvido, las sensaciones que no sabíamos que tuviéramos, aquellas que permanecieron más puras porque nunca nos molestamos en guardarlas ni apelamos a ellas en busca de información o de consuelo (Muñoz Molina, 1997b:66).

Cultivada o fomentada, o simplemente entendida como una parte de la imaginación, la memoria es una de las vestimentas con las que se revisten la añoranza y la melancolía, pues -como advierte Frances A. Yates (1974:193)-

Saturno era el planeta de la melancolía, la buena memoria formaba parte del temperamento melancólico.

Aunque a menudo parezca que en el transcurso de una novela ciertas palabras responden al contexto artístico y que tras ellas no se esconde una reflexión más profunda, consideramos que no es azaroso el hecho de que Muñoz Molina atribuya a ese carácter melancólico que constituye a sus personajes una función especial, que no es otra sino la de adelantarse en la previsión de los acontecimientos, reconocer en un suceso del pasado, mediante su actualización por el recuerdo, una amenaza del futuro. La contrastación de los tiempos, las similitudes implícitas en el paralelismo de las historias que se narran en *Beatus ille*, (aunque también sucede en *Beltenebros* así como

en *El jinete polaco*), esta peculiar forma de predecir el futuro⁹ que es el recordar se convierte en un fructífero método para dotar a las historias de una dosis de añoranza que ha sido buscada de forma consciente y premeditada por el autor, quien llega a poner de manifiesto esta tesis cuando Solana, para referirse al atónito Minaya, describe esta circunstancia de pre-monición:

Con ese aire como de quien comprueba con desdén que ha sucedido lo que él siempre imaginó y que el don de la profecía es un privilegio melancólico (Muñoz Molina, 1986:87).

En la estructura sentimental de las novelas de Muñoz Molina, la melancolía adquiere, sobre todo, dos formas de expresión o dos incentivos para manifestarse: la música y la captación de gestos ocultos que más tarde serán recordados. Hay, por tanto, dos sentidos vinculados a la memoria melancólica: el oído y la mirada, sentidos que se constituyen por su capacidad para trascender de la apariencia momentánea mediante la acumulación de sensaciones del pasado y la proyección del sentimiento en la añoranza de un tiempo ambiguo, entre el pasado conocido y un futuro prometedor; no debemos olvidar que

la memoria es, sobre todo, un poderoso sistema de adquisición y transmisión de conocimiento que nos permite revivir el pasado, interpretar el presente y planificar el futuro. Sin la memoria no existiría vínculo posible entre el pasado y el futuro (Ruiz-Vargas, 1997a:10).

Sin duda, la mirada como capacidad de comprensión, como sentido humano por excelencia, permite fijar la atención en gestos delatadores que suelen pasar inadvertidos incluso para quien los realiza:

Reconoció melancólicamente, como quien al oír una música recobra una íntima sensación olvidada, la forma de los hombros, el modo en que Jacinto Solana miraba a veces las cosas (Muñoz Molina, 1986:227).

A nuestro interés compete indicar cómo la melancolía se encuentra siempre unida al recuerdo en esa forma que adquiere como olvido, como recuerdo inconscien-

9. No debe extrañarnos que José Antonio Marina (1997:43) haya afirmado críticamente que “no sólo mantenemos la memoria del pasado, sino también la memoria del futuro”. En consonancia con esta visión, aunque añadiéndole un cariz supersticioso, Muñoz Molina (1997:65) recuerda lo que afirmaba Graham Greene con respecto a los recuerdos inventados y premonitorios del futuro: “El novelista ha de tener cuidado con las cosas que inventa, porque las novelas se hacen con recuerdos no sólo del pasado, sino también del futuro, y es posible que al narrar la desgracia de un personaje esté vaticinando las que le aguardan a él”.

te que sólo precisa de un detonante para salir a la superficie: la novelística de Muñoz Molina es una indagación en la inconsciencia, en el esfuerzo consciente por recordar para conocer, para saber y para prever el porvenir, tal vez porque también está convencido -con José María Ruiz-Vargas (1997b:133)- de la conveniencia de “no exagerar la falibilidad de la memoria, ya que frecuentemente la memoria es exquisitamente detallada y precisa en su funcionamiento”. Asimismo, hemos de tener en cuenta que en la tradición cultural de Occidente, la melancolía ha estado unida siempre a un carácter temperamental retraído, reservado, meditativo, que facilita en el melancólico la reflexión y la capacidad de recordar, como indica Yates, citando la obra *De memoria et reminiscentia*, de Alberto Magno, donde se encuentra una

alusión al temperamento melancólico y la memoria. Según la teoría normal de los humores se entendía que la melancolía, seca y fría, producía buenas memorias, ya que el melancólico recibía más firmemente las impresiones de las imágenes y las retenía por más tiempo que las personas de los otros temperamentos (1974:89).

La lentitud reverencial con que son mirados y mimados los objetos los hace partícipes de la capacidad de evocación que activa la emergencia de los recuerdos a la superficie consciente de la memoria, acosada por la fugacidad y por el olvido, por la desmemoria y lo efímero; cuando Minaya accede al pasado e imposta en la vida de otros sus propios recuerdos ha de acceder a ellos mediante los objetos que los sobrevivieron y que, a modo de cronotopos, ponen en relación dos tiempos, dos lugares, dos consciencias, dos memorias que se reconocen entre sí, como cuando en su visita a “La Isla de Cuba” encuentra los utensilios de escritura de Solana, tan evocadores en su silencio y en su falso desorden (no olvidemos que se trataba de una trampa melancólica tendida por el propio Solana para hacer más creíble su historia y para permitir que mediante los objetos emergiese un falso recuerdo, una memoria falsificada):

“No dura la memoria”, pensó Minaya mientras abría la estilográfica que tal vez tocó Solana unos minutos antes de morir (Muñoz Molina, 1986:103).

