

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

BEATUS ILLE DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA:

CREACIÓN Y LECTURA DEL MITO

EDGAR MEJIA GALEANA

AGOSTO 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

264662



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

34
2ej.



Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina: creación y lectura del mito.
Edgar Mejía Galeana



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Calificación

Consideramos que los libros de nuestra biblioteca, los que aún poseemos y los que nos basta con recordar, son hechos únicos, objetos singulares que encontramos un día y cuya identidad se ha ido afilando con nuestra devoción. La poesía completa de Borges, *La educación sentimental*, *Absalón*, *Absalón*, no son para mí libros abstractos ni ejemplares idénticos a los otros miles de una tirada industrial: recuerdo el día en que compré cada uno de ellos, aunque no el número de veces que los he leído, y sus páginas, que mis manos han desgastado, y en las que hay anotaciones de lecturas antiguas, son episodios de mi propia vida.

Antonio Muñoz Molina

¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe. En el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban infectados (es una manera de decir) de religiones orientales y egipcias. Hay un fragmento de *El molino del Floss* en que una mujer se prueba un sombrero frente a un espejo: es Proust. Quiero decir el germen de Proust. Todo lo demás es desarrollo. Un desarrollo genial, casi canceroso, pero un desarrollo al fin.

Ernesto Sábato.

Índice

Primera Parte

Introducción.	3
1. Repetición y duplicidad o la creación del mito.	
1.1. El esquema de la repetición.	10
1.2. La creación del mito.	19
1.2.1. El tiempo del mito.	22
1.2.2. Yuxtaposición y dislocación cronológica.	25
1.2.3. Fotografía y muerte.	29
1.2.4. Las voces del mito.	31
1.2.5. El mito del héroe.	32
2. Minaya: la lectura del mito.	
2.1. La literatura en el cuerpo.	46
2.2. El mito de la lectura y el tiempo personal.	51
2.3. Las mentiras de la literatura.	61
Segunda Parte	
3. <i>¡Absalón, Absalón!</i>	70
3.1. Los narradores en <i>¡Absalón, Absalón!</i>	75
3.2. Repetición: Quentin-Shreve-Henry-Charles.	79
3.3. Quentin: la comunidad de muertos.	93
3.4. Nostalgia y memoria.	95
Conclusiones.	98
Bibliografía	103

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges creía que la mejor antología habría de hacerla el Tiempo: es él quien conservará ciertas páginas sobre otras. Quienes toman el riesgo de proponer una antología saben que se trata de un ejercicio provisional, sometido también al rigor mayor de los lectores futuros. El antologador sabe que no puede conjurar el olvido venidero de este o aquel escritor; sin embargo, su gesto es el de quien no concibe un futuro deshabitado por los escritores que él ahora elige. Soñador de un futuro, el antologador es también un modesto juez del presente, quiere distinguir entre el caudal de libros disponibles aquellos que le están dando forma.

Los estudiosos de la literatura contemporánea, a su modo, son también antologadores. Tienen más intuiciones que certezas. No cuentan con la consagración por la tradición de los escritores que estudian. Como el antologador, aceptan el riesgo; no trazan caminos o erigen monumentos, apenas saben hacerle sugerencias al Tiempo. Ellos estudian a escritores que siguen ensayando posibilidades y descubriendo vías; escritores en medio del camino, sorprendidos en la efervescencia de la creación. El estudioso de la literatura actual ignora los gestos definitivos que habrán de dar el sentido final a una obra y a una vida.

Una reflexión en tránsito es, pues, lo que quiere ser este trabajo. El lector no encontrará conclusiones definitivas sobre una obra narrativa, la de Antonio Muñoz Molina (Jaén, 1956), que se sigue creando, sino esbozos, vislumbres. Ante esas dudas sobre una obra en construcción decidimos replegarnos al principio, a la primera novela de Muñoz Molina: *Beatus Ille* (1986). Pero hay que decir que la elección del autor y la novela responde también a las motivaciones del antologador.

No debe preocuparnos demasiado que todavía no exista una historia de la novela española de las décadas de los ochentas y noventas, quizás la forma en que se hace la historia literaria sea a partir de retazos, publicados aquí y allá, una confusión de voces y hallazgos que es más venturosa que las historias literarias canónicas. Este trabajo quiere ser parte de esa historia que se está haciendo y se está contando.

En los últimos años un grupo de novelistas españoles se ha colocado a la vanguardia de la narrativa en español. No podríamos agruparlos en una generación más o menos homogénea porque sus obras se diferencian en más de un aspecto. Intentar una nómina de estos autores sería temerario¹. Baste por el momento una lista mínima, pienso sobre todo en los autores más conocidos en México: Enrique Vila Matas (Barcelona, 1948), Javier Marías (Madrid, 1951), Atxaja, Juan José Millás, Arturo Pérez Reverte, Juan Marsé y Antonio Muñoz Molina (Jaén, 1956).

Cada cual ha hecho su aporte a la narrativa española actual. Por ejemplo, Vila Matas la ha dotado de ese elemento poco frecuente en la tradición española: lo fantástico; su obra posee un humor a veces irónico y otras sosegado, sutil, en cualquier caso, inteligente. Su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) es una declaración de principios, un manifiesto festivo y lúcido por una literatura "menor", una literatura que desconfía del Gran Estilo.

Javier Marías, otro ejemplo notable, ha experimentado todos los registros narrativos: desde la frase corta y clara hasta aquella que agota el aliento de quien la lee. Su novela *El hombre sentimental* (1986) es una brillante antología de todos los tonos y registros que puede asumir una novela actual. Lector (y traductor) asiduo de la literatura inglesa de este siglo, se apropió lúcidamente y desde muy temprano de sus hallazgos.

¹ De 1975, año en que se ubica la renovación definitiva de la narrativa española, a la fecha, un numeroso grupo de escritores ha publicado una gran cantidad de obras.

Antonio Muñoz Molina me parece que es el heredero directo de la novelística hispanoamericana. Y es que la obra de Muñoz Molina no comienza donde termina la novela hispanoamericana, sino que abreva en los orígenes comunes a los escritores del llamado "boom"; me refiero particularmente a la obra de Juan Carlos Onetti, de quien Muñoz Molina se ha declarado lector apasionado, un lector que a ratos se asume como discípulo; pero también pienso en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo.

En *Beatus Ille* están ya contenidas las principales preocupaciones y motivos que Muñoz Molina desarrollará en el resto de sus novelas: la reconstrucción histórica de la España de la guerra civil, los personajes obsesionados por el tiempo (su tiempo), la construcción de una geografía íntima: Mágina; una voluntad de estilo que tensa la frase con una cadencia y una densidad poéticas escasas en la literatura actual, proclive al laconismo casi de guión cinematográfico. *Beatus Ille* es pues la Obra de Muñoz Molina en germen.

Beatus Ille es la historia de un joven estudiante de literatura, Minaya, a quien le toca vivir la exaltación política de finales de los setentas en Madrid y por añadidura las persecuciones policíacas del régimen franquista. Éstas le obligan a buscar refugio en el pueblo andaluz de Mágina, lugar de origen de su familia y donde aún vive un tío suyo. El pretexto para merecer la hospitalidad de su tío Manuel se lo da un compañero universitario: había descubierto dispersos en varias publicaciones de la época de la guerra civil los poemas de un poeta republicano, perseguido y asesinado, injustamente desconocido, Jacinto Solana. Minaya llega pues a la casa de su tío con la noticia de que está escribiendo su tesis doctoral sobre Jacinto Solana, amigo íntimo y compañero de ideales de su tío.

Lo que comenzó como un mero artilugio para seguir mereciendo la hospitalidad de su tío se vuelve una obsesión. La presencia de Jacinto Solana y los hombres y mujeres que lo rodearon en vida aparece en cada rincón de la casa: fotografías, dedicatorias de libros, objetos que le pertenecieron, manuscritos hallados con la ayuda de Inés, una joven que

trabaja en la casa y que se volverá el vínculo entre Minaya y Jacinto Solana. Minaya comienza a reconstruir en su imaginación y en su propia vida los gestos y la vida del poeta muerto, que quiso escribir un libro sobre su amor a Mariana, asesinada en 1937, sobre la guerra civil, sobre su persecución, sobre la lealtad de su amigo Manuel, sobre la exacerbada pasión de su amigo el pintor Orlando; un libro que sería cifra de su tiempo y resumen y consagración de su vocación por las palabras, por la literatura, un libro al que llamaría *Beatus Ille*. Esa pasión por la literatura une también a los protagonistas: Minaya quiere rescatar del olvido a Solana, en un libro que comienza a imaginar, mientras él se vuelve el protagonista del libro que efectivamente escribe Jacinto Solana, falsamente muerto, escondido, encandilado por el joven recién llegado que le recuerda la tentación de la memoria y la necesidad de la indignación. Solana cumplirá con todas las expectativas, alimentadas por la literatura, del joven Minaya: le dará un poeta allí donde hubo un hombre atormentado por el silencio, le dará un revolucionario donde hubo un hombre indignado pero incapaz de entregarse plenamente a cualquier causa, le dará un héroe allí donde hubo sólo un hombre, un hombre solo.

Nosotros creemos que en esta novela Muñoz Molina reflexiona sobre la ficción literaria misma. *Beatus Ille* es una novela autoreflexiva que plantea a través de estos encuentros y desencuentros entre ambos protagonistas, Solana y Minaya, la relación que se establece en cada acto de lectura entre el Autor y el Lector. Queremos analizar en este trabajo los mecanismos que movilizan a esta metáfora de la lectura. En nuestro estudio de la novela encontramos que esa relación de los protagonistas está mediada por un mito: uno de los personajes, Jacinto Solana, crea un mito personal, el de su heroicidad, y el otro personaje, Minaya lee dicho mito, pero no lo lee como se lee cualquier historia sino como son leídos los mitos: la vida de uno mismo entra en juego.

Esta relación entre los protagonistas mediada por el mito está sostenida en un esquema narrativo que hemos llamado *esquema de la repetición*. La repetición, según la entendemos y analizamos en este trabajo, es la sustitución de la propia vida por la vida de alguien más, es la repetición de acciones y gestos que le pertenecieron a alguien anterior y distinto a nosotros, es el ingreso a un tiempo muerto al que no se pertenece. Hay una paradoja que atraviesa este concepto de la repetición. Y a propósito de dicha paradoja podríamos parafrasear a Hans Magnus Enzensberger, traductor al alemán de la poesía de César Vallejo: los sufrimientos que expresan su poesía son profundamente humanos, pero fuera de ella sólo pueden ser expresados en términos filosóficos. En efecto, estoy convencido de que la repetición es más que una idea o mejor dicho antes de ser una idea fue una sensación, una intuición, pero sólo ha podido encontrar su expresión en términos filosóficos. El propio Borges, entregado como pocos a la reflexión metafísica, experimentó, vivió en carne propia sus intuiciones del eterno retorno, de la repetición; recordemos el poema dedicado a Groussac, antiguo bibliotecario de la Biblioteca Nacional, a la sazón ciego también, donde Borges cree estar repitiendo los pasos de Groussac a través de los corredores de la biblioteca.

En la primera parte de esta tesis haremos el análisis de la creación y lectura del mito a partir del examen del esquema de la repetición, veremos cómo la lectura excesiva, mítica de Minaya explica las repeticiones.

