

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA GUERRA CIVIL
Y POSGUERRA ESPAÑOLAS EN *EL JINETE POLACO* Y *BEATUS ILLE*
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

MARÍA-TERESA IBÁÑEZ EHRlich
Universidad de Marburg

Resumen

La obra de Antonio Muñoz Molina debe ser entendida dentro del interés que la Historia española del último siglo, especialmente la Guerra civil, levantó en los narradores de los años 80/90. Siguiendo los pensamientos desarrollados por Hayden White e historiadores posmodernistas, que equiparan los recursos de la Historia a los de la Ficción, se repasan las situaciones claves de la Guerra y posguerra españolas evidenciando la tensión de fuerzas creada por el contacto entre hechos históricos con el mundo de la pequeña historia, de los personajes ficticios que explican y aclaran el devenir de las Historia.

Palabras clave: Guerra civil, novela, tiempo, espacio, Antonio Muñoz Molina.

Abstract

The works of Muñoz Molina should be approached within the framework of Spanish History in the 20th century, especially during the Civil War, and its awakened interest among story tellers of the 1980s and 90s. By following the development of post-modernist thought by Hayden White and other historians, who equate History with Fictional resources, this paper reviews key events in Spanish Civil War and post-war developments. This equation tends to evince the tension among forces created by historical facts and their contact with small history matters of fictional characters who explain and clarify the outcomes of History.

Keywords: Civil war, novel, time, space, Antonio Muñoz Molina.

1. La novela histórica española

Los caminos de la guerra civil española como tema novelable se bifurcaron desde el mismo instante de su existencia en pro de una justificación de bandos contrarios, situación que no cambiará drásticamente después de la

muerte del dictador. A partir de 1977, y a pesar del sistema democrático establecido, florecen las novelas sobre la guerra con un tono y finalidad semejantes a las escritas en los años cuarenta. No obstante su aparición supone un acontecimiento en el mundo cultural español. Maryse Bertrand de Muñoz¹ señalaba en 1995 que tenía reseñadas más de 150.

Durante la época franquista el relato histórico estuvo marcado por la ideología fascista que censuraba cualquier alternativa personal o interpretativa, por eso una vez que las coacciones políticas desaparecieron los autores comenzaron a utilizar sus propias experiencias como material narrativo. La primera novela de autoficción, utilizando la terminología de Serge Doubrovsky², que se escribió en castellano fue la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, quien ya reflexiona sobre la realidad y la ficción, sobre la historia y la novela. La tendencia al autobiografismo a partir de este libro es evidente tanto en autores de más edad como en los más jóvenes. Sin embargo, hacia los años ochenta las perspectivas en la narrativa y en la historia habían cambiado, la tendencia objetiva y científica del estructuralismo dejará paso a lo que Lawrence Stone denominó en 1979 el «revival de la narrativa». Joan Oleza Simó³ comenta de la siguiente manera la situación naciente: «Desde ese momento los historiadores han vivido inmersos en el debate sobre el parentesco entre Historia y Narrativa, y como consecuencia, sobre la relación entre Historia y Ficción». En España el resultado es una narrativa más brillante, en la cual el hecho de contar es el factor primordial. Paralelamente, el tema del conflicto bélico se decanta hacia el mito, motivado en parte por el alejamiento temporal del acontecimiento histórico. En este trabajo presentaré la compleja relación que la obra de Antonio Muñoz Molina sostiene con la historia y cada uno de los aspectos histórico-culturales que condicionan ambas realidades.

Santos Sanz Villanueva hacía en 1988 el siguiente comentario sobre los jóvenes narradores: «La guerra civil hoy mismo, cuando entra en la pluma de los más jóvenes fabuladores ya no es terreno de análisis o discusión; pertenece al lejano campo del mito, o al de lo referido; es un escenario pero no un motivo de enjuiciamiento»⁴. Sin embargo, no será un escritor joven el

¹ Maryse Bertrand de Muñoz, «Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)», en *La novela histórica a finales del siglo xx*, Madrid, Visor libros, 1996.

² S. Doubrovsky, Lecarme y P. Lejeune (eds.), *Autofiction & Cie*, París, Universidad de París X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, RITM, 1993.

³ Joan Oleza Simó, «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo», en: *La novela histórica a finales del siglo xx*, Madrid, Visor libros, 1996.

⁴ Santos Sanz Villanueva, «Estudios sobre novela española contemporánea», *Diario 16*, 1 oct., 1988.

primero que mitologice la contienda fratricida sino un veterano, Camilo José Cela en su novela *Mazurca para dos muertos* (1983). Tres años más tarde, Antonio Muñoz Molina publicaba su primera novela, *Beatus Ille*, donde crea un ámbito ya fuera del tiempo y del espacio real, la ciudad mítica de Mágina, igualmente escenario de *El jinete polaco*. En ambas la «cruzada» de 1936 y sus consecuencias posteriores serán necesarias para el desarrollo de la trama y para mostrarnos al ser humano y sus conflictos, pero la lucha ideológica y estrictamente partidista, típica de las novelas históricas anteriores, ha desaparecido completamente.