Diversos objetos provocan distintas formas de añoranza; por ello, también es capaz de experimentar la nostalgia de otros tiempos un ser tan abyecto como Utrera, el escultor vinculado a las esencias patrias y religiosas del régimen franquista cuyo modelo está tomado del artista ubetense De Palma Burgos; en su estudio, Utrera echa de menos la pompa de otros tiempos, la fama y la gloria que consiguiera en la postguerra con mediocres producciones destinadas a alimentar la sensiblería popular:

Recordando con gastada melancolía los años irrepetibles en que llegaban a su taller presidentes de cofradías y jefes locales del Movimiento para encargarle vírgenes barrocas y estatuas de héroes caídos, sobrios bustos de Franco, ángeles de granito con espadas (Muñoz Molina, 1986:39).

El efecto irónico de esta “gastada melancolía”, de un sentimiento ajado que acartona la vivencia del presente, es su anclaje en un tiempo no sólo irreplicable sino excesivamente enmarcado; la melancolía, para convertirse en un efecto positivo, ha de evocar un tiempo indefinido, una época agridulce, ambigua, odiosa por el mismo motivo que llamativa y cautivante. Con esos paradójicos caracteres está construida la evocación de una Mágina infantil a la que Minaya, contagiado por la nostalgia de un tiempo prometedor, considera con rasgos equívocos; porque en la memoria se mezcla el dolor con la alegría, y la propia memoria se confabula con la nostalgia de un paraíso perdido, de la tierra prometida -¿la infancia?- de la que el paso del tiempo se ha encargado de expulsarnos:

La misma ciudad que miraron sus ojos y que había permanecido en su memoria como un paraíso vengativo (Muñoz Molina, 1986:48).

Los sentidos se alían sinestésicamente con la memoria, aunque en ella es la vista, la mirada, el principal recurso de una imaginación creativa, dada la fijabilidad que para el recuerdo suponen las imágenes. A este respecto, Frances Yates (1974:16), en su recorrido por la mnemotecnica aplicada a la oratoria, indica:

Cicerón hace hincapié en que la invención de Simónides del arte de la memoria descansaba, no sólo en su descubrimiento de la importancia que tiene el orden para la memoria, sino también en el descubrimiento de que el sentido de la vista es el más vigoroso de todos los sentidos.

Pero este sentido no excluye la presencia de otros sentidos menos fiables a la hora de acudir a ellos para fijar un recuerdo: tal es el caso de la voz, tan maleable en la memoria, tan susceptible de modificaciones y pérdidas con el transcurso del tiempo, hecho del que se percatan los personajes en la novela:

Tenía la voz más grave, pero tal vez siempre la tuvo así y era que Manuel no había sabido recordarla (Muñoz Molina, 1986:124).

Estas modificaciones, operativas en la construcción de la ficción del recuerdo, surgen por comparación con los estímulos que se reciben en el presente, pero -más allá de los sentidos- las sensaciones y los sentimientos permanecen inalterables en la conciencia del yo, que se construye mediante la memoria de sus experiencias pasadas; y es la fuerza de esos sentimientos y sensaciones la que identifica y hace uno al personaje, la que le permite su re-conocimiento, convirtiendo a la memoria de este modo en un componente activo de la auto-construcción psicológica del personaje. Por este motivo, el protagonista de la acción en *Beatus ille*, el actante no narrador (por utilizar

la terminología narratológica) bucea en su conciencia para encontrar prístinos y depurados los estímulos y las reacciones de antes, de su ayer:

En aquel tiempo Minaya percibía las cosas con una claridad muy parecida al asombro, y andaba siempre inventando entre ellas vínculos de misterio que sin explicarle el mundo se lo habitaban de fábulas o amenazas (Muñoz Molina, 1986:10).

Como si aún le durara el asombro de aquella mañana remota (Muñoz Molina, 1986:142).

El asombro se vincula a la memoria por la incredulidad que produce encontrar en sí mismo, de forma involuntaria, olvidados despojos de otra época, reliquias de un pasado infeliz que ha perdido su aspecto venturoso, que sigue manteniéndose como una promesa cercana a la eternidad, a la inmutabilidad, a una ciudad o un territorio que permanece inmaculado porque es producto de la imaginación tanto como del recuerdo y porque en él se han suprimido la degradación y las devastaciones inherentes al tiempo; así era como arrostraba Minaya una memoria recurrente e involuntaria, que en su interior conecta lugares y momentos despojados de su materialidad:

Sólo asombrado de que por segunda vez en unos pocos días hubiera vuelto a abrirse como una herida el territorio inerte de su conciencia donde yacía la ciudad, su propia vida malgastada y lejana (Muñoz Molina, 1986:19).