En la segunda parte de la tesis haremos un recorrido por una novela, *¡Absalón, Absalón!* de un escritor norteamericano, William Faulkner, para tratar de encontrar las posibles fuentes de *Beatus Ille*. Muchos motivos se repiten en las tres novelas: jóvenes inmersos en un pasado que no les pertenece, fascinación por figuras de hombres muertos, intentos por encontrar el sentido de historias pasadas, hallazgos tardíos de rastros de dichas historias, búsqueda del amor como antídoto a la pérdida de la juventud. En esta segunda

parte intentaremos encontrar las coincidencias y señalar las diferencias entre cada proyecto narrativo. En las novelas de Faulkner y Muñoz Molina aunado al propósito de no olvidar el estigma de sus respectivas guerras civiles y la degradación moral que conllevan, está también la reflexión sobre el fenómeno creativo. Ambos llevan su reflexión literaria a las figuras del Autor y el Lector, pero veremos cómo Muñoz Molina va un paso más allá de donde dejó Faulkner la reflexión, Muñoz Molina encuentra un tipo particular de lector que lee el mundo de un modo distinto, el lector "lleno de literatura"; pero al mismo tiempo que descubre los resortes de dicho lector, convierte su novela en un aprendizaje para sí mismo. Muñoz Molina se sorprende a sí mismo observando el mundo a través de los lentes de la literatura y sabe que algunas veces son engañosos: "las palabras son a veces armas de la mentira", escribe en un artículo que comentaremos en este trabajo. El escritor ha caído también en la trampa en que cayó Minaya: creer que la literatura podía suplantar a la realidad. Las novelas posteriores de Muñoz Molina serán un intento no ya por ceder a la "dulce intoxicación" de las palabras sino por exigirle a ellas que sean una expresión de la verdad. El resultado más admirable de este nuevo propósito es *El jinete polaco* (1990).

Repitiendo el gesto del antologador, esta es nuestra sugerencia a ese antologador definitivo, el Tiempo: Antonio Muñoz Molina.

1. Repetición y duplicidad o la creación del mito.

Naturalmente que ahora soy yo quien inventa vuestras palabras. También esto procede de mi escondrijo. Cuarenta años he estado oyendo vuestras palabras a través de la rendija del entarimado. Las he rumiado mucho: otra cosa no he hecho. Nada de extraño tiene que se me hayan quedado grabadas en la memoria y tomado forma literaria.

Fiodor M. Dostoyevski

1. 1. El esquema de la repetición.

Beatus Ille es una de las novelas estructuralmente más complejas que hasta ahora ha escrito Antonio Muñoz Molina, de ahí que cualquier estudio sobre ella no puede eludir algún comentario sobre su estructura narrativa. Nuestro primer acercamiento a esta novela, consistirá en un breve análisis de su estructura novelística externa, misma que nos conducirá a un análisis mucho más extenso sobre un esquema narrativo más significativo, al que no quisiera llamar "estructura profunda" para evitar cualquier confusión con el concepto del mismo nombre popularizado por cierta escuela crítica, pero que sin duda subyace bajo ese primer plano en que están organizados los sucesos de la trama y que al mismo tiempo los explica.

El libro que tenemos en las manos, *Beatus Ille*, pretende pasar por la novela genial y única que siempre quiso escribir uno de los protagonistas, Jacinto Solana, pero sólo pudo hacerlo cuando, muchos años después, se sintió tocado personalmente por las tentativas del otro protagonista, Minaya, de escribir, en 1969, un libro sobre el propio Jacinto Solana. Sin embargo, esa novela que ahora escribe Solana ya no es exclusivamente el libro original que debía tratar sobre un asesinato ocurrido en 1937, sino también es el relato de las vicisitudes por las que atraviesa el joven Minaya para escribir el libro sobre el personaje que escribe el

libro, Jacinto Solana². Minaya entonces mientras cree descubrir las huellas de ese poeta combatiente que fue Solana se convierte en un mero personaje del libro que éste escribe.

Esta complejidad de la novela, cuyo narrador es uno de los protagonistas, se traduce en una multiplicidad de planos y tonos; las tres partes que la componen son más que simples divisiones en la sucesión de la trama, cada una tiene una unidad de sentido. La primera parte, por ejemplo, la escribe el protagonista en 1969, cuando ha pasado mucho tiempo de los sucesos que narra y cuando la vehemencia y la febrilidad ante el recuerdo han cedido su lugar a una mezcla a partes iguales de cinismo y desdén. La segunda parte, en cambio, está compuesta por unas supuestas notas de Solana encontradas por Minaya y contienen el relato, escrito diez años después del asesinato de Mariana, en 1947. Estas notas combinan alternadamente capítulos narrados en primera y tercera persona, aunque el narrador sea el mismo. El tono de estas notas, a pesar de estar algo lejanas en el tiempo de los hechos narrados, está transido de un dolor apaciguado en una melancolía que se alimenta de soledad y literatura. Sólo en la tercera parte nos daremos cuenta que estas notas también fueron fraguadas subrepticamente por Solana, en 1969, desde su escondrijo, con el único fin de inflamar la imaginación (y después la indignación y curiosidad) de Minaya. Lo importante en este caso es que la diferencia de tono con la primera y la tercera partes es patente y contribuye al engaño de Minaya y del lector. Esta es a grandes rasgos la estructura externa de la novela, más adelante habremos de comentar lo que considero el núcleo básico que compone la estructura misma de la trama y la novela.

Me interesaba hacer estas observaciones porque facilitan por un lado la comprensión de la novela y por otro lado evidencian su riqueza estructural y estilística. Pero me gustaría

² A nosotros, sin embargo, ese relato de los acontecimientos no nos llega directamente a través de Jacinto Solana sino de otro narrador, casi invisible, que media entre su relato y nuestra lectura. Es difícil descubrir a este narrador en el transcurso de la novela, pero se delata silenciosamente en breves gestos como aludir a Minaya en momentos en que se supone se están reproduciendo los textos recuperados de Solana. No dedicaremos nuestra atención a este narrador, porque nos parece que no cumple un papel significativo en el sentido de la novela.

detenerme con más detalle en otra estructura que subyace a esta aparente complejidad de planos y tonos y que además le da sentido y consistencia. Se trata de un esquema narrativo que Antonio Muñoz Molina descubre en *Beatus Ille* y que aplicará con igual éxito en por lo menos otra novela posterior, *Beltenebros*. Esta novela, con un argumento cercano a lo policíaco, no tiene la misma vocación laberíntica de *Beatus Ille* y por ello permite apreciar con mejor claridad el esquema al que me refiero y que es eminentemente un esquema temporal.

El protagonista de *Beltenebros* es un exiliado español, Darman, que viaja a Madrid después de muchos años de no estar allí, para cumplir con un encargo que le ha hecho un grupo de activistas políticos clandestinos que sigue trabajando en el exilio pero con ese sonambulismo de quien ha perdido todas sus causas y quizá también al enemigo. La misión es asesinar a un hombre, Andrade, que se presume ha traicionado al grupo. Darman al principio duda en ejecutar al traidor. Para él han pasado los días de la mayor sangre fría, cuando se estaba seguro de la justicia de la causa, cuando todo acto tenía ciertas resonancias heroicas. Ahora sólo queda la sensación de estar representando un papel, ciertamente no el principal, en una farsa mal urdida. Sin embargo, a medida que avanzan sus indagaciones, su pasado, que se creía enterrado para siempre, le asalta con una fuerza inesperada. La muerte que está a punto de perpetrar guarda un paralelismo asombroso con la muerte que dio a otro traidor, Walter, veinte años atrás. De ahí en adelante el pasado y el presente se mezclan en su conciencia de tal forma que su identidad presente queda deslavada: "...y el pasado restablecía lentamente su poderío sobre mí, enajenándome de mi propia vida, la real, la que me esperaba en Inglaterra"³. La simetría (una palabra que usa el narrador con frecuencia) de las dos historias, separadas en el tiempo, está garantizada por la presencia de un mismo nombre, Rebeca Osorio. Cuando Darman dio muerte a Walter dejó viuda y trastornada a su

³ Antonio Muñoz Molina. *Beltenebros*, p. 88.

esposa, esa mujer que escribía novelas con la rapidez con que se escriben cartas, Rebeca Osorio. Y la dejó imposibilitada para amar a ese hombre que la amaba a ella, Valdivia. En la historia presente Rebeca Osorio es una joven a quien la han obligado a representar el papel de su madre, la han obligado a reeditar su vida, está a punto de repetir el destino de la otra; con la muerte de Andrade, estaba asegurada su viudez prematura y simétrica a la de su madre.

Este sombrío renacimiento del pasado le trae a Darman a un mismo tiempo oleadas de culpabilidad y extrañamiento, la sensación de que el pasado nunca estuvo totalmente muerto. A Darman le quedan dos posibilidades: repetir el error de haber cometido el asesinato veinte años antes o deshacer el hechizo de la repetición de las historias. Tiene que encontrar a quien ha movido, en la oscuridad, todo este tiempo, los hilos de la historia de tal manera que ha creado un laberinto temporal y psicológico en que se pierda: "<<Quieren que siga buscando>>, pensé, <<quieren que me vuelva loco y haga las mismas cosas que hace veinte años, igual que obligaron a Andrade a repetir el destino de Walter y a que esa muchacha se convirtiera en Rebeca Osorio>>"⁴. Al final descubre a Beltenebros (Valdivia, a quien se creía muerto), el comandante de policía a quien nadie le ha visto la cara, que es quien en el pasado, sin que Darman se diera cuenta, lo orilló a matar a Walter y ahora pretendía hacer lo mismo con Andrade, todo para conservar su anonimato, que era la garantía de su poder. Darman resuelve pues ese misterio que lo estaba trastornando, que lo estaba retornando al mundo de los muertos, del pasado, deslavando su identidad.

Veamos los elementos que componen este esquema. Un hombre que insospechadamente se ve involucrado en una historia remota que tiene resonancias simétricas con el presente, personajes que sin saberlo están repitiendo las vidas de muertos o fantasmas, alguien que desde la oscuridad o el anonimato urde todo este juego de espejismos y

⁴ *Ibid.*, pp. 215-16.

repeticiones, y finalmente la ruptura del maleficio por parte del hombre atrapado por el pasado.

Beatus Ille cumple en sus partes fundamentales con este esquema. Minaya, el joven estudiante que se ve atrapado por una historia y unas vidas de otro tiempo, del tiempo de la guerra civil española. Su inteligencia y su sensibilidad se ven de pronto asediadas por los rostros y las voces de los protagonistas de esa historia pasada: Mariana, Solana, Manuel:

Ahora recuerda y se asombra de la rapidez con que la casa adquirió sus actos de recién llegado para convertirlos en costumbres, y no sabe precisar el día en que por primera vez deseó a Inés ni cuando fue atrapado irremediamente por la biografía de Jacinto Solana, aun antes de encontrar sus manuscritos escondidos y de visitar la "Isla de Cuba" y el paisaje donde lo mataron y la plaza donde nació y vivió hasta los veinte años⁵.