Se admite que la literatura se crea a partir de mitos, pero que la historia sea también mito y fabulación lo expresó claramente Nietzsche en el siglo XIX. Y Hayden White, haciéndose eco de las palabras del filósofo alemán, escribía en 1973 que «la representación histórica deviene una vez más “historia”, ni intriga, ni explicación, ni implicación ideológica, es decir “mito” en su sentido original como lo entendió Nietzsche, “fabulación”». Pues bien, la guerra civil española es un mito porque en la nueva narrativa no funciona dentro del tiempo cronológico, no son los acontecimientos ocurridos «realmente» los que interesan ni dónde ni cómo se originaron «rigurosamente», lo fascinante es el conflicto en sí, y el tiempo en que sucedió, pero no la cronología del mismo. La «Guerra» se ha convertido en una «palabra», en el sentido en que utiliza el término Roland Barthes cuando denomina así al mito, es, pues, una «palabra despolitizada»⁵.

2. *El jinete polaco*

A pesar de ser *Beatus Ille* cronológicamente anterior, comenzaré por *El jinete polaco* (1991), debido a que el día del Alzamiento Nacional es, desde un cierto punto de vista, más relevante que la posguerra, tiempo que determina la trama de la primera novela. De la mano de dos narradores, de las fotos conservadas en el baúl de Ramiro Retratista y la presencia del grabado de un cuadro de Rembrandt, asistimos al desarrollo de la historia desde el siglo XIX, época del general Prim, hasta la Guerra del Golfo. El personaje principal, Manuel, en un esfuerzo nostálgico evoca, en la primera parte del libro titulada «*El mundo de las voces*», a sus antepasados y sus recuerdos infantiles. La segunda parte, «*Jinete en la tormenta*», trata sobre la vida del comandante Galaz, héroe republicano del 18 de julio en Mágina y en la tercera, titulada «*El jinete polaco*», Manuel y la hija del comandante Galaz, enamorados, planean en Nueva York su vuelta a la mítica ciudad.

⁵ Roland Barthes, «Le discours de l'histoire», en: *Poétique* 49, 1988, págs. 13-21.

La escena del levantamiento militar del 18 de julio de 1936 es recurrente, se cuenta reiterativamente a lo largo de la novela, se vuelve siempre al principio y la vemos desde diferentes ángulos. La conocemos parcialmente, por primera vez, al principio del libro cuando el tío Rafael, el tío Pepe y el teniente Chamorro hablan del comandante Galaz, «hablaban muchas veces de él»⁶ recuerda Manuel y añade: «me impresionaba ese nombre tan rotundo y tan raro que sólo era posible atribuir a un hombre imaginario, a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde o Miguel Strogoff o el general Miaja» (24), es decir, que el comandante era ya un héroe fuera del tiempo, y la imagen literaria, mágica, que recibe el pequeño Manuel es el reflejo de lo fabulado por los mayores que conocieron al comandante. Seguidamente, el tío Rafael narra la escena de la conspiración y el tiro en el pecho que el teniente Mestalla recibe. El narrador lo recuerda de la siguiente manera: «... el comandante Galaz, que desbarató él solo la conspiración de los facciosos, contaba el tío Rafael, mirándonos con sus pequeños ojos húmedos, que levantó la pistola en medio del patio, delante de todo el regimiento formado en la noche irrespirable de julio, y le disparó un tiro en el centro del pecho al teniente Mestalla y luego dijo, sin gritar, porque nunca levantaba la voz: “Si queda algún otro traidor que dé un paso al frente”» (24). Así pues, la primera noticia sobre el Alzamiento Nacional en Mágina es oral, el acontecimiento histórico transmitido oralmente, transformado, engrandecido, personificado en un militar. Es el primer contacto también con la microhistoria⁷, con los personajes no históricos. Pero es también una vuelta a la novela histórica clásica, porque al lado de un héroe relativo y popular aparecen citados nombres como Santiago Ramón y Cajal, Largo Caballero, don Miguel Primo de Rivera, el general Miaja, Azaña, Adolfo Hitler, etcétera, personajes reales, relevantes y condicionantes de su época.

Es en la segunda parte de la novela donde el lector capta y comprende toda la complejidad de la acción del comandante Galaz, su decisión de permanecer fiel a la República. El segundo narrador, el omnisciente, haciendo suyos los pensamientos del comandante lo sitúa cronológicamente en la noche más decisiva de su existencia. Así lo cuenta el narrador:

No había elegido arrebatadamente una causa, no lo habían cegado ni la pasión política, que le era indiferente, ni una voluntad de heroísmo heredada

⁶ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991, pág. 24.

⁷ Joan Oleza Simó opina que «La microhistoria, por otra parte, con su narración de la vida cotidiana de gente corriente, no especialmente histórica, en un escenario local, que se ha afianzado entre los historiadores de aquellos años, enlaza con la novela histórica clásica, la de Scott, Galdós o Manzoni, aquella novela que Lukács (*Der historische Roman*) caracterizó por un primer plano de héroe mediocre y vida cotidiana del pueblo, y un segundo plano de grandes figuras y acontecimientos de la historia», *op. cit.*, pág. 86.

de sus mayores o inoculada en su inteligencia durante la guerra de África. Ni siquiera sabía entonces, en las primeras semanas de aquel mes de julio, en qué medida anidaba la desesperación en su alma como una enfermedad secreta. Tan sólo se dijo, mientras estaba afeitándose y oía en el patio las voces de mando y los taconazos de la tropa, *que no podía tolerar que un grupo amotinado de capitanes y tenientes rompiera la disciplina desobedeciendo sus órdenes* (219, el subrayado es mío).