Del mismo modo que los objetos reactivan el reencuentro con el pasado, la pureza de los sentimientos tiene la virtud de actuar como cronotopo en que las fronteras espacio-temporales se invalidan, y el pasado se toma su revancha reapareciendo de una manera súbita, interrumpiendo de improviso entre las sensaciones del presente, reclamando su condición de actualidad, que no es otra sino la de su intemporalidad, su vigencia transversal en la propia conciencia, por más que se haya querido acallar:

Fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban¹⁰ (Muñoz Molina, 1986:111).

La ruptura o supresión de los límites temporales es condición imprescindible para que la nostalgia se apodere involuntariamente del personaje novelesco, que se encuentra a merced del influjo y la irresistible atracción del pasado, transfigurado en la

10. No puede pasarnos por alto la similitud que muestran a veces las metáforas con que trabaja Muñoz Molina sus novelas y ciertas expresiones poéticas que trufan las canciones de un dúo musical español que ha publicado sus trabajos en los mismos años que nuestro escritor, "El último de la fila", en una de cuyas canciones, "En los árboles", contenida en el álbum *Como la cabeza al sombrero*, publicado en 1988, se escucha: "Mensajes de cariño que rompieran el cristal de mi cuarto. /Quién pudiese ingerir un fármaco precioso..., convertir en realidad todos esos sueños".

apariencia de una ciudad querida y olvidada o bajo las formas sugerentes de una mujer que nos recuerda cómo hemos dejado de ser quienes éramos; y es así como se realiza la epifanía de Beatriz, la ex-mujer de Solana, que se aferra al recuerdo para solicitar ayuda, y lo hace con el aditamento imprescindible de la sentimentalidad y la añoranza:

“Me acuerdo como si fuera ayer del día en que te marchaste. El quince de mayo va a hacer diez años. ¿Te acuerdas tú?” Ahora Beatriz le hablaba a otro hombre que no era yo (Muñoz Molina, 1986:122).

Los recuerdos, cuando se hacen presentes, prestan a la conciencia de quien los posee la sensación de la otredad, lo distancia con respecto a sí mismo -gracias al alejamiento del pasado- y hace posible el re-conocimiento en aquellas cosas queridas y lejanas por las que se añora el regreso y que permanecen en nosotros y nos constituyen por la memoria; así es como lo expresaba Jacinto Solana, evadido de Mágina por más que viviese de incógnito en ella:

Tan lejos de la casa y de Mágina como yo lo estoy de aquellos días, como Mágina de mí, alta sobre la niebla de los atardeceres y el gris de bronce de los olivos, como las palabras que escribo de las cosas que ya he renunciado a recobrar y nombrar (Muñoz Molina, 1986:219).

El deseo de volver, la nostalgia por los tiempos y los lugares ya transitados, surge del profundo desencanto que se tiene, no ya con la realidad presente, sino con el desenvolvimiento de los hechos ya sucedidos y que la memoria quiere dulcificar y transformar; así lo entiende Minaya cuando racionaliza su situación y sabe que desea volver a un lugar inhóspito, a ese mismo pueblo del que no deseó más que escaparse y al que está aferrado más de lo que él mismo cree (porque se halla instalado en un lugar de la memoria que se identifica con los sueños de la infancia). De nuevo, la paradoja hace necesario encomendar a los recuerdos la ambigua sensación que les proporciona el referirse a dos tiempos que no son ninguno, el amargo pasado y el anhelado futuro:

Qué extraña lógica de la memoria y del dolor conspira silenciosamente para volver paraíso la cárcel de otro tiempo (Muñoz Molina, 1986:59).

La inexistencia de ese espacio soñado y recordado, su carácter mítico, fantasioso y también cronotópico, mezcla de lugares y de tiempos, es lo que lo hace deseable, por más que un despechado Jacinto Solana reconociera ante Mariana que esos lugares eran inhabitables, porque están hechos sólo para el estéril deseo, para la infelicidad y la desdicha:

Debe ser intolerable vivir en el sitio que uno ha recordado sin tregua durante veinte años (Muñoz Molina, 1986:189).

Por este motivo, la pertinacia de la memoria se convierte en un castigo, en la condena al sufrimiento de la felicidad y la desdicha, y con su recuerdo el sufrimiento aumenta y se destila, como una sensación pura e inalterable, en el fondo de la conciencia, en ese estrato oculto que postulamos el eje sobre el que giran las novelas de Muñoz Molina, quien atribuye a Minaya, en los momentos previos a su definitiva partida de Mágina, la posesión de

un dolor más antiguo que su conciencia y más letal que sus recuerdos (Muñoz Molina, 1986:237).

Momentos cronotópicos por excelencia son las partidas de viaje, los repasos a las habitaciones que se abandonan probablemente para siempre y en las que queda la sensación de haber dejado algún objeto olvidado; pero no sólo son los viajes los reactivos cronotópicos de la memoria (también lo eran los objetos, lugares y sensaciones íntimas, como vimos) sino que hay un momento del día que nos transporta hacia el pasado y el futuro, a la aniquilación del tiempo y la consciencia, y que por ello se convierte en un cronotopo de primer orden en la narrativa de nuestro novelista: nos referimos a los instantes previos al sueño, tan cargados de sensaciones porque en su inactividad se reconcentra el repaso a los sucesos del día (tal vez por influencia del piadoso ejercicio del examen de conciencia a que tan fervorosamente incitaba el nacional-catolicismo a los niños de la postguerra, una postguerra que se extendió hasta bien avanzada la década de 1970). Esta vieja práctica memorística se remonta, según Yates (1974:351) a las recomendaciones de Aristóteles y Tomás de Aquino. En vísperas del sueño, los personajes de *Beatus ille* recobran su memoria, la sensación pura, a-temporal de su pasado, acrecentadas por la oscuridad total que puede potenciar el uso libre de imágenes producidas por la propia imaginación, sin interferencia de las percepciones externas; el pre-sueño, estado intermedio de consciencia y de ensueño, suele evocar además el arrullo maternal y retrotraer, por esta vía, a la infancia, como le sucede a Minaya:

En su conciencia permanecía la sensación de las caricias y de la oscuridad, sin asidero alguno que la vinculara al presente (Muñoz Molina, 1986:87).