Luego de que se ha dejado penetrar de ese tiempo detenido que ocupa la casa y de esas sombras que la habitan y lo miran y señalan desde las fotografías, los cuadros y las dedicatorias en los libros, Minaya concibe descubrir la clave de esa historia, la verdad sobre el crimen de Mariana y la verdad sobre la vida de Solana. Sin embargo, en esta búsqueda su vida se irá desdibujando, ensombreciendo⁶, se volverá una copia y simulacro de esas otras vidas pasadas. Y aquí es donde aparece el segundo punto del esquema: las repeticiones y simetrías. Hay un pasaje revelador de este juego de repeticiones en que cae Minaya, en el capítulo seis de la primera parte: Minaya en su indagación sobre Solana se ve caminando por las callejuelas que llevan a la antigua casa de éste, pero con la conciencia de que está reproduciendo el recorrido que había hecho el propio Solana, años atrás, en busca de la olvidada casa donde asesinaron a su padre. La narración del episodio yuxtapone brillantemente el tiempo de los dos recorridos, la indagación de Minaya y el retorno de Solana, como si fueran uno solo. Debido a lo extenso del pasaje sólo cito aquí las frases

⁵ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 44.

⁶ "Desde que llegó a Mágina, la conciencia de Minaya ha ido adelgazándose hasta quedar resumida en una mirada que averigua y que desea, como un espía en un país extranjero que hubiese olvidado su identidad verdadera y lejana para no ser más que una pupila y una secreta cámara fotográfica". *Ibid.*, p. 94.

más significativas: "Como Solana, imaginando lo que él hizo o temió, rehuye las calles transitadas y baja hacia la muralla del sur por callejones empedrados..."⁷. "Pero el no conoce aún el trazado de las calles de Mágina... y queriendo repetir los pasos exactos de Solana en aquella turbia madrugada de enero se halla de pronto extraviado en callejones que tienen nombres de gremios y de santos..."⁸.

Inés también participa de esas duplicaciones. Ella comparte muchos rasgos físicos con Mariana: sus pómulos prominentes, la brevedad y la agilidad de su cuerpo, esa vocación por el secreto y el privilegio de una zona personal hermética, inaccesible para los demás, pero sobre todo comparte con ella la condición de ser una mujer amada por los hombres. Inés por lo demás cultivaba voluntariamente esa duplicidad con Mariana:

Pero Inés no pareció escucharle: había visto, entre las ropas de novia, una rosa de tela amarilla que Mariana debió quitarse del pelo antes de que le hicieran la foto nupcial, y se la puso a un lado de la frente, con elegancia fugaz, para mirarse en el espejo un instante, sonriéndose a sí misma, al estupor y a la pasión de Minaya ⁹.

Quizá la escena climática de este juego de repeticiones y duplicaciones sea aquella en que Minaya e Inés entran al cuarto clausurado, espacio intocado en que Manuel guardaba un culto solitario a la memoria de Mariana, y reviven esa noche única de amor en la que Manuel y Mariana unieron y agotaron sus cuerpos y sus fuerzas (último capítulo de la primera parte): "<<No>>, había dicho Inés, apoyándose en la puerta cerrada del dormitorio cuando Minaya, que había devuelto los manuscritos al cajón donde los encontró, se dispuso a salir. <<Tiene que ser aquí. Me gusta esa cama, y el espejo del armario>>"¹⁰. En esta escena, como en otras más que sería largo precisar, la imagen del espejo adquiere casi una cualidad simbólica; los personajes no parecen mirarse directamente sino por mediación de

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 90

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

los espejos que duplican y repiten sus formas; los espejos en que se miran Minaya e Inés crean sombras, restituyen ausencias y tiempos olvidados.

La siguiente parte del esquema se refiere al hombre que desde la oscuridad, desde su escondite, planea todo el juego de los espejismos y las repeticiones. En *Beatus Ille* es uno de los protagonistas, Jacinto Solana, quien muchos años después, cuando ya se le creía muerto, imagina e inventa cada uno de los pasos de Minaya, lo envuelve en una historia que él no conoció "y que tenía derecho a ignorar" y le insinúa un misterio que late en ella:

Pero una de aquellas noches de insomnio en que lo maldecía y me preguntaba por qué había tenido usted que venir concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro. Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen¹¹.

Minaya lee con pasión las notas que maquinó Solana pacientemente y su "voluntad de saber" lo lleva más allá de donde lo imaginó el propio Solana, lo lleva a descubrir (última parte del esquema) al hombre que revive la historia en el cuerpo y la conciencia de Minaya y trama todos sus movimientos y pensamientos. Este descubrimiento, esta revelación de la verdad están íntimamente ligados a la autoafirmación de sí mismo. En esa historia en que uno se convierte en un mero simulacro de una vida ya extinta, la noción de uno mismo se destiñe, se deslava. La verdad opera entonces como restituidora del derecho a ser una presencia y no una mera sombra del pasado.

Este es el "núcleo básico", al que me refería, como sostén fundamental de la trama y que dará consistencia también a la propia estructura de la novela. Mi intención ahora es tratar de explicar este esquema que se repetirá en *Beltenebros* y que está en la base de la concepción novelística de Antonio Muñoz Molina.

Un primer acercamiento al esquema nos llevaría a la obra de Jorge Luis Borges. Pere Gimferrer, en el prólogo a la nueva edición del primer libro de Antonio Muñoz

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

Molina, *El Robinson urbano*, afirma brillantemente que éste le debe algunos rasgos de su estilo, particularmente el uso del adjetivo imprevisto, a Borges¹². Yo me atrevería a decir que la cercanía de Muñoz Molina a Borges es todavía más profunda. Lo digo pensando en la novela que ahora analizo, *Beatus Ille*; ¿acaso este esquema que hemos descrito no recuerda esos juegos de espejos y laberintos que tanto le entusiasmaban a Borges? Borges ha imaginado en el relato "Las ruinas circulares" una posibilidad extrema: un hombre, un mago, tiene una misión inaudita: soñar a otro hombre, pero soñarlo tan perfecta y minuciosamente que se pueda integrar al mundo de la realidad. Este mago dedica mucho tiempo, muchas noches y luego muchos días, a tal tarea. Al fin lo consigue y su felicidad es infinita. Tiempo después imagina lo terrible que ha de ser para su hijo, para el hombre que ha engendrado, descubrir "de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!"¹³. Sin embargo, este presentimiento no es comparable con la revelación que experimentará más adelante: "...comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo"¹⁴.

Esta es sin duda la relación que se establece entre Minaya y Solana. Mientras Minaya cree imaginar la historia de un poeta que tuvo una vida heroica y sueña sus vicisitudes, es el propio Jacinto Solana el que inventa la historia y el misterio que condicionan los pasos y el sueño de Minaya. El hombre que sueña a un hombre es soñado por otro hombre.

Aunque mi propósito es explicar el esquema de la novela desde su estructura misma, haré referencia a la obra de Borges cada vez que ilumine nuestra exposición. Me parece que

¹² Un estudio que se propusiera rastrear las huellas de la influencia borgeana en la obra de Muñoz Molina sería sumamente enriquecedor, toda vez que el propio autor ha declarado su admiración temprana (véase *Ardor guerrero*) por el escritor argentino. Lamentablemente tal estudio escapa a los propósitos del presente trabajo.

¹³ Jorge Luis Borges. "Las ruinas circulares" en *Prosa*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

encontrar la clave de la novela de Muñoz Molina en la obra de Borges es un intento plausible. Sin embargo, yo no utilizaré la "clave borgiana" como sustento de mi tesis sino como apoyo a mi análisis.

Para mí la explicación principal de la novela se encuentra en esa ficción que teje Jacinto Solana desde la penumbra de su escondite. Esa ficción es la que lee Minaya y la que leemos nosotros. La historia verdadera en que se vieron involucrados esos personajes del pasado, en 1937, no la conocemos; sólo tenemos la versión distorsionada de Solana para adecuarla a los sueños y expectativas de Minaya: "Usted quería un escritor y un héroe. Ahí lo tiene"¹⁵.

Minaya no interpreta o recupera la historia de Manuel, Mariana y Solana desde una perspectiva objetiva o con una fría curiosidad sino que se mueve con los resortes que mueven a todo lector de literatura. Minaya lee la historia y se ve atrapado por ella como el lector de cualquier novela de misterio. Y en la base de ese asombro de Minaya no está la sensación de poseer la Historia sino la de estar presenciando un mito, el mito de la heroicidad de Jacinto Solana.

La primera parte de mi tesis es precisamente esta: Jacinto Solana desde la literatura misma crea el mito de Solana, pero también el de Mariana y en general el mito del tiempo en que vivieron los protagonistas de su historia. Examinemos ahora, en un primer momento, cuáles son esos mecanismos que emplea el narrador para crear mitos y después veamos cómo lee e interpreta (cómo vive) Minaya tales mitos.

¹⁵ Antonio Muñoz Molina. *Op. Cit.*, p. 267.

1.2. La creación del mito.

El mito es el ropaje del misterio.

Thomas Mann

El mito ha estado siempre en la base de toda literatura. A veces como simple motivo y otras como principio configurador de las obras. Pero siempre indistinguible del tejido íntimo de la literatura, presente en ella no como añadido o huésped sino como elemento natural y consanguíneo. Desde la *Odisea* de Homero al *Ulises* de James Joyce el mito ha revestido distintos rostros y formas, pero su pervivencia está garantizada por su necesidad, no siempre reconocida, en la cultura occidental. Incluso en escritores radicalmente realistas, como Émile Zola, aparece una cierta concepción mítica en la creación de escenarios y ambientes¹⁶.

En el siglo XX se originó el mayor interés por recopilar y explicar los mitos de las más diversas culturas. Los antropólogos de todas las tendencias han sido quienes han mantenido vivo el debate sobre el mito. Sin embargo, las repercusiones que tales estudios han tenido en la crítica literaria son ya ineludibles. Se ha creado incluso una corriente crítica, llamada "crítica arquetípica", que pretende leer las obras literarias buscando su trasfondo mítico o arquetípico¹⁷. Esta lectura es sumamente enriquecedora porque recupera esa dimensión simbólica del lenguaje que la crítica estructuralista es particularmente miope para apreciar.

¹⁶ V. Gilbert Durand. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, pp. 261-2.

¹⁷ Para William G. Doty la crítica arquetípica o mitológica ha perdido la importancia que alguna vez tuvo; sin embargo, para él existen obras literarias contemporáneas que exigen aproximaciones críticas mitológicas; por ejemplo, cuando en una obra contemporánea aparecen imágenes o personajes míticos ya sea copiados directamente o transformados (Cfr. la figura de Hermes en la obra de Thomas Mann); cuando existen ecos en una obra actual de mitos o figuras míticas que aunque no tienen una influencia directa en ella recuerdan vagamente a ciertos arquetipos (Cfr. la *Quimera* de John Barth); cuando la obra moderna vuelve a narrar un mito o una leyenda pretendiendo ser una adaptación moderna de ellos (Cfr. las novelas de Mary Renault que pretende volver a contar las leyendas de Teseo y Alejandro). William G. Doty. *Mythography The study of myths and rituals*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1986, p. 182.

En América Latina, en las últimas décadas, la lectura mítica ha gozado de cierta preferencia, dado que se ha creído que el mito es una de nuestras formas propias para explicarnos la historia y el mundo. Carlos Fuentes ha sostenido incansablemente tal postura, a la que añade, como horizonte y espejo en que nos vemos, la épica y la utopía. Este no es lugar para discutir tal postura pero ciertamente no podemos negar la importancia y la vigencia que tiene el mito para entender la historia. Al respecto escribe Durand: "Quiero decir sobre todo que, dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres [...] es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa"¹⁸.