Es, pues, otro punto de vista desde el que ahora se observa al personaje, desde su interior, como reflejo de sus pensamientos. Parece que la famosa defensa de la República fue sólo un acto estricto de disciplina militar. Nada más. Pero es también una información parcial, como veremos más tarde, un testimonio incompleto que matiza, ampliándola, la singularización del personaje. En el ámbito de la literatura es posible conocer qué pasiones mueven a los personajes y sus decisiones, determinar también, quizá con ironía y humor, qué grado o tipo de heroísmo o antiheroísmo los conforman, pero en la Historia no, porque carece, como dijo Hayden White⁸, del modo de cognición de la literatura y su facultad para percibir a los seres humanos por medio de la imaginación. Porque el héroe de los republicanos y gentes de izquierda de Mágina, el militar impenetrable, sereno y orgulloso era en lo profundo de su alma un hombre desesperado, un hombre que sólo descubrirá que puede amar cuando tenga una hija, Nadia, nacida de una relación desgraciada y no deseada en Estados Unidos. «Hay cobardes que se vuelven héroes en un raptó de pánico. *Para no ser descubierto había pasado la primera mitad de su vida cumpliendo con una exasperada precisión hasta las normas más ínfimas de la disciplina militar*» (238, subrayado mío), comenta el narrador poco después.

Años más tarde, cuando en el lecho de muerte el comandante Galaz le confiesa a su hija lo que había sido su vida, le ofrece una imagen interior de sí mismo no imaginada ni presentida por el lector. Por primera vez el comandante se abandona a las palabras, a la comunicación sin tapujos ni reservas, permite que afloren sus vivencias verdaderas, censura la apariencia y habla de su propio ser, el que su padre había intuido con miedo a que un día llegara a manifestarse y a ser la deshonor de «una dinastía gloriosa de militares españoles» (318). Le cuenta a Nadia como él descubrió en Mágina el misterio de que existen en la vida momentos no soñados ni anteriormente pensados que marcan el destino de una persona, por eso cuando vuelve a España en los años sesenta, no permanecerá en Madrid, regresará a Mágina donde había llegado por primera vez algunas semanas antes de julio de 1936 y en donde no tenía ninguna raíz ni familiar ni afectiva. Retornará a la ciudad

⁸ Hayden White, *The Content and the Form Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1987.

que le permitió enfrentarse a sí mismo. Al final de su vida, en su lecho de agónico, el comandante Galaz se muestra a su hija como fruto de la vida en su sentido más amplio, como un acto voluntarioso de la naturaleza, vinculado a las fuerzas del universo, consciente de que un acto determinado influye y precisa el devenir de la historia, convencido de que dicho acto pertenece al ámbito del espíritu del ser humano y que sólo éste puede reflexionar sobre los factores que lo determinaron. Pertenece al mundo interior de un personaje, al mundo que sólo puede captar y mostrar la literatura, el que conoce el lector de *El jinete polaco*. De esta manera el comandante Galaz será «El héroe de los diarios republicanos de Mágina en los primeros meses de la guerra civil» (319) como dice el narrador, pero lo es por su decisión de no unirse a los rebeldes, no por la tragedia interna que vivió las horas precedentes y que no conocerán jamás los habitantes de Mágina ni los posibles libros de historia que puedan relatar su gesta. No obstante, será exclusivamente en el acto de la muerte cuando el comandante conscientemente perciba que el único episodio verdadero que decidió y cumplió en su vida fue el de disparar contra el teniente rebelde «matarlo sin vacilación» (321), fue el suceso que rompió, por un segundo, la falsedad y monotonía, la mentira de su existencia.

Esta confesión es la obertura a la última y mejor matizada exposición sobre el acto heroico. El comandante Galaz comunica a su hija cómo en él habían habitado dos personalidades diferentes, cómo siempre había imaginado dentro de sí un doble, «un autómatas perfecto» dice, el hombre sin tacha social, el intuido por su padre. Cuenta en estilo indirecto, lo que el autómatas Galaz realizó aquel famoso día del mes de julio. La narración sigue puntualmente las agujas del reloj, hora tras hora a partir de las siete y cuarto de la mañana, momento en que su ordenanza le llevó a la habitación el café y las botas. Para Nadia rememora las seis horas que vivió encerrado en su cuarto, recuerda que se sentía como un paralítico, cómo sintió el contraste con el jinete del cuadro de Rembrand con la determinación reflejada en el rostro, símbolo de la voluntad personal; evoca el bullir de soldados en el cuartel y de las gentes de Mágina, conscientes de la realidad y de sus decisiones mientras él, inmóvil, deseó parar el tiempo y que ese momento no sucediera, retrasar la obligación moral de tomar una decisión de la que dependería el futuro inmediato de todos los habitantes de una ciudad, aterrado al descubrir que no era el que siempre creyó. Morosamente el narrador cuenta cada movimiento del comandante, buscando reflejar en la fabulación el sentimiento de espera, el aire sumamente caluroso y denso, la tensión en el ambiente de aquel 18 de julio en la ciudad.

Poco después de matar a Mestalla, las tropas se dirigen por la ciudad hasta el ayuntamiento, donde un pueblo, armado de «hoces, palos y horcas

y banderas rojas» (337), espera expectante. Lo que acontece más tarde quedó reflejado en una foto realizada por Ramiro Retratista y entregada al comandante cuando regresó temporalmente de su exilio en los años sesenta. Esta imagen completa la historia del personaje. En ella, Galaz sube «solo, con la pistola al cinto, sin prisa pero con mucha energía» (295) los escalones que llevan al ayuntamiento y saluda militarmente al alcalde. Dos horas antes había disparado contra el teniente Mestalla. Ante la descripción de la foto, el narrador nos da la clave de una vida, «Disparó —cuenta— contra él como contra un espejo que le devolviera una imagen monstruosa de sí mismo» (292).