De un modo aún más explícito se hace referencia a esa pérdida paulatina de la conciencia, que supone una especie de gradual desposeimiento de los atributos de la propia personalidad, entre los que, como no podía ser de otra forma, juega un papel importantísimo la memoria:

Cuando va a dormirse y pierde los asideros del tiempo, de la razón, de la memoria, como la oscuridad de un dormitorio de la infancia (Muñoz Molina, 1986:233).

Antes de dormir, la realidad se confunde con el deseo, se transforma paulatinamente en un recuerdo y transporta hacia la infancia al suprimir la tiranía del tiempo

presente; para ello, nada mejor que la música, aliada -como veíamos más arriba- de la memoria melancólica para provocar esa metamorfosis:

En las aguas aún no abisales del sueño la melodía de la habanera se enredaba a las voces de la canción infantil (Muñoz Molina, 1986:79).

En todo caso, la memoria permite conectar dos tiempos y dos espacios de una manera casi mágica, y en esa conexión se anula cualquier relación con la realidad, por más que ésta sirva como punto de referencia. La memoria, entonces, está investida del poder de la imaginación y puede crear y destruir a su antojo. Por ello los libros pueden cumplir el requisito de una memoria imaginativa, no sólo en sus palabras sino como mera presencia física: el libro es objeto de la añoranza, y consignar en él una historia escrita no es más que cumplir con el tributo debido a la nostalgia. Así lo entiende Jacinto Solana cuando se da cuenta de cómo había faltado a su deber nostálgico de escribir un libro (el titulado meta-literariamente *Beatus ille*) que le permitiese recuperar el pasado, su amor prohibido hacia Mariana, y cuando está entregado a la tarea de escribir recuerda su deslealtad, su desmemoria, y en compensación a ella echa mano de la infancia, del placer nostálgico experimentado en las narraciones infantiles:

Pensó en su vida pasada y no pudo entender cómo había podido sobrevivir a tantos años de vacía desesperación en los que aún no existía aquel libro, y recordó con lejana gratitud las historias que escribía de niño en sus cuadernos escolares (Muñoz Molina, 1986:223).

También de los recuerdos infantiles proviene el amor por los libros, compendiados míticamente en un solo libro, el que conservaba Solana en su casa¹¹, por contraste con la enorme biblioteca de Manuel en la que el futuro escritor se formó intelectualmente; cada libro es una experiencia única, y el deseo de volver a él es una metáfora del deseo de volver, un rejuvenecimiento del que también es capaz la música, la melancólica vuelta a las sensaciones que los acordes y compases provocan en el espíritu al traer a la memoria otros tiempos en que ciertas músicas, simbólicas de una época o de un ideal, eran posibles:

Me gusta el himno de Riego. Lo rejuvenece a uno (Muñoz Molina, 1986:81),

le confiesa Medina a Manuel mientras escuchan la clandestina Radio Pirenaica.

11. El libro de la infancia al que se retrotrae Solana (y que Lourdes Cobo Navajas (1996:49) atribuye a una experiencia autobiográfica del escritor giennense) es descrito en una rememoración activa que se actualiza con la lealtad que se profesa a los buenos recuerdos, a los que marcan una trayectoria futura: “En su casa había un solo libro. Se llamaba, me acuerdo, *Rosa María o la Flor de los amores*, un folletín en tres volúmenes que Solana leyó a los diez años y por el que guardó siempre una especie de gratitud”.

Querer volver es posible a condición de que se repitan, en los demás, las propias vivencias, motivo por el que Solana educa a Inés a su imagen y semejanza, con los referentes literario-sentimentales que lo conformaron a él mismo, como le confiesa a Minaya en la despedida, cuando Solana se sabe ya corroído por el deseo de no perder ni abandonar a Inés, a la que fuerza -paradójicamente- a marcharse:

Le he enseñado todo lo que recordaba o sabía. He procurado educarla igual que me eduqué yo, en la biblioteca de Manuel (Muñoz Molina, 1986:279).

En Inés, en su huida de Mágina, Solana da cumplimiento a esos sueños viajeros de la adolescencia, sueños y deseos infectados por la imaginación literaria de conocer otros mundos, otros lugares que se encuentran en el propio interior, y que están simbolizados en el mapa recordado, el mapa de una escuela de principios de siglo que años después sigue presente en su itinerario sentimental, en la geografía de sus nostalgias, como un reclamo para la rebeldía¹², para sentirse vivo y añorante:

Siempre queríamos marcharnos. Mirábamos aquel mapa de la escuela, te acuerdas, muy agrietado, de hule, tan antiguo que en el centro de África seguía habiendo un gran espacio en blanco (Muñoz Molina, 1986:189),

como recuerda Solana que había confesado a Mariana en presencia de Manuel.