Pero ¿qué es el mito? La respuesta es múltiple. Cada pensador tiene su propia definición de mito. Existen las definiciones que ya se han vuelto clásicas; como la de Bronislaw Malinowski o la de Mircea Eliade. Escribo aquí la del primero:

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos¹⁹.

He elegido esta definición porque creo es la que más se acerca al criterio general de lo que se entiende por mito. Para Malinowski lo importante del mito no es el relato sino su recepción y su vida en las sociedades primitivas. A nosotros, por el contrario, lo que nos interesa destacar, en un primer momento, es ese relato de acontecimientos que, en principio, es todo mito. (Más adelante retomaremos la segunda parte de la definición de Malinowski). G. S. Kirk, un estudioso sobre todo de las letras clásicas, hace énfasis en sus análisis de los

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ Bronislaw Malinowski. *Magia, ciencia y religión*, p. 112-3.

mitos, en el aspecto narrativo que subyace en ellos. Incluso cuando se propone explicar el origen de los mitos recurre más a esa base narrativa que al posible simbolismo: "Mi punto de vista personal acerca del origen de los mitos hace mayor hincapié en el desarrollo gradual de estructuras narrativas, de historietas, que comportan implicaciones simbólicas complejas añadidas de modo casi accidental"²⁰. Aunque la última parte de la afirmación podría ser discutible, me parece que el de Kirk es uno de los mejores intentos por revalorar el carácter narrativo de los mitos.

Para nosotros este interés por lo estrictamente narrativo proviene de la convicción de que en la novela que ahora comentamos, aunque no es precisamente una novela mítica, la relación que se establece entre los dos protagonistas está mediada por un mito: uno de ellos lo escribe, Jacinto Solana, y el otro lo lee, Minaya. La novela mítica según el crítico colombiano Michael Palencia-Roth "será tal vez una narración de la creación del mundo, pero siempre implicando una interpretación totalizadora. Utilizará imágenes semejantes a las narraciones religiosas para expresar su concepto de la realidad y los mitos particulares -estructuras míticas- como fondo de la narración"²¹. A pesar de que *Beatus Ille* tiene muchas características que la podrían hacer pasar por una novela mítica, tales como la concreción espacial en una ciudad, Mágina, y una casa determinada donde ocurren todos los acontecimientos y desde donde se perciben los sucesos exteriores, o la existencia de los mitos particulares de Mariana o Jacinto Solana, el propósito que la configura no es el de la expresión de una visión totalizadora del mundo y de las cosas. Su principio básico es anterior a todo ello y se refiere a esa cualidad del discurso literario de apropiarse de las características de los relatos míticos para crear mitos literarios. *Beatus Ille* no es pues esa novela que narra los mitos que viven en la ciudad de Mágina como sí lo es *Cien años de*

²⁰ G. S. Kirk. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, p. 289.

²¹ Michael Palencia-Roth. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, pp. 22-3.

soledad respecto de Macondo y quizá de Latinoamérica, sino esa reflexión de la virtud literaria de hacer de cualquier material un mito. Sin duda, muchas de las técnicas empleadas por el narrador son las mismas de la novela mítica y de ahí que nuestras referencias a ella y a la propia naturaleza del mito sean constantes²².

Pero ¿qué nos autoriza a equiparar el discurso mítico al literario? Claude Lévi-Strauss ha analizado las estructuras del mito y ha descubierto que comparte con el lenguaje -cimiento de toda literatura- dos elementos básicos: las palabras y las frases, (no así los fonemas que compartiría el lenguaje con la música). Esta simetría entre lenguaje (y por tanto literatura) y mito, como vemos, está sustentada en lo narrativo y por ello es perfectamente posible la asimilación de los mitos por la literatura. Incluso yendo más lejos, podemos decir que los orígenes del lenguaje y del mito convergen en un mismo punto: no puede haber mito sin lenguaje, ni lenguaje sin mito. Veamos ahora cómo y con qué recursos el narrador de *Beatus Ille* crea esos mitos literarios de Mariana, Manuel y Solana.

1.2.1 El tiempo del mito.

Una de las dimensiones más importantes del mito es la del tiempo. Mircea Eliade ha estudiado exhaustivamente las características culturales de los mitos. Para él el mito "relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <<comienzos>>"²³. Este tiempo primordial no tiene una ubicación cronológica, su

²² Quizá otra novela de Muñoz Molina, *El jinete polaco*, se acercaría más a esta noción de novela mítica, aunque de un modo más general. En esta novela, los protagonistas se proponen reconstruir el pasado de sus vidas, un pasado incluso anterior al de su nacimiento "no empujados por una vocación desinteresada de saber, sino la mutua necesidad de encontrarse en los hechos que los precedieron y los originaron, nacidos de una suma de casualidades y desgracias..." (p. 30). Este propósito recuerda mucho las afirmaciones de Nietzsche sobre las consecuencias de la pérdida del mito en el mundo moderno: un ansia histórica por buscar nuestras raíces en las "más remotas antigüedades". *El jinete polaco* es esa inmersión en la vida de los que precedieron a los protagonistas y le dieron forma a sus rostros y a su vida: es la indagación de un mito personal.

²³ Mircea Eliade. *Mito y realidad*, p.12.

residencia es el pasado remoto, sin embargo, las sociedades que se han regido por el mito, no viven este pasado, este tiempo inaugural, como inaccesible sino capaz de actualizarse a cada momento. Los mitos crean modelos arquetípicos de conducta que deben servir de guía al hombre en su vida. El hombre primitivo, pues, en cada uno de sus actos cotidianos revive ese acto único de sus antepasados; en una palabra, vuelve presente ese "tiempo primordial de los comienzos" de que habla Eliade. En el tiempo de los mitos se confunden los tiempos tradicionales: el pasado no está cancelado y el presente siempre es una referencia al pasado y esta seguridad de vivir de acuerdo con un modelo establecido garantiza que el futuro será igual al tiempo de los padres, de los héroes, de los dioses; de aquí que podamos decir que es un tiempo circular, eterno. El tiempo mítico también es llamado "eterno retorno", por la repetición incesante del modelo primigenio que garantiza su vigencia permanente.

Esta concepción del tiempo mítico coincide en algunos puntos con la noción que tiene el propio Antonio Muñoz Molina sobre el tiempo y que repercute directamente en la construcción de sus novelas. En *El jinete polaco*, Manuel, el protagonista que narra la historia dice:

[...] y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días [...], gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres [...] relumbran sin confusión en un presente simultáneo²⁴.

Una visión idéntica la encontramos en el prólogo que hace el novelista a los *Cuentos completos* de Onetti: "Todo el mundo habita tiempos mezclados, una encrucijada de expectativas y recuerdos que se confunden en el ahora mismo y que muchas veces lo desfiguran o lo borran"²⁵.

²⁴ Antonio Muñoz Molina. *Ibidem*, p. 23-4.

²⁵ Juan Carlos Onetti. *Cuentos completos*, pról. de Antonio Muñoz Molina, p. 19.

El tiempo mítico y el "presente simultáneo" convergen en un mismo fin: la anulación del tiempo cronológico (no así de la temporalidad). En el primero la repetición ritual (presente) actualiza el pasado y asegura el futuro: todos los tiempos están contenidos en un solo acto; en el segundo, el "ahora mismo" (presente) resume las expectativas y recuerdos, el futuro y el pasado. En ambos conceptos se da una primacía del presente, pero de un presente que yo llamaría "fuerte", porque no es puro presente del devenir sino el presente total, en el que se ha asimilado el pasado y el futuro. *Beatus Ille* es una novela del presente. Desde él se lee e interpreta el pasado y a él se regresa al final del viaje retrospectivo en el horizonte de otras vidas. La circularidad de la novela, más que por la conclusión o el acabamiento de un acontecimiento esbozado al principio, radica en este retorno al presente. El mito de Solana se ubica en medio de esos dos puntos del presente (que son el mismo) que abren y cierran la novela: Minaya esperando el tren (y a Inés) para huir a Madrid. Cuando Carlos Fuentes analiza *Pedro Páramo* de Juan Rulfo encuentra que un diálogo aparecido en la página 27 : "-¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? [...] /-No, doña Eduviges./-Más te vale", se repite en la página 36: "Más te vale hijo. Más te vale". Sin embargo entre esos dos diálogos, que son el mismo, han sucedido muchas cosas. Esto le hizo pensar que se trataba no de un tiempo sucesivo sino de tiempos simultáneos que se yuxtaponen en uno solo que es el tiempo del mito²⁶. Lo mismo ocurre en *Beatus Ille* en medio de ese mismo instante que es la espera de Minaya en la estación del tren, porque el tiempo sucesivo de su estancia de tres meses en la casa parece anularse, detenerse o, en todo caso, ahondarse en un tiempo más vasto e inmóvil que el suyo propio. Minaya no parece llegar a una casa cualquiera, sino a una región del pasado. Es un fenómeno parecido al que experimenta Hans Castorp, en *La montaña mágica* de Thomas Mann, cuando llega al

²⁶ Cfr. Carlos Fuentes. "Juan Rulfo: El tiempo del mito" en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, pp. 149-173.

sanatorio para enfermos con afecciones pulmonares en Davos: la detención repentina del tiempo sucesivo.

1.2.2. Yuxtaposición y dislocación cronológica

¿Cómo repercute esta concepción del tiempo en la construcción literaria del mito? Es fácil deducirlo. Si es cierto que "todos habitamos tiempos mezclados", entonces la novela tendrá que cifrar esa mezcla de tiempos, tendrá que huir de toda sucesión cronológica, tendrá que dar la impresión de un tiempo inmóvil, detenido, donde lo que sucedió después pueda con toda lógica ser narrado antes y donde el pasado no sea el origen de lo que aconteció más tarde. Así es justamente como Lévi-Strauss considera que están contruidos los mitos y como deben leerse:

Tal como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Esta es la razón por la que debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito de la misma manera en que leemos una novela o un artículo, es decir, línea por línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos, sucedan en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendremos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera ²⁷.

Beatus Ille está construida con esta técnica de yuxtaposición de acontecimientos y dislocación de cronologías. Abundan las anticipaciones y las regresiones en el tiempo. Un mismo suceso no se agota en un sólo relato sino que se reitera a cada momento y sin ningún orden establecido. Me parece difícil dar en unas cuantas citas aisladas de la novela esa impresión de "página entera" que propone su lectura. Esta dificultad proviene de lo que

²⁷ Claude Lévi-Strauss. *Mito y significado*, p. 68.

considero uno de los procedimientos centrales de esta técnica: el acumulamiento. El narrador no sugiere ningún itinerario ordenado de las acciones, sino que éstas pueden aparecer en cualquier momento de la trama para reiterarse cada cierto tiempo con algún detalle añadido. G.S. Kirk encuentra que este recurso narrativo es típico de los mitos: "...la ejecución de una acción parecida a lo largo de varias ocasiones en un clímax ascendente, suele ser usadas en la elaboración progresiva de los mitos"²⁸. Cualquier intento por buscar un orden o restituir la secuencia histórica resulta vano porque el narrador no quiere relatar la evolución de los personajes o situaciones sino que quiere fijar, suspender, detener los acontecimientos en un momento determinado del pasado. Intentemos siquiera seguir brevemente, y sin pretender agotarlo, uno de los núcleos de acontecimientos más recurrente en la novela: Mariana, sus representaciones, su crimen y su misterio.