La novela es en gran parte una autobiografía⁹ en donde la guerra civil española no es el tema, su función es la de escenario de vidas y conflictos, es el mito atemporal que genera míticos héroes, creados artificialmente, pero hombres condicionados por sus tragedias. No aparece el frente, los soldados no luchan, sólo se entrenan dentro del cuartel, no se fabulan grandes hazañas, los militares como el coronel Bilbao son alcohólicos y acaban suicidándose, tampoco el ejército es elogiado y enaltecido y los héroes son de ficción como la ciudad. No obstante Mágina existe en la realidad, es Úbeda, y el día 18 de julio de 1936 no aconteció ninguna hazaña digna de ser relatada ni por la historia ni por la literatura. Úbeda permaneció fiel a la República, aspecto respetado en la novela. No resultó jamás un punto estratégico para las tropas nacionales y, durante los tres años de lucha fue el centro de acogida a los evacuados de otras zonas. Sobre la marcha de la guerra no existe ningún documento ni oficial ni privado, al parecer porque, una vez acabada la contienda, los nacionales trasladaron el archivo militar a Madrid como material de guerra, y hasta ahora no ha sido revisado. Las referencias obtenidas son siempre orales¹⁰, de personas que aquellos días terribles vivieron en la ciudad, muchas de ellas eran aún niños. Asimismo, Antonio Muñoz Molina declara que la famosa escena del levantamiento es pura ficción¹¹.

Se puede, no obstante, enfocar la novela desde otra perspectiva si tenemos en cuenta el baúl de fotos de Ramiro Retratista y sobre todo la foto de héroe del Comandante Galaz. Las fotografías juegan un importante papel en la novela. Es a través de ellas que Manuel y Nadia recuerdan a las gentes de la ciudad, nos introducen en la microhistoria, pero son también una realidad que determina, junto con el cine, la pintura y otros medios estéticos, a la literatura de ese período llamado posmodernismo. Al estudiar este movi-

⁹ Vid. María Lourdes Cobo Navajas, *Antonio Muñoz Molina. De Beatus ille a El jinete polaco*, Úbeda, UNED, Centro asociado «Andrés de Vandelvira», 1996.

¹⁰ José Carlos Moral Ruiz, *Historia oral: la Guerra civil en Úbeda*. Trabajo de investigación aún no publicado.

¹¹ María Lourdes Cobo Navajas, *op. cit.*, pág. 50.

miento cultural y social F. Jamerson pensaba que la crisis general de valores de nuestra sociedad, desposeída de historicidad, arrastraba a los artistas y escritores a volver su mirada al pasado, a la pura nostalgia, a lo retro, al historicismo y que la novela histórica posmodernista respondía a unos condicionamientos históricos especiales de tal forma que «estamos condenados a perseguir la historia mediante nuestras propias imágenes pop y mediante los simulacros de que esa historia, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance»¹². Pero también supone que el mundo que representa no es real, ni siquiera puede ser la reproducción de la historia pasada tal y como en un momento aconteció. La historia queda eclipsada por el historicismo. Antonio Muñoz Molina es uno de los escritores catalogado de posmodernista por algunos críticos y si tenemos en cuenta las palabras de Jamerson estaríamos ante un texto que responde a los cánones del historicismo, especialmente por su decantación a la nostalgia del pasado y la utilización de imágenes. Muñoz Molina ni habría intentado ni conseguido apresar en la fábula la historia, que sería ajena al sentir generacional posmodernista.

De lo expuesto hasta ahora podemos deducir tres aspectos importantes en la novela y su relación con la historia. El primero sería el mitológico, el segundo la microhistoria¹³ y el tercero la oralidad, que nos permiten comprobar las raíces tan profundas y añejas de la fábula. Yo creo que sí que es historia por la captación mítica de la guerra y su función en la novela. Un mito que sirve de escenario para el desarrollo de las vidas humanas, para mostrarnos el bien y el mal que existe en ellas, también es el conductor de la lucha sin sentido entre hermanos, entre amigos. Es historia por su relación con la épica, no sólo en el plano oral, asimismo es épico el tono general de la narración. Al mismo tiempo los hechos históricos se cuentan en voz alta, es el mundo de las voces, especialmente de la primera parte de la obra. Voces que pertenecieron a personajes ya muertos pero que nos introducen en la vida de cuatro generaciones de españoles, en el ámbito de la microhistoria. Ante nuestros ojos desfilan un sinnúmero de personajes insignificantes, antihéroes pincelados con tanta ternura que el lector termina el libro atrapado por ellos. No se puede olvidar fácilmente al comisario Florencio Pérez, tímido, frustrado y no respetado por sus subordinados, «ex combatiente, ex cautivo, ex secretario de la Acción Católica de Mágina» (59) y poeta obstinado. Fue encarcelado durante la guerra y puesto en libertad por el comandante Galaz después de la intervención a su favor del teniente Chamorro, amigo desde la niñez del comisario. El teniente Chamorro pobre y jornalero, diplomado

¹² Fredric Jamerson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Piados, 1991.