Para que exista la nostalgia hacia los lugares, las personas y los objetos es preciso que se haya adquirido una distancia pertinente y eficaz, la justa para permitir que se produzca el efecto del re-conocimiento hacia aquellos mismos hechos y cosas que permanecen en nosotros, aferrados a nuestra memoria. Minaya vuelve a su pueblo, a su infancia, a la mitificada Mágina para reencontrarse consigo mismo, como le sucederá a otro personaje autobiográfico de Muñoz Molina, el Manuel de *El jinete polaco*, y allí redescubrirá las imágenes que se habían ido forjando lentamente, con la tenacidad de las primeras sensaciones, y el reencuentro con la plaza del general Orduña¹³ pone de manifiesto las distorsiones de la memoria:

Recuerdo la plaza del general Orduña como si la viera desde muy alto (Muñoz Molina, 1991b:166).

12. En nuestra indagación sobre la educación sentimental de la generación de Muñoz Molina, insistimos en una formación común con otros miembros de su generación y de años posteriores, entre ellos a los letristas del grupo "El último de la fila", quien en 1985 habían publicado en uno de sus primeros discos (por entonces, elepés, aún no compact-disc) una canción titulada "Dulces sueños", en la que decían: "Ojos tristes al mirar los mapas. Ningún sitio a dónde ir, ninguno al que regresar".

13. En la realidad, la plaza ubetense del general Saro, cuya estatua permanece en el centro de la actualmente denominada plaza de Andalucía, con el pecho taladrado por las balas del fusilamiento simbólico a que la sometieran las tropas leales al gobierno de la República al inicio de la guerra civil, como se cuenta en diferentes párrafos de la novela.

Pero también son recordados, esto es, re-conocidos, otros objetos de las calles y las plazas de su infancia:

Los portales reconocidos, leales al recuerdo (Muñoz Molina, 1991b:59),

y la lealtad de los recuerdos no es otra cosa que tenacidad, implacable regreso del pasado hacia el presente, de tal modo que la memoria se agranda y se convierte en una obsesiva presencia de la que el sujeto no puede liberarse, de la que el narrador se sabe y se confiesa prisionero:

Regresado de la muerte para perseguirlo hasta el último túnel de su refugio, hasta el final de su memoria o de su locura (Muñoz Molina, 1986:210).

Hasta tal punto uno se siente esclavo de su memoria y de su pasado, que la deseada huida no era más que una deserción, deserción de

las dos hectáreas de tierra y del porvenir en que su padre quería confinarlo (Muñoz Molina, 1986:50).

Es de nuevo la memoria autobiográfica elusiva la que se encuentra presente en estas líneas; el narrador, Jacinto Solana, es portavoz de aquel “becario beatnik” que por las mañanas de invierno recogía aceituna con su padre y se rebelaba contra su destino (Muñoz Molina, 1989:7). Por vía indirecta, en esa tercera persona en que el propio Solana había relatado su vida en las páginas impostadas de la novela que Minaya encuentra en el cortijo donde se había ocultado y supuestamente había sido abatido por la Guardia Civil:

A veces Solana escribía en primera persona y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba (Muñoz Molina, 1986:89).

Antonio Muñoz Molina está recordando su vida, sus improbables y futuras vidas, pero también los hechos reales de su propia existencia a lo largo de sus novelas, y al relatarse a sí mismo se imagina otro, un héroe ficticio que vive contagiado por el virus de una imaginación excesivamente real, un ser en el que se resuelve la contradicción de quien tiene dos vidas, las dos igualmente válidas y efectivas, la de la imaginación ficticia y la de la realidad hostil; así era Minaya de pequeño, cuando renegaba de su padre y reclamaba para sí una ascendencia más noble, aunque también más espúrea y bastarda:

Saber que en ella vivía un hombre inaccesible que era, sin embargo, su tío, procuraba a Minaya un orgullo semejante al que obtenía a veces imaginando que su verdadero padre no era el hombre triste que se dormía cada noche en la mesa después de

hacer cuentas interminables en los márgenes del periódico, sino el Coyote o el Capitán Trueno o el Guerrero del Antifaz (Muñoz Molina, 1986:10).

En la ambigua admiración por el padre, en el que se consigna no sólo la memoria de la infancia, sino incluso la memoria de aquello que es imposible recordar porque no se ha vivido pero a pesar de todo es recordado porque se ha escuchado en los relatos de los mayores; en ese distanciamiento con respecto al padre, Minaya y Solana son otros tantos trasuntos fictivos del propio Muñoz Molina, quien perifrásicamente se está recordando a sí mismo cuando hace describirse a Jacinto Solana como un ser refractario a las duras tareas agrícolas, ante la incompreensión paterna:

Junto a él se agravaba mi torpe lentitud, mi cobardía física en el trato con los animales y las herramientas, de tal modo que su ciego brío en el trabajo me asustaba más que la posibilidad de un castigo. La forma de una azada era tan brutal e intratable como el hocico de un mulo. Él notaba la ineptitud, la cobardía de mis gestos, el aire ausente con que yo cumplía sus órdenes, y movía la cabeza como aceptando su ofensa que nunca hubiera merecido (Muñoz Molina, 1986:213).