La primera noticia que tendrá Minaya de Mariana será a través de dos representaciones suyas: el retrato que pintó Orlando en la víspera de la boda y una fotografía de Mariana flanqueada por dos hombres, Jacinto y Manuel. De la importancia de las fotografías en la novela hablaremos más tarde, por ahora interesa destacar que estas imágenes ganarán el territorio de la imaginación de Minaya de tal modo que sólo un par de páginas más adelante (unos cuantos minutos en el tiempo de la novela) cualquier evento de la realidad inmediata se convertía en un guiño de ese tiempo en que Mariana todavía no era una sombra: "Entre el murmullo amortiguado de las palomas escuchó los pasos de Inés, que subía a avisarle –tal vez pensó entonces, pero también eso formaba parte de una antigua costumbre, que así debieron sonar los pasos de Mariana cierto amanecer de 1937..."²⁹. Después de la charla con su tío Manuel en la biblioteca, Minaya vuelve a ver otra fotografía de Mariana: la de su boda. De ella le impresiona la fijeza y la animosidad con que Mariana, desde su espacio de tiempo aniquilado, mira a cualquier posible espectador.

²⁸ G.S. Kirk. *Op. cit.*, p. 53.

²⁹ Antonio Muñoz Molina. *Ibidem*, p. 25.

Posteriormente Minaya escucha uno de los primeros testimonios de la historia de Mariana: el del escultor casado con el fracaso, Eugenio Utrera. Es interesante observar que en esta conversación Utrera destaca el punto de vista de doña Elvira, madre de Manuel, signo éste que cobra todo su sentido en la segunda lectura de la novela como prefigurador de la extraña confabulación doña Elvira-Utrera: "Me parece verla [a doña Elvira] el día en que volvió Manuel del hospital, convaleciente de aquella herida gravísima y dispuesto a casarse con Mariana. Porque, como decía ella, una cosa era que su hijo fuera republicano, y hasta un poco socialista, y otra muy distinta verlo casado con aquella mujer, después de abandonar a su novia de toda la vida"³⁰.

Más tarde Minaya escuchará el relato frío y pretendidamente objetivo del médico Medina: "A mí nunca me pareció que la pobre Mariana fuera tan atractiva como decían. Como decían ellos, Manuel y Solana, desde luego, aunque Solana se cuidaba mucho de decirlo en voz alta. ¿Y sabe lo que tenían los dos? Un exceso de humores seminales y de literatura, y permíteme la crudeza"³¹. Es importante recordar esta crudeza y frialdad (que cancela toda suposición) del punto de vista de Medina, porque el narrador, Jacinto Solana, pondrá en boca de él por primera vez el relato de la muerte de la Mariana; como si semejante suceso demandara un rigor y una exactitud (y al mismo tiempo una ceguera) que ni Manuel, ni Utrera, ni doña Elvira podrían dar: "Había un tiroteo en los tejados, al otro lado de la casa, sobre los callejones a donde da el palomar. Una patrulla de milicianos andaba persiguiendo a un faccioso...Mariana, que estaba en el palomar, se asomó a la ventana cuando oyó los disparos. Uno de ellos vino a darle en la frente. Nunca supimos nada más"³². Esta narración de los hechos que se pretende definitiva tiene la virtud contraria de encandilar todavía más la curiosidad de Minaya, hasta que encuentra las notas del poeta

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² *Ibid.*, p. 80.

y se instala de pronto en el centro del misterio: el crimen de Mariana: "...Minaya...descubrió que Solana había contado en las últimas páginas del cuaderno la muerte de Mariana, y que la bala que la derribó no había venido desde los tejados por donde los milicianos perseguían a un fugitivo, sino de una pistola que alguien empuñó y disparó en la misma puerta del palomar"³³.

Aquí no se agota el mito de Mariana. La serie de las indagaciones y los hallazgos continuará en la segunda parte, pero hasta aquí ya podemos hacer algunos comentarios. Como vemos, cada uno de estos episodios, aunque separados en el espacio de la novela, actúan en bloque en la conciencia del lector y de Minaya, porque todos esos atributos de Mariana pertenecen al mismo tiempo congelado, suspendido, inmóvil, muerto de las fotografías. La única sucesión temporal es la de la indagación de Minaya, pero incluso ésta quedará abolida en la segunda parte, cuando para Minaya ya sólo sea posible conocer la historia a través de los ojos y la voz de Solana. Estos fragmentos de la biografía de Mariana no se nos revelan sucesivamente, es evidente que entre ellos hay otras tantas informaciones sobre Solana, sobre el enamoramiento de Minaya por Inés, el renacimiento del recuerdo de Manuel por Mariana, el remordimiento de Utrera, el orgullo de doña Elvira, el distanciamiento emocional de Medina, el sonambulismo de las criadas; se van acumulando sin orden ni concierto en un único relato. Nosotros leemos el mito de Mariana con esa misma impresión que Minaya contempla a Inés: "La sensación de avanzar era del todo ilusoria, pues no se trataba de veladuras sucesivas que alguna vez terminarían en el rostro verdadero y desconocido de Inés, sino de una sola, reiterada, inmóvil, los ojos y la boca y los delgados labios..."³⁴.

³³ *Ibid.*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

1. 2. 3. Fotografía y muerte.

¿Qué produce esta sensación de fijeza en el tiempo? Ya he explicado de qué forma esta concepción del tiempo como inmóvil, estancado se refleja en la construcción de la novela a partir de la reiteración de acontecimientos sin un orden sucesivo, en un constante ir y venir del pasado al presente y viceversa. Pero creo que la presencia obsesiva de las fotografías (y otras representaciones como cuadros e incluso las subrepticias esculturas de Utrera) de los protagonistas juegan un papel importante en la novela para crear esa sensación de tiempo detenido. Las fotografías, siempre descritas con cierta minuciosidad, me atrevería a decir, forman parte del mundo novelesco de Antonio Muñoz Molina. En *El jinete polaco* esa restitución del pasado común que se proponen hacer Manuel y Nadia, protagonistas de la novela, se construye a partes iguales de relatos escuchados desde la infancia y de un baúl lleno de fotografías, la mayoría retratos, tomados y abandonados por otro personaje, Ramiro Retratista. Por su cámara pasan casi todos los habitantes de la ciudad de Mágina, él es su memoria atormentada y su sepulturero prematuro: "Veía a alguien posando en su estudio y antes de esconder la cabeza bajo la cortinilla ya se imaginaba la cara que tendría la foto cuando estuviera muerto...", "...y cuando examinaba una foto recién hecha pensaba que a la larga sería, como todas, el retrato de un muerto"³⁵. Pareciera ser que las fotografías son cifra del rostro de la muerte y de ciertas regiones del pasado. Al respecto escribe Roland Barthes:

[...]la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado ("esto ha sido"), la foto sugiere que éste está ya muerto³⁶.

³⁵ Antonio Muñoz Molina. *El jinete polaco*, pp. 90-1.

³⁶ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, pp. 139-40.

Las fotografías en la obra de Muñoz Molina son casi siempre retratos anacrónicos de muertos o imágenes premonitorias de muertos futuros. En este último caso está la fotografía de Andrade, el supuesto traidor a quien Darman pretende asesinar, en *Beltenebros*. Los personajes de *Beatus Ille* que aparecen fotografiados están relacionados todos ellos de una u otra manera con la muerte: Mariana está efectivamente muerta, a Solana se le cree muerto desde hace mucho tiempo y Manuel morirá en el transcurso de los tres meses que dura la estancia de Minaya en su casa. Muñoz Molina escribe en el artículo periodístico, "La intimidad de los fantasmas", de 1990, reunido ahora en el libro *Las apariencias*: "Casi todas las fotos que miramos, especialmente si nuestra cara está en ellas, son fotos de fantasmas"³⁷. Las fotografías parecen ser, pues, el territorio común compartido por los muertos, y ante ese rostro de un muerto que nos muestra una fotografía no podemos percibir un transcurrir, un suceder, un devenir: "el tiempo está atascado", como dice Barthes. Ese instante que dura la pose se repite, idéntico a sí mismo, para siempre, para toda la duración material del papel fotográfico. Fotografía y relatos dislocados en el tiempo parecen coincidir en el mismo punto: el testimonio de ese tiempo detenido en que sigue viviendo el recuerdo de Mariana, de Solana y de Manuel. Porque quizá a fin de cuentas esa es la forma que toman nuestros recuerdos: imágenes e instantes detenidos en el pasado. Gregor von Rezzori en su novela, *Memorias de un antisemita*, narra a modo de relatos más o menos independientes todas las etapas de su vida, cada una separada de la otra, y cuando narra su niñez se contempla a sí mismo como habitante de una fotografía aunque ésta no haya sido nunca tomada:

Veo una instantánea mía: un niño con la cara aún redonda, inflamada por la expresión de quien ha violado y está a punto de asesinar su infancia; un rostro que resulta un tanto ridículo en su aciaga resolución de sólo ocuparse de sí mismo y que oculta de modo poco convincente las serias necesidades de la adolescencia. Es un día nublado. Estoy sentado en un leño y llevo puesto un traje de la época, una cazadora de corte

³⁷ Antonio Muñoz Molina. *Las apariencias*, p. 130.

militar [...]No tengo sombrero y estoy despeinado por el viento. A mis pies, el pelo liso como el de una foca, está mi sabueso Max [...] Esta foto no existe, aclaro de inmediato: en aquel entonces estaba tan solo, que no tenía nadie que disparara el aparato³⁸.

La visión general que tiene el narrador de su infancia se resume en una imagen fotográfica imaginaria, inmóvil y suspendida en una región del pasado.

1. 2. 4. Las voces del mito.

Del breve inventario que hicimos de algunos de los acontecimientos que componen el mito de Mariana podemos entresacar más conclusiones. Observamos que la reconstrucción de esa historia está integrada en gran medida por distintos testimonios, por diferentes voces que se interpelan y en ocasiones se contradicen. Cada uno tiene su propia versión de la historia, hecha de sus prejuicios y convicciones, de su rencor o nostalgia, de su indiferencia o predilección. Estas voces están fuertemente individualizadas, de ahí que muchas veces se encuentren entre sí, irreductibles todas ellas al acuerdo o a la aquiescencia. Estas voces reviven la historia no por una dudosa voluntad arqueológica sino porque la historia de una u otra manera sigue viva en ellas; condenadas a recordar y contarla pese a todos los ejercicios de olvido.

¿Cuál es la función que nosotros le atribuimos a las voces? Hemos insistido en que las voces rehacen la historia de Mariana, de Solana y Manuel. Pero si estas voces son la mayoría de los casos diversas y contradictorias, entonces el resultado será no una historia unívoca sino varias historias, tantas como versiones posibles. Cada relato sostiene un punto de vista respecto de los pormenores de la vida y muerte de los personajes. No todos son aceptables. Algunos lindan con la mentira y el embuste, otros han terminado por ser ciegos a fuerza de nostalgia. Y sin embargo todos contribuyen a cincelar ese rostro de rasgos cambiantes que es la vida de los personajes. Estamos frente a otra clase de novelística

³⁸ Gregor von Rezzori. *Ibidem*, p. 12.

donde los personajes están lejos de ser sujetos de actos únicos e irrepetibles, históricos en una palabra. Al respecto escribe Roberto Calasso: "Las figuras del mito viven muchas vidas y muchas muertes, a diferencia de los personajes de la novela, vinculados en cada ocasión a un gesto único. Pero en cada una de estas vidas y de estas muertes están presentes todas las demás, y resuenan"³⁹. Los personajes de *Beatus Ille* se acercan más a los héroes de los mitos, cuyas aventuras, aunque tengan un núcleo narrativo invariable y fijo, aparecen con pormenores diferentes de un relato a otro. Esta mutabilidad de los pormenores, lejos de alterar la consistencia mítica, le confiere su naturaleza íntima. Todo mito se construye y se puede seguir a partir de sus transformaciones. Para Claude Lévi-Strauss quizá ésta sea su esencia: la posibilidad de construir e identificar un mito a partir de sus versiones. Las múltiples voces que hablan en la novela convocadas por el narrador terminan por crear el mito de Mariana o Solana más que por contar su historia. Una visión mítica de los hechos pasados sustituye a la versión histórica.