¹³ En la citada entrevista a María Lourdes Cobo apunta Muñoz Molina que «la novela no es el espacio de la discusión ideológica, sino el espacio de la naturaleza humana», pág. 54.

más tarde por la escuela popular de Guerra de Barcelona a donde lo envió el comandante Galaz. Ardoroso defensor de las libertades y la igualdad social, el único oficial que previno al comandante del peligro que le acechaba la noche del 18 de julio. Preso durante 14 años y vuelto a la cárcel 22 días después de ser puesto en libertad por intentar matar al caudillo que cazaba en la sierra. El abuelo Manuel, detenido más de dos años en un campo de concentración por ser guardia de asalto durante la república. El tío Rafael quien disparaba con los ojos cerrados en la guerra, lleno de rabia cuando reflexionaba y veía sólo «hombres como castillos jugando al tiro al blanco y marcando el paso en vez de trabajar en lo suyo» (106). O su hermano, el tío Pepe, que se volvió de la guerra sin haber llegado y sin preguntar a nadie si podía regresar. Y, para terminar, debo citar al bisabuelo de Manuel, Pedro Expósito, cuyo único amigo fue Justo Solana, no nombrado en la novela, pero conocido por los lectores de Muñoz Molina por ser el padre de Jacinto Solana, el personaje principal de *Beatus Ille*.

3. *Beatus ille*

De esta forma hemos llegado a la primera novela del autor andaluz, *Beatus Ille*. En ella se narra como Minaya, estudiante en 1969 en la universidad franquista, detenido y torturado por la policía, vuelve a Mágina, la ciudad donde nació, con la excusa de escribir una tesis doctoral sobre Jacinto Solana, un escritor de la Generación del 27, huyendo del terror policial. La investigación que realiza le lleva a la época de la guerra e inmediata posguerra donde vivieron los protagonistas.

En esta obra no se vuelve constantemente a un momento preciso de la guerra civil como sucede en *El jinete polaco*, sino que el punto de interés del autor es sobre todo la represión de los vencidos, de los republicanos. Maryse Bertrand de Muñoz¹⁴ opina que la novela está íntimamente vinculada al mito escatológico de la destrucción, de la muerte como mutiladora de vidas humanas. Existe también una oposición ideológica clara: los republicanos simbolizan el Bien mientras que los nacionalistas el Mal. Se percibe, pues, en la novela una tendencia partidista, que el propio autor acepta. Se puede observar en una breve descripción de guerra que singulariza a Manuel, tío de Minaya, como auténtico héroe republicano y que, por otra parte, se puede oponer a la imagen un tanto abstracta e inútil del ejército de *El jinete polaco*: «Quién era entonces el hombre de apostura altiva y casi heroica de la fotografía nupcial, el que fue ascendido a teniente por méritos de guerra después de saltar a pecho desnudo sobre una trinchera enemiga sin más auxilio que

¹⁴ Maryse Bertrand de Muñoz, «Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, 3, Primavera, 1994, págs. 427-436.

una pistola arrebatada a un cadáver y un grupo de milicianos asustados para matar a tiros a quienes disparaban contra ellos con una ametralladora italiana...»¹⁵ (67).

El discurso discurre circularmente, como el tiempo, los hechos los cuentan diferentes personajes de forma igualmente diversa, el tiempo va y viene constantemente, los personajes y las situaciones se mezclan simbólicamente, mostrando las repeticiones vitales. La memoria tiene una función importante en la mimetización del pasado y le sirve al autor para bucear en sus propias raíces y recapacitar sobre la vida y el destino de los hombres.

Sin embargo es la posguerra el tiempo clave en donde se desarrollan los hechos más importantes. Si en *El jinete polaco* el hilo generador que decanta el acontecimiento histórico en una determinada dirección es el miedo a la vida del comandante Galaz, en este primer libro de Antonio Muñoz Molina es el miedo a la tortura, el miedo a la muerte. Y, al igual que el comandante Galaz huye de sí mismo disparando al teniente Mestalla, Solana lo hará escondiéndose en el cortijo «La isla de Cuba» y Minaya abandonando Madrid. Éste comienza la indagación hacia el pasado desde el espacio universitario, es decir busca el pasado de un poeta republicano desde la «cuna» de la cultura franquista, una universidad «donde montaban guardia los duros jinetes grises» (15). Él es quien vincula la realidad triste y muerta de la cultura española de 1969 con la esperanzada y activa de la guerra, a la par que abre el marco a la primera posguerra y sitúa en primer plano el tema del miedo que la sociedad franquista tuvo que sufrir hasta la muerte del dictador. Las situaciones y acontecimientos verídicos: universidad tomada por los grises, persecución de los vencidos, venganzas y fusilamientos son hechos reales considerados parte de la Historia, y recreándola, inventándola, potenciándola, se mueven los personajes ficticios que arrastran al lector a la tragedia de la cultura y de la sociedad españolas. Porque uno de los mensajes de esta primera obra de Antonio Muñoz Molina es la muerte sistemática del pensamiento y de la cultura en la época del general.