¿Cómo no encontrar equivalentes de esta situación en determinadas escenas de *El jinete polaco*, la más autobiográfica de las ficciones de un Muñoz Molina que se construye y reconstruye a través del ejercicio ritual de una memoria melancólica, de una memoria surtida de pequeños detalles, sentimentales minucias que perviven en el recuerdo generacional (objetos desusados, costumbres ancestrales barridas por las nuevas tecnologías¹⁴, datos insignificantes que por lo cercanos y cotidianos se convierten en símbolos de una arqueología sentimental)? En todo caso, la ficción autobiográfica es un instrumento más al servicio de una memoria imaginativa, pues en ella hay que incluir también los deseos y las sensaciones, tan inasibles como irreales, y que configuran un espectro de posibilidades que abarcan las varias y diversas vidas futuras de que se van dotando a través del tiempo los distintos personajes, todos ellos vocacionados para el regreso, para una vuelta melancólica y romántica, que en sí misma

14. En 1995, en el discurso pronunciado por Muñoz Molina en el Programa de Promoción de la Cultura Científica y Tecnológica, realizado por la Real Academia de Ciencias, señalaba el novelista: "Si en el curso de una sola vida humana se había avanzado desde el arado romano a la cosechadora, del curanderismo a los rayos X, del mulo con serón al Land Rover, las cosas no podían dejar de seguir avanzando, y nuestras ganas confusas de libertad coincidían con un entusiasmo cándido e incondicional por el futuro. Teníamos un grifo en el corral, pero imaginábamos que no pasaría mucho tiempo antes de que pudiéramos tener también cuarto de baño y agua caliente (...) Seguramente, por primera vez en siglos, los adolescentes no queríamos ser como nuestros padres: el mundo a cuyas perspectivas nos había permitido asomarnos el progreso ya no volvería a tener nunca más la estrechura en la que se habían conformado a vivir nuestros mayores".

Citamos a través de la presentación al mismo Programa, en su edición de 1998, realizada por el Presidente de la Real Academia de Ciencias, Ángel Martín Municio (AA.VV., 1998:4).

adopta la apariencia de una revancha contra la realidad, como se puede comprobar, por ejemplo, en *El jinete polaco*, donde el narrador se recuerda a sí mismo

emborrachándome con disimulo y suavidad, escapándome a mi cuarto del último piso para oír un disco en inglés y fumar un cigarrillo y para imaginarme que volvía a la ciudad muchos años después, barbudo y enigmático, al amanecer, con un petate de nómada al hombro, huraño y célebre, reconciliado en la distancia con ellos (Muñoz Molina, 1991b:259).

En la memoria también es posible almacenar los deseos y las imaginaciones¹⁵ a que obligaba el pasado, y por ello en *Beatus ille* nos encontramos esa forma de recuerdo nostálgico de las ambiciones de otro tiempo como un modo efectivo de memoria; y en ella se guardan las lecturas y las ficciones con tanta fijación como si hubiesen sido realidades, por lo que toda la novela es un guiño, un homenaje no tan encubierto como pudiera parecer, a las lecturas infantiles, a los libros de viajes y aventuras en que fueron formados el autor y los protagonistas, motivo por el que Minaya hace una referencia implícita a ese capitán Nemo en que ya se ha conseguido transmutar el narrador, Jacinto Solana:

Como si el buque submarino que quiso habitar en su infancia hubiera sido abandonado (Muñoz Molina, 1986:15).

La imagen del submarino, renuente en la novela (Inés, por ejemplo, acaba de leer *Veinte mil leguas de viaje submarino*, dentro del plan de lecturas minuciosamente recomendado por Solana para formarla), da idea de cómo los personajes se recluyen en la memoria para encontrarse y reconocerse, aunque no siempre están seguros de tener

verdadero derecho a recluirse en la nostalgia (Muñoz Molina, 1986:236).

En primera instancia, la memoria que nutre los relatos de Muñoz Molina se construye desde la reivindicación nostálgica de otro tiempo que no necesariamente fue más feliz, aunque así pueda parecerse a determinados personajes de *Beatus ille*, como era el caso del vil Utrera, quien todavía recordaba que en 1954,

el primero de abril, el ministro de la Gobernación vino a Mágina para inaugurar el monumento a los Caídos (Muñoz Molina, 1986:40).

15. Así al menos lo defiende José María Ruiz-Vargas (1997b:132) cuando señala: “No podemos olvidar entre las variables determinantes de la distorsión, creación o implantación de recuerdos falsos el papel de la imaginación, las fantasías, los deseos y los sueños (...). El contenido de lo que imaginamos, soñamos o fantaseamos es siempre almacenado en nuestra memoria”.

Ese tiempo no es otro que el de la infancia, en que existen tantos misterios y tantos silencios introspectivos que el paso a la edad adulta se encarga de eliminar; por eso, a Minaya le gusta recordarse con los ingrátidos atributos de la atemporalidad, ensimismado en una imaginación en la que tan activas son las imposibilidades como lo incomprensible:

Reclinaba en el cristal la nariz y la frente y dibujaba líneas o palabras en el vaho de su aliento, regresada a un tiempo lentísimo que era el de su infancia, perdida en él, inmune a las voces que la llamaban (Muñoz Molina, 1986:22).

Mezclando (excútese el gerundio) la imaginación y la realidad más atroz e imperdonable, por parafrasear la conocida sentencia de Eliot que también diera pie a Emilio Lledó para disertar sobre la palabra escrita y la memoria en su libro *La memoria del logos*, Antonio Muñoz Molina ha perfilado en *Beatus ille* una arqueología de los sentimientos primarios, de los más elementales deseos al tiempo que constataba la transformación de un mundo a punto de desaparecer y que sólo puede preservarse a través de las palabras. Esto es lo que el novelista confiesa cuando afirma:

A veces, en las novelas, lo que estás haciendo es arqueología de tus propios sentimientos (Cobo Navajas, 1996:44).