Pero esta proliferación de voces habla también del contexto colectivo en que se crea y se vive un mito. Carlos Fuentes, en el estudio al que he aludido más arriba, considera el cuento de William Faulkner, "Una rosa para Emily", como uno de los mejores ejemplos de cómo un grupo social vive un mito. El relato está efectivamente narrado en una primera voz del plural en la que todo un pueblo recuerda a una mujer orgullosamente solitaria, de esas que abundan en la novelística faulkneriana, que ingresó al mundo del mito por la puerta del aislamiento, el secreto, el misterio. No conocemos la versión de Emily sobre su reclusión pero sí sabemos, y esa es ya la vida del mito, de las suposiciones y conjeturas de los hombres y mujeres de su pueblo. La vida de Emily no está solamente contenida en el estrecho espacio de su casa sino en el amplio escenario de la imaginación colectiva.

³⁹ Roberto Calasso. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, p. 28.

1. 2. 5. El mito del héroe.

El viaje ritual arranca al tiempo la memoria de los héroes, y cada día se convierte en un cumpleaños imposible.

Antonio Muñoz Molina,
"Juego de las conmemoraciones".

Esta naturaleza colectiva de los mitos nos obliga a matizar nuestra tesis sobre la creación del mito de Solana por el propio Solana. Sin duda el narrador, como hemos visto, emplea hábilmente el testimonio múltiple de los distintos personajes, pero su pretensión mayor no es narrar cómo es vivido ese mito por los hombres de su tiempo sino ponerlo ante los ojos de un solo espectador que es Minaya. Se establece entre ellos una relación excluyente de autor-lector. Pero nadie puede individualmente y en el espacio de un solo texto "inaugurar", *ex nihilo*, un mito, incluso literario; entonces ¿cómo podemos hablar de mito en un diálogo entre la narración de Solana y la imaginación de Minaya? Me parece que el mito de Solana encuentra su sustento en el repertorio mitológico de la tradición cultural y literaria. El narrador no crea de la nada el mito de Solana sino que lo sostiene sobre la base de uno de los que aparece en casi todas las mitologías y uno de los que goza la mayor vigencia en la actualidad: el del héroe. Ya he dicho que no es mi intención hacer crítica arquetípica, pero me parece necesario resaltar esta actualización del mito del héroe para demostrar que el de Solana arraiga y abreva en las fuentes mismas de los mitos culturales, lo cual le permite tener ese sustento colectivo inherente a todo mito y por lo tanto Minaya pueda vivirlo como tal y no como una mera ficción o un recuento histórico. Gilbert Durand, por su parte, iría más lejos todavía en sus análisis, porque para él la presencia del mito como base de la estructura novelesca no es una decisión del narrador o

del mismo escritor sino que es la norma que rige por un lado a la epopeya pero también a la propia novela⁴⁰.

Después de que se ha descubierto el juego y que se encuentran frente a frente Solana y Minaya, el primero escribe: "El no dijo nada, o sólo repitió mi nombre, que al sonar en su voz tenía una cualidad dura, desconocida, remota, porque no me nombraba a mí, a quien verdaderamente yo soy, sino a otro tal vez a un héroe, a la sombra oculta en los manuscritos y en las fotografías..."⁴¹, y más adelante le dice a Minaya: "Usted quería un escritor, héroe y ahí lo tiene". Solana confiesa pues que ha sostenido su ficción y se ha recreado a sí mismo en términos del heroísmo.

Sin embargo, hay que aclarar que Solana en la novela tiene muchos rostros, son muchas las luces que iluminan su figura, podemos decir incluso que hay un Solana para cada memoria que lo recuerda y cada voz que lo evoca. Desde aquel Solana lejano, que en la voz del amigo de Minaya cobraba los atributos del intelectual comprometido y acallado – imagen ésta de intelectual que debió de ser grata a los jóvenes madrileños de finales de los sesentas y principios de los setentas-, hasta el Solana odiado minuciosamente por doña Elvira –un Solana que nunca dejó de ser para ella el niño miserable, hábil para importunar y corromper. Pero también vemos aparecer ante la mirada encendida de Orlando un Solana habitado por el miedo, vulnerable al dolor y a la indecisión. Mariana también descubrirá en Solana esos rasgo de debilidad, pero le añadirá el cariño y la ternura. Para Manuel, Solana siempre sería el escritor genial y atormentado, cuya mirada todo lo desnudaba, un escritor obligado por las circunstancias al silencio; Manuel nunca desconfió del impulso creativo de Solana, por ello le ofreció su casa como espacio ideal en que pudiera escribir su novela.

⁴⁰ Gilbert Durand. *Op. cit.*, p. 196. El autor demostrará su afirmación analizando cómo la novela de Stehndal, *Lucien Leuwen*, por el solo hecho de que deliberadamente pretende subvertir el modelo heroico resulta un ejercicio novelesco fallido. Es decir no se puede escribir una novela yendo en contra o negando el mito.

⁴¹ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 263.

Para el doctor Medina, la pasión literaria de Solana era vista mitad como desvío y mitad como enfermedad.

Minaya tendrá también su propia imagen de Solana, pero ésta estará cincelada por el propio Solana desde su escondite. Es este Solana, el que *lee* Minaya, el que insta en su imaginación, el que nos interesa analizar.

Sin duda en muchos sentidos el mito de Solana se acercará al heroísmo tradicional pero también guardará ciertas distancias que saltan a la vista y que hay que comentar. La más importante de ellas es que Jacinto Solana es un poeta, un escritor, un intelectual, situación que lo aleja del héroe arquetípico vinculado con la actividad guerrera. Durand escribe que los héroes son todos ellos analfabetas, su vida no es la contemplación o la reflexión sino la hazaña guerrera o la conquista amorosa. Para la modernidad, quizá, Hamlet es uno de los primeros héroes intelectuales porque su gran dilema es el debate sobre la resistencia ante la acción y al mismo tiempo su necesidad. El héroe típico no se cuestiona; actúa.

Thomas Carlyle en su famosa obra, *De los héroes*⁴² (a la sazón traducida por Borges), reivindica el destino de los héroes intelectuales: el poeta y el literato. Para ellos está reservada una tarea no menos noble que el manejo de la espada; ellos son a su manera seres iluminados que tienen la virtud de aniquilar las apariencias del mundo y poner ante nuestros ojos su esencia íntima, su armonía interior. La poesía es ese canto del poeta al melodioso orden del universo. Hölderlin atribuye al poeta el más alto de los designios: mantener vivo el espíritu de los héroes: "Los poetas son ánforas sagradas/ que guardan el vino de la vida / el alma de los héroes"⁴³. El héroe-poeta lejos de traicionar el heroísmo tradicional le añade su nota más alta: la visión espiritual. En *Beatus Ille* somos testigos de la mezcla de los trabajos del guerrero y el poeta: Jacinto Solana participa en la defensa de la

⁴² Thomas Carlyle. *De los héroes*, p.77

⁴³ Friedrich Hölderlin. *Obra Completa en Poesía*, p. 119.

República Española como combatiente pero también como poeta, pues lee a los soldados republicanos en el frente sus poemas que son una invitación a la batalla y al esfuerzo. De hecho las primeras noticias que tiene Minaya de Jacinto Solana son a través de un amigo universitario que lo muestra como el escritor comprometido con la lucha y condenado injustamente a la persecución y a la muerte y después a la ignorancia e indiferencia de la memoria histórica.

Revisemos ahora en qué acontecimientos de la vida de Solana podemos identificar secuencias o ecos del modelo heroico consagrado por diversas tradiciones. El itinerario de los héroes no es nunca el mismo y no todos los héroes reproducen puntualmente el modelo heroico⁴⁴. El camino del nacimiento a la apoteosis está lleno de tantas variantes como héroes, de ahí que no sorprenda que el poeta Jacinto Solana no imite toda la secuencia heroica. Los primeros signos de la heroicidad en las literaturas antiguas son los sucesivos nacimientos del héroe hasta que al final nace como inmortal. Este nacimiento está rodeado y precedido de sucesos maravillosos y presagios. Sus padres, normalmente de origen ilustre, lo abandonan y queda expuesto hasta que alguien lo recoge.

Esta primera secuencia me parece que es difícil de encontrar en forma idéntica en una novela moderna que no sea francamente fantástica. Pero lo que en cambio sí podemos identificar en el caso de *Beatus Ille* es el origen humilde del héroe y su sensación de indefensión frente a un mundo declaradamente hostil. Jacinto Solana recuerda con insistencia sus días infantiles repartidos entre la huerta paterna y la escuela. Se sentía condenado a esa rutina sonámbula del campesino infatigable. Su padre parecía decidido a negarle cualquier posibilidad de huida y, en cambio, encadenarlo a una vida cifrada en el trabajo solitario con la tierra, como si Solana no fuera más que el último eslabón de una cadena tejida tenazmente por el tiempo en una sucesión ininterrumpida desde sus

⁴⁴ Para la reconstrucción del modelo heroico me basé fundamentalmente en Philippe Sellier. "Heroism", en Pierre Brunel (editor). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*.

antepasados hasta su propio presente de indefensión y de miedo. Sus incursiones furtivas en la literatura le dejaban entrever un horizonte ilimitado de gozo y abandono, pero que bastaba una orden terminante de su padre para aniquilarlo irremediabilmente. Quizá esa fue la sensación del niño Jacinto Solana, la de un sueño que se derrumbaba frente a sus ojos, cuando su padre le anunció que tendría que abandonar la escuela. Ese día lo recuerda Solana en las supuestas notas escritas, en 1947, desde el cuarto de "ventanas circulares" de la casa de Manuel cuando describe la visita que hizo a su padre la víspera de la boda de Mariana y Manuel en 1937. Quizá Solana recuerda tan intensamente ese día porque fue en ese momento, en que su padre conversaba con el director de la escuela, cuando se decidió su futuro y tomó forma su determinación de abandonar el campo, pero al mismo tiempo se operó la separación definitiva con su padre. Solana cita la breve conversación entre el director de la escuela y su padre, y que él recibió al mismo tiempo como absolución y condena, como si le hubieran legado junto la salvación, la culpa por el abandono de su padre: "Su hijo amigo mío, debe seguir aún bajo la custodia de sus maestros. ¿Quién le dice que no tenemos ante nosotros a un futuro ingeniero, a un médico eminente o, si me apura, a un tribuno de cálida oratoria? Muy grandes hombres salieron de un hogar humilde"⁴⁵. Y más adelante el padre responde: "Bueno, pues, si usted lo dice lo dejaré aquí, con la falta que me hace, a ver si llega a ser algún día un hombre de provecho"⁴⁶.