La semántica del miedo y del infortunio social se desenvuelve en dos direcciones expuestas desde el comienzo del libro: las clases sociales y su vinculación ideológica al conflicto y el silencio con que se condenó la creación estética republicana. Está última se sustenta en la ironía: Jacinto Solana, poeta perseguido y muerto por los franquistas, será el nombre-salvoconducto a Mágina para Minaya. Se amplía con la paradoja: la universidad franquista se construyó en un escenario de guerra estratégico y perdido por los republicanos: «como ignoraban los estudiantes, hijos del olvido, que los pinares y los

¹⁵ Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

edificios de ladrillo rojo por donde transitaban fueron hace 30 años el desencampado de una guerra» (15). Y se institucionaliza especialmente por medio de la imagen aterradora de una sociedad humana sin color, muerta: la entrada y permanencia del estudiante Minaya en la celda de la Dirección General de Seguridad y especialmente el recuerdo de «aquellas dos mantas grises que olían a sudor de caballo» (16) cuyas sensaciones táctiles y olfativas le perseguirán como una pesadilla. Imagen que, además, busca la analogía entre hombres y animales, despojados de todo derecho y dignidad. No se debe olvidar que en España los animales han sido y son todavía maltratados. Minaya saldrá de la celda «solo para siempre y definitivamente muerto (...), de aquellos cinco días le quedó a Minaya una ingrata sensación de impotencia y desordenada soledad que desmentía toda certeza y negaba para siempre el derecho a la redención, a la rebeldía o al orgullo» (16-17). El color gris aúna el paisaje triste visto desde la facultad «pinos de verde oscuro lavados por la lluvia» con el uniforme temido de un ejército de autómatas: «Minaya limpió una parte del cristal empañado y vio de nuevo a los jinetes inmóviles en las esquinas. Abrigos grises en el anochecer de enero, duros rostros *embriados*¹⁶ bajo los cascos, pértigas de caucho negro colgados de los arzones, levantados como sables cuando golpeaban y perseguían entre los automóviles... (20). El ambiente desposeído de toda savia creadora, exterminado por la política del miedo y de la impotencia, que también conoció Muñoz Molina, estudiante en Madrid en los últimos años del franquismo. El mismo ambiente gris y frío es el que se encontró Jacinto Solana cuando salió de la cárcel veintidós años antes, en 1947, para regresar a Mágina, a casa de su amigo Manuel.

Quien mejor ilustra la mediocridad creadora de posguerra es el escultor Eugenio Utrera. Pertenece al grupo de agentes secundarios que sirven para documentar una realidad general que afecta a la totalidad de los personajes, vinculando las relaciones temporales con los personajes y sus funciones en la obra. No sólo es el contacto que buscaba el espía franquista, muerto en Mágina en 1937 por un joven miliciano, es también el asesino de Mariana, el personaje principal femenino de la novela. Se le conoce especialmente por sus propias palabras ya que se presenta a Minaya y le cuenta su vida y glorias pasadas, cuando era el escultor de las todas las vírgenes barrocas y monumentos a héroes caídos diseminados por Andalucía los primeros

¹⁶ El subrayado es mío. Con dicho adjetivo se animaliza a la policía represora. La imagen de los jinetes desmontados de sus caballos es la antítesis de la representada en *El jinete polaco*. En esta novela su significación polivalente es siempre positiva y esperanzadora; en *Beatus Ille* la superioridad del jinete sobre la cabalgadura se ha roto y con ello el posible aprendizaje en la vida. Vid. María-Teresa Ibáñez Ehrlich, «“Jinete en la tormenta”: música y metáfora», en María-Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2000, págs. 117-133.

años de posguerra. El orgulloso y laureado Utrera esculpía en las imágenes religiosas el odio a los vencidos, como cuenta el narrador:

... Durante los años que siguieron a la guerra, el taller de Utrera hirvió, como un bosque animado, de vírgenes atravesadas por puñales, de cristos con la cruz al hombro, crucificados, expirantes, *azotados por sayones en los que Utrera retrataba sin el menor escrúpulo a sus enemigos* (39, subrayado mío).

El ejemplo más patético y significativo es el famoso monumento a los caídos en Mágina¹⁷. En él el soldado sostenido por el ángel no es un varón sino una mujer, cuyo rostro escondido muestra los pómulos, ojos y pelo que los lectores conocen de Mariana a través de las fotografías descritas recurrentemente por los personajes. En la frente del soldado muerto se puede advertir el orificio de una bala. Es una señal informativa que funciona como anticipación al descubrimiento del asesino de Mariana.

Sin embargo, es Jacinto Solana el que describe con ironía y provocación, en el cuaderno de hojas azules encontrado por Minaya, la obra producida por el escultor. Dice así:

Vírgenes ortopédicas, escribió Solana, desnudos de alambre y manos amputadas: la cabeza, los labios de cera que sonríen como en lo alto de una pica, las manos extendidas al final de un cuerpo de alambres y varillas de mimbre. Luego, sobre la nada, sobre tan leve armadura, añaden túnicas y mantos bordados, para que nadie advierta la obscenidad de estas vírgenes. Utrera no copia a Martínez Montañés, como él supone, sino a Marcel Duchamp (93).

Frente a los comentarios y críticas oficiales —en *Blanco y Negro* habían escrito que Utrera «estaba destinado a ser un segundo Benlliure, un Martínez Montañés de los nuevos tiempos»— la certidumbre del fraude estético se patentiza desde los primeros contactos con el personaje. En 1969, un Utrera viejo y decrepito sigue esculpiendo, ya olvidado por los jerarcas regionales del Movimiento, el arte falsificado de siempre. La mentira cultural del franquismo, la creatividad muerta a que dio paso la guerra civil es expuesta en la siguiente confidencia que Utrera hace a Minaya: «¿Quiere que le diga una cosa? La semana pasada terminé un crucifijo del siglo XIV» (93).