Porque la memoria es nostalgia también cuando se desea -desde la impotencia y la resignación- modificar el curso de los acontecimientos, y se recuerda para atisbar en los signos del pasado la posibilidad de haber actuado de otra forma, con la conciencia de la culpabilidad como acicate para la rememoración, con el deseo manifiesto de que las cosas hubiesen sucedido de otro modo, cual es el caso de la falsa muerte de Jacinto Solana, que Manuel no pudo evitar más que recordando los más pequeños detalles de su último reencuentro:

Recuerda Manuel que estaba sentado junto a la mesa de la cocina, mirando, tras los cristales de las puertas blancas, la mañana oscura que se iniciaba en el jardín levantando una niebla tardía, agriamente erizada de lluvia (...) Sonó en el patio la campanilla de la puerta, y era tan temprano aún que Amalia y Teresa, y el mismo Manuel, se quedaron inmóviles al oírla, sin decidirse a abrir y ni siquiera a reconocer que la habían escuchado, porque a esa hora, igual que durante la noche, el sonido de la campanilla parecía anunciar siempre una amenaza (Muñoz Molina, 1986:123-124).

Así también Solana deseaba detener los fatídicos hechos que llevaron a su padre a la muerte, a través de la concatenación de hechos azarosos (Muñoz Molina, 1986:213), y se recreaba en los detalles más nimios para que el tiempo se detuviera y se restituyese el orden inicial y fatal de los acontecimientos que sólo en la imaginación se pueden modificar. La presencia del padre en la memoria no responde a la mera resti-

tución de la infancia, sino que va más allá y trasciende hasta convertirse en la reivindicación de la cultura campesina que el padre representa para Solana, quien calladamente lo admira y lo comprende, porque en él reconoce los rasgos de identidad que a sí mismo puede atribuirse, en especial la falta de valor, la ausencia de carácter (que tan común será en otros protagonistas de la narrativa del ubetense), rasgos que sin embargo le permitieron en su día forjar el destino de Jacinto Solana, porque así es como se cumple y cierra el círculo de la nostalgia, de la agri dulce búsqueda de aquello de lo que se ha huido, el regreso a aquello de lo que se desertó. Perifrásticamente, también Solana recuerda a su padre y una escena infantil en la que el maestro consigue invalidar el propósito del padre, como llega a recordar el narrador muchos años después:

Hablaba de su padre, de una manera indirecta, al principio, como rondando su recuerdo sin atreverse a invocarlo, con un pudor muy semejante al miedo o a la sensación de lejanía que lo injurió para siempre aquella mañana de su infancia en que se despidió de él en la penumbra de un corredor de la escuela (Muñoz Molina, 1986:204).

Esta escena sí que tiene un carácter autobiográfico, aunque desde nuestro punto de vista no es la única, como ha pretendido Muñoz Molina al afirmar en su entrevista publicada por Lourdes Cobo (1996:48-49):

Lo autobiográfico en Solana es, básicamente el momento en que el maestro le dice al padre que no lo quite de la escuela.

El recuerdo permite invalidar el tiempo y abrir una veta a la fantasía, a la imaginación; así es como se ingresa en un mundo mágico repleto de sugerencias y de invitaciones al recuerdo: en el pórtico de la novela, Minaya se recuerda entrando de pequeño en aquella casa mágica, anclada en el tiempo, igual a sí misma, fiel a su memoria y a su imaginación, el anhelado submarino de las intrépidas aventuras leídas en un libro junto a una ventana que daba al valle del Guadalquivir, un buque por cuyas galerías transitaba el ignoto capitán Nemo en busca de su pasado, surcando por el tiempo y la memoria los mares de una aventura infantil, la del regreso a la patria perdida y hostil, a la casa que unos tíos lejanos arrebataron legalmente a sus infortunados padres, descrita en la clave de la ficción literaria que dará forma a toda la novela:

Losas de mármol, recuerda, columnas blancas sosteniendo la galería encristalada, habitaciones con el pavimento de madera donde los pasos sonaban como en la cámara de un buque, aquel día, el único, cuando tenía seis años y lo trajeron a la casa y caminaba sobre el misterioso suelo entarimado como pisando al fin la materia y las dimensiones del espacio que merecía su imaginación (Muñoz Molina, 1986:9).

La infancia y sus imaginaciones literarias adquieren así el carácter de un territorio al que mediante la memoria y sus ficciones es preciso volver; nostalgia de lo nunca

sucedido, de lo posible, que se entevera con la conciencia de sí mismo, con historias que mediante la palabra han adquirido su condición de reales, y en las que se confunde lo vivido con lo soñado; estas narraciones orales vuelven a poner de manifiesto la conexión existente entre la memoria colectiva -estudiada por Halbwachs y difundida en España por Amalio Blanco (1997:100)- y el lenguaje, dado que éste es “el instrumento y medio de la construcción de la memoria”. En esta tesitura se compone la primera novela de Muñoz Molina, con estos rasgos de memoria y deseo, de nostalgia y ficción, se da la clave de lo que caracterizará toda la producción posterior del novelista ubetense, que hemos interpretado no sólo en clave literaria sino también como ficción autobiográfica por la cantidad de elementos ajenos o paralelos a la novela que así lo delatan.