Me parece, pues, que dentro del modelo heroico la condición humilde del héroe no resultaría un elemento importante si tal humildad no fuera ya por sí misma un problema o un obstáculo para el héroe en ciernes. Y en el caso de Jacinto Solana tal humildad (su condena a vivir la vida que su padre le había asignado a su lado, trabajando la tierra) representaba una circunstancia hostil que limitaba sus propias ansias, aun informes, de vivir para la literatura.

⁴⁵ Antonio Muñoz Molina. *Ibidem*, p. 134.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

Otro de los atributos del héroe es la presencia protectora del guía o el "doble heroico" que lo acompaña en algunos de sus trabajos. Joseph Campbell analiza esta "figura protectora" en ciertos mitos heroicos de la antigüedad, no necesariamente clásica; y en la mayoría de los casos se trata de una suerte de "ayuda sobrenatural". Normalmente se habla de alguna ayuda no menos fantástica y prodigiosa que la misma tarea del héroe, por ejemplo la obtención de un amuleto para acabar con un monstruo o algún consejo mágico para ganarse la gracia de una divinidad⁴⁷. Por otro lado Gilbert Durand ve a este guía como una "duplicación" del héroe⁴⁸. Esto no es otra cosa que el compañerismo heroico. El héroe no está sólo en sus hazañas, siempre hay alguien que lo secunda. En la tradición clásica encontramos muchos ejemplos de héroes ayudados por guías, amigos o compañeros: Teseo y Pirítoos o Dante y Virgilio. En ambos casos estamos hablando de una misma figura aliada del héroe que contribuye a la victoria de éste en sus hazañas y trabajos. En *Beatus Ille*, Jacinto Solana encuentra su duplicación heroica en su amigo Manuel, quien desde la infancia le ayuda de distintas maneras para cumplir con su destino heroico de escritor y poeta. Recordemos que solía darle espacio para su imaginación cuando le prestaba libros de la biblioteca familiar. Tiempo después, Manuel, sin necesidad alguna y en contradicción con las ideas familiares, decide tomar las mismas armas que Solana en defensa de la República. Pero la intervención más importante de Manuel es la ayuda que da a Solana para que escriba su libro. Manuel, al regreso de Solana de la cárcel en enero de 1947, acondiciona un cuarto de su casa con todos esos objetos triviales pero necesarios para que Solana no hiciera otra cosa sino cumplir su tarea máxima: la escritura del libro único y definitivo sobre el asesinato de Mariana, el oscurecimiento del alma de Manuel, la lucidez delirante de Orlando y su propio fracaso amoroso con Mariana:

⁴⁷ Cf. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, pp. 70-77.

⁴⁸ Cf. Gilbert Durand, *Op. cit.*, pp. 200-206.

Llegaron al fin a la primera puerta de un corredor cuyo extremo se perdía en la oscuridad, y cuando Manuel la abrió fue como si la luz del día se derramara violentamente sobre ellos [...]Dio unos pasos [...]sin atreverse a penetrar del todo, permaneció quieto ante la máquina, ante la claridad de las ventanas circulares, tomando la pluma y dejándola luego cuidadosamente, como si temiera dañarla con sus duras manos inhábiles, y acaso fue al ver el paquete de picadura y el papel de fumar cuando advirtió definitivamente que la habitación y la máquina y la cama con su embozo blanco habían sido preparados para él, porque Manuel sólo fumaba cigarrillos rubios ⁴⁹.

En el mito de Solana esta habitación será muy importante porque es aquí donde Minaya cree que Solana escribe su libro *Beatus Ille* y cuyas notas lee entusiasmado.

La secuencia más importante del modelo heroico es la denominada los trabajos o las tareas del héroe; es aquí cuando el héroe se revela como tal, pues hasta este momento había vivido un periodo de ocultamiento o muerte aparente. El ejemplo que se ha vuelto arquetípico de las hazañas heroicas es, sin duda, Hércules. Normalmente estas hazañas buscan la salvación de un pueblo o comunidad: recordemos cómo la muerte del minotauro por Teseo libra a la ciudad de Creta del espantoso tributo. En *Beatus Ille* podríamos pensar que los trabajos de Solana fueron sobre todo su participación en la Guerra Civil Española como estímulo espiritual a los soldados republicanos a través de la poesía y luego como combatiente. Sin embargo, no podemos hablar estrictamente de hazañas heroicas porque en ellas no se consiguió la victoria anhelada (aunque le confieran a la figura de Solana un áurea de valor, coraje y compromiso). En cambio, me parece que la tarea heroica que se propone realizar Jacinto Solana, es decir, la escritura del libro que salve del olvido a sus seres más cercanos y a su tiempo es por un lado más acorde a su categoría de héroe-poeta y por otro (al menos en el mito de Solana) es una victoria rotunda, prueba de lo cual es la lectura que de él hace Minaya.

Para Minaya, en la primera parte de la novela, que se refiere a sus indagaciones iniciales, el libro de Solana se muestra en un primer momento como un propósito obstinado

⁴⁹ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 154.

de Solana: Manuel le recuerda a Minaya que para Solana ese libro, que todavía no se llamaba *Beatus Ille*, le serviría para consagrarse ante sí mismo como escritor y como una justificación de su vida, pero sobre todo como la única parte de sí mismo que sobreviviría después su muerte. Luego como un despojo inservible del enfrentamiento con sus eternos perseguidores y finalmente como un diario testimonial recuperado azarosamente, como una prueba irrefutable de que Solana sí había cumplido su propósito.

Sólo en el mito de Solana que Minaya lee en parte en ese cuaderno azul que encontró en el saco de Solana abandonado en el cortijo, el libro aparece por fin terminado, en "La isla de Cuba", justo la víspera de su muerte: "[...] Jacinto Solana se complacía con la certeza de encontrarse sólo en "La isla de Cuba", y el tamaño de la casa vacía y los olivares y el paisaje que la circundaba acrecían el deleite de la soledad, ya no acuciada por la literatura, porque aquella tarde, lo consignó sin emoción en el cuaderno azul, había terminado la última página de su libro, *Beatus Ille* [...]" (p. 223).

Solana, en los territorios del mito que escribió para Minaya, cumplió, pues, con su tarea heroica largamente proyectada. Salvó del olvido a los personajes de su vida y canceló esa deuda pendiente que tenía con la literatura y con su destino de escritor. Con ese punto final con que clausuró su asedio a la escritura se consagró también como el héroe que conoció Minaya.

Las relaciones del héroe con las mujeres suelen ser complejas y diversas. No hay un patrón que rija tales relaciones. La tradición ha consagrado cuatro tipos de encuentros entre el héroe y la amada. El primero de ellos es cuando el héroe se ve atrapado, embrujado por ciertas figuras femeninas monstruosas y de las cuales escapa a fuerza de ingenio: Ulises y Circe. El segundo tipo está marcado por el breve gozo de los favores de la amada y después el abandono por parte del héroe: el ejemplo más representativo es nuevamente el abandono de Ariadna por Teseo. El tercero lo encontramos plenamente en la literatura medieval

cortesana donde la amada exigía al héroe, para merecer su amor, que probara su valor en alguna esforzada tarea. Aquí el encuentro amoroso se vivía como recompensa al héroe por su probada valentía en algún enfrentamiento. El cuarto caso en las relaciones héroe-amada demanda de ésta última la renuncia a la maternidad y la práctica de su libertad para unirse al héroe en sus trabajos: estamos frente a la pareja heroica.

En *Beatus Ille* no encontramos ninguno de estos cuatro tipos de relaciones. Aquí observamos, en cambio, un triángulo amoroso imposible: Manuel-Mariana-Solana. Solana ya estaba casado con Beatriz cuando vio por primera vez, como una aparición, a Mariana desnuda en medio del estudio de Orlando. Desde ese momento la mirada de Solana inevitablemente había tomado la forma de la figura ligera de Mariana, de sus pómulos salientes, de sus ojos rasgados. Luego Mariana conoció a Manuel y ya no se separaron sino hasta la muerte de ella. Solana en parte por gratitud hacia Manuel y en parte por un sentimiento de culpabilidad (como más tarde descubrió Orlando) pero también con una gran dosis de cobardía, nunca confesó a Mariana su amor. Solana vivió el destino del enamorado solitario alejado irremediabilmente de la amada; poseedor del misterio y el hermetismo de Mariana mientras Orlando poseía su ternura y Manuel su sensualidad. Pero fue gracias a Mariana y no a él mismo que conoció, la noche anterior a la del asesinato, la tersura definitiva del cuerpo soñado de Mariana, la suavidad nerviosa de sus labios: "Mariana aproximó sus labios a mi boca [...], desde la tarde en que la vi desnuda en el estudio de Orlando, desde cada una de las horas en que la tuve y la perdí sin saber que todos los actos de mi vida, también el miedo y la culpa y la postergación, se habían ido confabulando minuciosamente para preludiar aquella isla en el tiempo en la que yo la besaba y lamía sus lágrimas..." (p.196). La tuvo en un instante para perderla para siempre en el siguiente; convertida, en lo sucesivo, en un nombre que resuena en la memoria y la literatura, pero los labios ya no son capaces de pronunciar. Solana sabía que Mariana era ese lugar al que

nunca iría: Creta que, sin embargo, constituía el espacio en que se movían sus sueños y su insomnio. Manuel tampoco la tuvo para siempre. Estuvieron unidos en ese intercambio de caricias y miradas una sola noche después de su boda. Luego sucedió el asesinato de Mariana que trastornó su vida, sometiéndola al escaso consuelo de la nostalgia y el recuerdo, al dudoso trato con sombras y fantasmas del pasado.

¿Debemos entender este amor imposible de Solana con Mariana como un fracaso en sentido heroico? Para Gilbert Durand esta imposibilidad sería signo de una fractura del modelo heroico, porque el encuentro amoroso debería ser la recompensa erótica indudable de los trabajos heroicos; si, en cambio, la relación amorosa no se produce, entonces estamos frente a un falso héroe y por tanto frente a una subversión del heroísmo tradicional. Para Durand erotismo y combate (u otras tareas heroicas) son las dos caras de un mismo fenómeno: una sin la otra volverían vana la figura del héroe⁵⁰. Siguiendo esta interpretación, desde el momento en que sospechamos la incapacidad del héroe para la búsqueda y el encuentro amoroso con la amada, tendríamos que sospechar también de su heroicidad. Es decir, tendríamos que dudar del cumplimiento de su tarea heroica. En el caso de *Beatus Ille*, la explicación se reduciría a decir que Solana no puede ser el enamorado pleno de Mariana porque, en la realidad (de los sucesos novelescos), y no en la ficción (mito de Solana) que tiempo después imaginará el propio Solana, no ha respondido como héroe en la escritura del libro. Y por todo ello el mito heroico estaría desde este momento anulado y por ende descubierto de antemano el juego del narrador escondido en su refugio.