El contrapunto a este siniestro personaje es Orlando, el pintor republicano. Ambos se conocieron en Mágina con motivo de la boda de Mariana y Manuel. No se le caracteriza a Orlando como a un personaje atractivo ni física ni espiritualmente. Entre sus atributos destacan su alcoholismo, su risa bárbara, sus ojos crueles, su voz dura siempre en trance de acusar, y, desde el punto de vista de los nacionalistas, su condición de homosexual. Pero sí le puede

¹⁷ Este monumento existe en la realidad en Úbeda, un poco diferente al de la ficción.

observar el lector en el momento de creación. Sucede en el cortijo de Manuel, «La isla de Cuba». Allí, Orlando descubre la belleza de la luz de la sierra andaluza y Solana apunta en su cuaderno de tapas azules que Orlando parecía «estar mirando una escena que obedecía a un propósito de su imaginación igual que el lápiz obedecía a su mano» (176). Orlando es el genio creativo en *Beatus ille*. Se opone al resto de los intelectuales por su clarividencia creadora, pero también por su confrontación abierta, leal y real de la situación española durante la guerra. En la misma escena arriba comentada en la sierra de Mágina, cuando los personajes participantes en la excursión al cortijo comentan los acontecimientos de la contienda, entre ellos el bombardeo a Guernica y el linchamiento del espía franquista en Mágina, y Utrera defiende posiciones ambiguas amparadas en las leyes, Orlando levanta su potente voz y dice:

«El pueblo español tiene derecho (...) a linchar a los fascistas, porque será mucho peor lo que ellos hagan si tenemos la desgracia de perder esta guerra. Pensad en Guernica, o en la plaza de toros de Badajoz. El pueblo no espera la revolución, sino el Apocalipsis» (177).

No es un personaje cómodo. Solana, el poeta frustrado de la Generación del 27, más bien escritor de deseo que de hecho, debe soportar el cinismo de Orlando no sólo dirigido a su condición de escritor segundón, sino también a su postura política, siempre vaga y oscura. Por eso le dice, envuelto en los efluvios del alcohol, con su voz acusadora e irónica: «Solana, debes volver cuanto antes a Madrid. El frente va a desmoronarse si tú no vas a recitarles a nuestros soldados algunos de tus romances comunistas. Hasta los intelectuales claman por ti. El otro día me encontré a Bergamín, con esa cara de recién comulgado que tiene siempre, y me dijo que en cuanto volvieras iba a nombrarte secretario suyo para ese congreso que preparáis en Valencia. No te lo pierdas, Marianita, el Congreso de Intelectuales Antifascistas o algo parecido. Todo con mayúsculas» (160-161).

Orlando, la voz de la conciencia de Solana también en el ámbito personal, la voz incrédula y cínica, no sobrevivirá la guerra. Morirá en los bombardeos al barrio de Argüelles, el más próximo al frente de la ciudad universitaria. Con su muerte se extingue el cuadro que potencialmente representaba a un puñado de intelectuales republicanos, la obra de arte nacida del impulso de la imaginación creadora. Pero también desaparece el gozo de vivir; su cuadro debería haberse titulado *Une partie de plaisir*. Después de la guerra toda su obra, al igual que su nombre, se silenciará. A través de Orlando se evidencia la función performativa de la literatura, pero también la comunicativa de la Historia porque el destino de este personaje de ficción fue el de muchos artistas condenados a morir, como creadores, en el silencio.

Sin embargo el mundo conflictivo y miserable de la posguerra española transcurre en una casa¹⁸ señorial de Mágina, en donde la bipolaridad de aquella sociedad se representa especialmente en los dos amigos, Manuel y Jacinto Solana. Esta mansión renacentista es un microcosmos, imagen de la España dictatorial. La dirige, con mano dura, doña Elvira, la madre de Manuel, acérrima enemiga de Solana. Manuel y Jacinto, por su parte, encarnan el viejo mito de la amistad al estilo que Diómedes y Ulises, Peritoo y Teseo o Aquiles y Patroclo lo simbolizan en la *Ilíada*. Como ellos, su amistad y lealtad, particularmente la de Manuel, está por encima de todos los demás afectos y de las vicisitudes de la vida. Su gran problema es el pertenecer a clases sociales diferentes, las dos clases que determinaron la división del país.

Es por medio de la confesión pasional de todos los personajes que integran la fauna humana de la casa de Manuel donde se vuelve a percibir el valor de la transmisión oral de los acontecimientos vitales, que se conocen por boca de los testigos de los mismos. Es, nuevamente, el mundo de la microhistoria, el conocimiento de lo real acontecido a través de unos personajes, que son héroes en la empresa de sobrevivir a la frustración vital impuesta, a la desolación de una muerte en vida. Así, la existencia de Manuel, el valiente hacendado, republicano de corazón, estará condicionada por la actitud fascista de su madre, quien ordena asesinar a su nuera para que su hijo no la abandone. Doña Elvira matará anímicamente a su hijo, y hará responsable de la tragedia de Manuel a Jacinto Solana. Ella misma le cuenta a Minaya algunos recuerdos de la década de 1940:

Las cosas de la guerra iban olvidándose, y Manuel, que se salvó de morir en la cárcel gracias al apellido que lleva, parecía haber recobrado la sensación, o al menos ya no se le notaba la locura que lo empujó a hacerse comunista o republicano o lo que quiera que fuese, que yo creo que ni lo sabía él mismo, y a contraer aquel matrimonio absurdo. Todos pensábamos que Solana estaba muerto o que había escapado al extranjero. Pero volvió. Volvió diciendo lo mismo que había dicho siempre, que iba a escribir un libro, aunque a mi no me engañó. «No te señales, Manuel», le decía yo a mi hijo, «ese hombre es un ex presidiario y te va a buscar otra vez la ruina». Yo sabía que iba a pasar algo malo y estuve esperando el desastre hasta que vinieron unos guardias civiles para decirme, muy educadamente, eso sí, porque el teniente coronel era familia mía, que tenían que registrar la casa e interrogar a Manuel, porque ese amigo suyo, Solana, había matado a dos números en «La Isla de Cuba» (...) Usaba el cortijo para reunirse con sus cómplices, una cuadrilla de esos bandidos rojos que andaban entonces por la sierra (75).