Se reivindican en *Beatus ille*, a nuestro entender, dos nuevas perspectivas para la narración de una historia: la búsqueda de una verdad personal que confiera al texto la veracidad de una experiencia personal que se expresa en la ficción con la versatilidad que le ofrece el medio literario con sus espúreas reconstrucciones, y por otra parte se pone de manifiesto no sólo la existencia de una historia política y social para nuestro país que reivindica el valor de la imaginación y la defensa de las actitudes comprometidas por una transformación progresista de la sociedad. Reinventar el pasado es, para Muñoz Molina, una forma -la más ajustada y exacta- de hacer posible otro futuro, un porvenir que no renuncia al pasado y a los orígenes, y que por ello los investiga y los inventa a partes iguales, transido por el melancólico deseo de no olvidar y no ser infiel a la memoria de los ancestros, de unos antepasados que protagonizaron y relataron esas mismas historias de las que se nutrió una fértil imaginación infantil que ha madurado sin perder la candidez original de la que la novela se pretende continuadora. En esta línea interpretó Alarcos Llorach (1995:416) la sustancia de las novelas de Muñoz Molina, al indicar:

Salvar e inventar la memoria: experiencias vividas y transformadas por la habilidad fabuladora; esto es, criba de lo vivido y, a partir de su quintaesencia, creación de otra memoria ficticia, más real y capaz de resonar en los demás.

La memoria, pues, se constituye en última instancia como un deber moral (Blanco, 1997:103), como una actitud ética ante la vida, como un reclamo de los valores y las causas justas que han orientado la vida de nuestros antepasados y que en su simplicidad siguen mereciendo nuestro aprecio. La memoria es una forma de seguir perteneciendo a una comunidad difusa y dispar, formada por igual de ideas y de sentimientos irracionales, de aspiraciones y de frustraciones, de necesidades y de rebeldías. En ese marco es posible sumergirse en la obra ficticia de Muñoz Molina para recuperar las claves históricas de lo que España pudo ser y no fue, de esa España ilustrada y probable que se esfumó como un espejismo de desmemoria tras la derrota del bando republicano en abril de 1939. Así se entiende no sólo el papel clave que desempeña un

acontecimiento histórico como la guerra civil en el desarrollo de esta primera novela, sino también la propia construcción narrativa de una memoria colectiva que hurga lúcidamente en las heridas que se abrieron y que constantemente nos amenazan con hacer imposible el regreso melancólico y utópico a esa tradición liberal (en el noble sentido del término) olvidada y arrumbada de nuestro país, la que Juan Marichal ha definido sabiamente como “el secreto de España”. En ese horizonte de expectativas y deseos, de esperanzas sin límite y sin referencias demasiado concretas, se mueve la nostalgia y la añoranza ética, política y social de un novelista que no quiere renunciar al ejercicio de su libertad y de su escritura como memoria y voz de quienes han sido condenados durante tanto tiempo a no poder contar y contarse a sí mismos quiénes son y de dónde provienen.

Bibliografía

- AA.VV. (1988): *Programa de Promoción de la Cultura Científica y Tecnológica*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- ALARCOS LLORACH, E. (1995): “Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria”. En RICO-VILLANUEVA, *Historia crítica de la literatura española*. Tomo 9/3. Barcelona: Crítica.
- BÉRTOLO, C. (1995): “Introducción a la nueva narrativa”. En RICO-VILLANUEVA, *Historia crítica de la literatura española*. Tomo 9/3. Barcelona: Crítica.
- BLANCO, A. (1997): “Los afluentes del recuerdo: La memoria colectiva”, en RUIZ VARGAS (ed.), *La memoria*. Madrid: Trotta.
- COBO NAVAJAS, L. (1996): *A.M.M. De Beatus ille a El jinete polaco*. Úbeda: UNED.
- LEJEUNE, Ph. (1994): *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endimiión.
- LLEDO, E. (1992): *La memoria del logos*. Madrid: Taurus.
- MARINA, J. A. (1997): “La memoria creadora”, en RUIZ-VARGAS (ed.), *La memoria*. Madrid: Trotta.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1986): *Beatus ille*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1989): “Jaén, tierra fronteriza”. *ALSUR*, Jaén, pp. 6-8.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1990): *Las otras vidas*. Madrid: Mondadori.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991a): “Un viaje andaluz”. *El paseante*, Madrid, n. 18-19, pp. 154-158.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991b): *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1992): *La realidad de la ficción*¹⁶. Sevilla: Renacimiento.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1995): *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara.

16. Aunque en la portada del libro aparece con este título, en la página interna correspondiente al título, la denominación es *La verdad de la ficción*, errata a todas luces manifiesta que supone que nadie cite esta obra con este nombre espúreo.

- MUÑOZ MOLINA, A. (1997a): *Escrito en un instante*. Palma de Mallorca: Calima.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1997b): “Memoria y ficción”, en RUIZ-VARGAS (ed.), *La memoria*. Madrid: Trotta.
- RUIZ-VARGAS, J. M. (1997a): “La complejidad de la memoria”, en RUIZ VARGAS (ed.), *La memoria*. Madrid: Trotta.
- RUIZ-VARGAS, J. M. (1997b): “¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas”, en RUIZ VARGAS (edi.), *La memoria*. Madrid: Trotta.
- YATES, F. A. (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.