¹⁸ Vid. Maryse Bertrand de Muñoz, «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en: María-Teresa Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*, págs. 9-31.

La cita es larga, pero ilustra cada uno de los niveles sociales que determinan el destino de los dos amigos. Los peligros y venganzas de la posguerra se bifurcan en los dos compañeros, en las dos clases, entre vencedores y vencidos. Por una parte, Manuel es el afortunado. Su familia es poderosa económicamente y posee una historia que la vincula al rey Alfonso XIII. Doña Elvira pertenece al bando de los vencedores e intercede por él cada vez que se involucra en un problema político. El lenguaje, impregnado en odio, que utiliza es un reflejo de la jerga usada por la dictadura para referirse a los defensores de la república y revela el gran desprecio generalizado que existió en aquella sociedad hacia los vencidos. No obstante, Manuel no es en absoluto un vencedor, es un muerto en vida. La paradoja de este personaje, pincelado con todos los atributos positivos de un ser humano, es que no lo mató ni la guerra ni sus consecuencias, sino el asesinato de Mariana.

Desde mi punto de vista uno de los eventos que marca la tónica de la novela, repetido asimismo en *El jinete polaco*, es el fusilamiento por venganza de Justo Solana, el padre del poeta.

Para comprender en toda su magnitud el episodio debo presentar brevemente al personaje. Justo Solana era un campesino digno y trabajador a quien su hijo, el intelectual Jacinto Solana, traiciona al buscarse otra vida distinta a la que para él deseó su padre¹⁹. Cuando comienza la contienda del 36, se traslada a su huerta en donde permanece hasta el final de la misma. Cuando regresa a Mágina es detenido y fusilado. El lector, al igual que Solana hijo, piensa que es una venganza ideológica y que Jacinto ha matado indirectamente a su padre por sus ideales comunistas. Pero después, en una escena homenaje a Cervantes, Minaya encuentra al «loco Cardaña» en la sierra, que le cuenta la verdad. El motivo de la muerte fue una mentira. Justo Solana vuelve una única vez a casa durante la guerra y un grupo de milicianos le obliga a destrozar con su hacha, la puerta de una casa donde se escondía un nacional. Cuando la lucha fratricida terminó, el ejecutor de aquella orden se pasó al bando nacionalista y para justificarse delató a sus compañeros y al viejo Solana. Una escena semejante relata Juana López Manjón en su libro de memorias ...¿Y quién soy yo? *Memorias de la guerra civil en Úbeda*²⁰ acontecida a dos hermanos obligados a transportar en su camión a los asesinados en la cárcel de Úbeda y denunciados después, en los primeros días de la entrada de los nacionales en la ciudad, como ejecutores del asesinato. El sentimiento de venganza recorre las páginas de la novela, es evidente el espíritu

¹⁹ Según María Lourdes Cobo Navajas este aspecto, que aparece tanto en *Beatus Ille* como en *El jinete polaco*, es autobiográfico, *op. cit.*, págs. 49-50.

²⁰ Juana López Manjón, ...¿Y quién soy yo? *Memorias de la guerra civil en Úbeda*, Barcelona, Índice, 1986.

cainita que anidó especialmente en la posguerra y en todo el tiempo de la dictadura.

A dicho espíritu responde también la muerte no real del poeta Solana. Después de haber pasado en la cárcel algunos años, sale en 1947 y se encuentra con su mujer quien prosigue sus actividades subversivas en la clandestinidad. Regresa a Mágina, a la casa de su buen amigo Manuel, el tío de Minaya. Éste le incita a escribir el libro que siempre había soñado, *Beatus Ille*. Se retira al cortijo de Manuel y allí, una noche llega su mujer con un amigo y Solana debe esconderlos porque la policía secreta les va pisando los talones. Cuando los encuentra los mata. La muerte injusta de Solana planea por toda la novela desde el principio. Así lo presenta el narrador, es decir el autor del libro, el propio Solana: «... Jacinto Solana que se ganaba la vida en los periódicos izquierdistas de Madrid y que una vez habló en un mitin del Frente Popular en la plaza de toros de Mágina, que fue condenado a muerte después de la guerra y luego indultado y salió de la cárcel para morir del modo que merecía en un tiroteo con la Guardia Civil» (14).

A modo de conclusión, las dos novelas se desarrollan en el ámbito del memorialismo²¹, son memorias fabuladas que participan de recuerdos y experiencias de su autor. La guerra civil española ya no es el tema de las mismas sino el contexto donde se desarrollan vidas y problemas tanto personales como sociales en un tiempo que no es precisamente el cronológico sino un tiempo recurrente en *El jinete polaco*, circular en *Beatus Ille*.

²¹ Maryse Bertrand de Muñoz destaca este aspecto en su obra *La guerra civil española. Los años de la democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 2 tomos, 1994.