Este sería, pues, el momento del descubrimiento del juego (el derrumbamiento del mito) o, al menos, el inicio de la incredulidad de Minaya; sin embargo el mito se sigue leyendo sin fisura alguna. La excesiva constancia del amor de Solana por Mariana parece encontrar su conclusión en ese momento, esa "isla en el tiempo", en la que sus cuerpos se

⁵⁰ Cf. Gilbert Durand, *Op. cit.*, p. 221.

reconocieron y rodaron juntos en el jardín de la casa de Manuel. En ese instante el pensamiento, las dudas, la cobardía de Solana cesaron por completo y se dejó arrastrar por esa onda cálida que eran la mirada y las manos de Mariana. Sin embargo ese instante por ser único e irrepetible no hace sino acentuar la esencial soledad de Solana, profundiza su condición de héroe-amado solitario, pero al mismo tiempo ahonda su lealtad amorosa hacia Mariana. Lo único que salva a Solana de la imposibilidad de su amor hacia Mariana (y de su naturaleza de héroe) es justamente esa misma lealtad extrema que lo llevó incluso a abandonar a su esposa Beatriz, sin esperanza alguna de encontrarse definitivamente con Mariana.

¿Pero no estaremos enfocando mal el problema? ¿No estamos descansando todo el peso del problema en la supuesta "cobardía" e "incapacidad" de Solana para encontrarse con Mariana? ¿Acaso la propia naturaleza huidiza y hermética de Mariana, su misterio acrecentado incluso por su muerte prematura, no tuvo nada que ver con esa imposibilidad? Recordemos que el propio Manuel tuvo con ella una sola noche de amor; como si su muerte concertada por la maldad y el orgullo de doña Elvira no fuera sino el corolario consecuente de su estar en el mundo como huyendo siempre de todas las cosas, de su gesto continuo de estarse yendo. Medina le habla a Minaya de Mariana: "Era una diosa, ya sabes, y las diosas no se enamoran de uno. Le sonríen, si acaso, desde su pedestal, le permiten que mire su fotografía como si fuera una estatua, le rozan distraídamente una mano en el café, le ofrecen un cigarrillo manchado de lápiz de labios"⁵¹. Pareciera como si Manuel y Solana fueran incapaces de la posesión de Mariana más que por su propia incapacidad, por la naturaleza etérea de Mariana. Como hemos visto páginas atrás, Mariana se convirtió también en un mito más rápidamente que el propio Solana y quizá de manera más natural, es decir, sin los subterfugios de Solana sino a través de las voces diversas que la convocaban: inaccesible

⁵¹ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 140.

para todos, excepto tal vez para el pincel taumatúrgico de Orlando. Me parece, pues, que Jacinto Solana está justificado en su intento fallido por unirse con Mariana. Su estatuto de del héroe-poeta no se ve disminuido a los ojos de Minaya; quizá la identificación entre Solana y Minaya sea mayor debido a esta misma imposibilidad: recordemos que también para Minaya la relación con Inés está sembrada de huidas y encuentros, de veladuras y revelaciones, de azar y deseo.

La última etapa de la escala del héroe es sin duda la muerte. El héroe, por decirlo de algún modo, "vive" su muerte no como el contrapunto sosegado y apacible de su vida agitada y turbulenta, sino como una tarea heroica más. Pero como en la tradición mítica el héroe es mitad hombre y mitad dios no puede ser vencido en un combate trivial con seres humanos. Las soluciones las ha proporcionado la misma tradición: la muerte por vías sobrenaturales (sumersión en aguas mágicas, por ejemplo) o la traición. En el caso del mito heroico de Solana, como se ha podido ver, hemos desechado las soluciones sobrenaturales porque el contexto literario en el que Antonio Muñoz Molina escribe *Beatus Ille* está lejos de lo fantástico o maravilloso. En cuanto a la muerte de Solana se impone nuevamente la solución "realista": la traición. Jacinto Solana siempre esperó, con la pistola en la mano, la llegada de sus asesinos, porque desde la muerte de su padre supo que su especialidad era el golpe sorpresivo y traicionero. La muerte de Solana parecía una reedición de la de su padre: la llegada a medianoche a su refugio de "La Isla de Cuba" de un grupo de falangistas dispuestos no ya a encarcelarlo sino a matarlo "allí mismo como a una alimaña" (dice Frasco). Sin embargo, Solana, a diferencia de su padre (víctima irremediable), se defendió de la persecución como un héroe. Mató a uno de ellos e hirió a otro y logró huir hasta los cañaverales cerca del río. Pero la superioridad numérica terminaría por vencer la resistencia de Solana y de su revólver. Su cuerpo informe y cubierto de lodo, yacía sobre la plancha de un sótano inmundado; así fue como Manuel lo vio por última vez y "dijo el nombre de Jacinto

Solana como una vindicación y un homenaje, y al pronunciarlo por un instante sintió que el hombre a quien aludía estaba a salvo del envilecimiento de la muerte, inmune a la soledad de su propio cuerpo tendido sobre una mesa de mármol⁵².

Como hemos visto el mito de Solana creado por él mismo no es una invención instantánea imaginada por un solo hombre para que otro la leyera, sino que es una invención sostenida en la tradición de los relatos heroicos y en la historia misma de la literatura que permite esa comunicación y entendimiento (ese engaño, a fin de cuentas) entre el narrador y el lector.

⁵² *Ibid.*, p. 184.

2. Minaya: la lectura del mito.

2.1. La literatura en el cuerpo

Un libro es como un espejo: si un mono se asoma a él no puede ver reflejado un apóstol.

G. Christoph Lichtenberg

Si la primera parte de mi tesis tenía que ver con la creación del mito literario de Solana por el propio Solana que se constituye en narrador, la segunda tendrá que ver con la lectura que hace de dicho mito el otro protagonista, Minaya.

La lógica que mueve a Minaya en su asimilación de la historia no es la del observador imparcial que desde cierta distancia contempla el pasado tratando de encontrar una cierta comprobación de sus premisas o posibles conclusiones. Esta sería la óptica apropiada para el historiador. Pero Minaya tiene fuertes lazos con ese pasado que no presencié pero que sí es el de la ciudad de su infancia. Él es atrapado por la historia como no pudo haberlo sido alguien del todo ajeno a ella. El misterio de cómo Minaya lentamente se deja involucrar en ella es el mismo misterio del lector que página a página se vuelve parte de ese reino que la novela que lee erige frente a sus ojos.

¿Pero por qué estamos tan seguros de que Minaya opera como un lector? No es solamente porque efectivamente realice el acto físico e intelectual de la lectura al encontrar una notas escritas por uno de los protagonistas de la historia y su imaginación se deje arrastrar por ellas, sino por una razón anterior a ello y es que Minaya es un hombre "lleno de literatura" (en la novela se insiste en este punto).

¿Qué significa estar lleno o poseído por la literatura? El novelista español Arturo Pérez-Reverte ha escrito un fábula sobre las consecuencias extremas a que conduce el estar "lleno de literatura". En *El club Dumas* describe las aventuras de un "cazador de libros" para bibliotecas particulares que se ve involucrado en una extraña historia donde varios

personajes se disputan un manuscrito original de *Los tres mosqueteros* de Dumas. En esta intriga de libros robados, de asesinatos de coleccionistas, de bibliotecas esotéricas, de persecuciones, el protagonista no seguirá las pistas policiacas sino la clave literaria. Es decir, interpreta los hechos en los que pelagra su vida como si la obra de Dumas fuera la clave que los explicara y en ella estuviera también la solución. Corso revive las aventuras de los mosqueteros por esa convicción de que la realidad no puede ser tan simple que no tenga un trasfondo literario. Al final de la novela, aquél que puso ante Corso las trampas que excitaron su imaginación de lector excesivo le dice:

También Napoleón comete el error de confundir a Bloucher, porque la estrategia militar implica tantos riesgos como la literaria [...]Escuche, Corso: ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor, siempre añadirá la suya propia. Y ahí está el peligro: el exceso de referencias puede haberle fabricado a usted un adversario equivocado o irreal⁵³.

Pero este enfoque está lejos de ser novedoso. Esa dimensión "peligrosa" de la lectura aparece ya en uno de los relatos más conocidos y analizados de Borges, "La muerte y la brújula" (1942), que sería conveniente comentar para clarificar nuestra exposición posterior. El cuento es la versión borgiana del cuento policial tradicional inaugurado por Edgar Allan Poe; conserva respecto a dicha tradición las convenciones más importantes como la presencia del investigador y su compañero o la indispensable evidencia de un crimen o un misterio que demanda de su inteligencia para resolverlo. Sin embargo, la solución borgiana subvierte en muchos sentidos el canon del género policiaco⁵⁴; veamos, pues, en qué consiste esta originalidad. El comisario Trevenarus y el investigador Lönnrot buscan resolver el misterio de tres muertes que guardan semejanzas asombrosas: las tres fueron perpetradas el tercer día de tres sucesivos meses, los asesinados recibieron una

⁵³ Arturo Pérez-Reverte. *Ibidem.*, p. 457.

⁵⁴ Para un análisis sobre los vínculos y las diferencias de este cuento respecto de la tradición del cuento policial, que sería largo precisar aquí, remito a Verónica Cortínez. "De Poe a Borges: la creación del lector policial", pp. 127-136.

puñalada que les "partió el pecho". Desde la primera muerte, la del rabino, el comisario y el investigador diferían en la interpretación del asesinato. Para Trevenarus la explicación era la más simple: alguien, por error, se metió a su cuarto de hotel a robar y tuvo que matar al rabino al darse cuenta éste del robo de que estaba siendo objeto. Para Lönnrot, en cambio, convencido de que si la realidad no es interesante al menos las hipótesis tendrían que serlo, la solución era más compleja: "He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica". Y es justamente a partir de esta hipótesis que se conduce la investigación. De pronto el investigador abandona las indagaciones policiales y se dedica a estudiar los libros que llevaba consigo el rabino asesinado. Los asesinatos siguientes seguirán un patrón explicable, según libros leídos por el investigador, a partir de las creencias de cierta secta de cabalistas judíos sobre la constitución cuádruple del nombre de Dios. Los tres primeros asesinatos correspondían a las primeras tres letras del Nombre y Lönnrot esperaba un cuarto asesinato. Esta suposición, estimulada por cierto mapa (de ahí la idea de brújula), lo lleva a encontrarse con el asesino en una quinta que tiene todos los atributos de un laberinto, con el añadido de ciertas simetrías y repeticiones monstruosas de motivos ornamentales y arquitectónicos⁵⁵. En este encuentro se resolverá el misterio de los asesinatos de una manera insospechada. El investigador ha sido engañado y burlado, con sus propias armas, por un antiguo enemigo que buscaba la venganza, Scarlach.

Estamos, pues, frente a otro caso de una lectura coherente que al final resulta falsa; no por ella misma sino por la falsedad, el "simulacro" sobre el cual ha sido montada. En "La muerte y la brújula", no podemos atribuir toda la lectura "ilusoria" a las trampas colocadas, desde la oscuridad, por el asesino; sin duda también intervino la propia

⁵⁵ Hay un pasaje en *Beatus Ille* que guarda asombrosas resonancias con la escena final del encuentro en el cuento de Borges. La casa del tío de Minaya revela de pronto su estatuto oculto de laberinto: "Cuando ya se creía extraviado en las habitaciones sucesivas e iguales como juegos de espejos halló el camino que buscaba al reconocer sobre una cómoda a aquel niño Jesús que alzaba su mano de escayola pálida bajo una campana de cristal". Antonio Muñoz Molina, *Op. Cit.*, p. 238.

personalidad de Lönnrot. Recordemos que el comisario Trevenarus elude toda "lectura" de los hechos, para él la realidad es ya por sí misma excesiva para, encima, cubrirla de interpretaciones: "Yo soy un pobre cristiano [...] Llévese todos esos mamotretos...". Lönnrot, en cambio, se considera a sí mismo "un puro razonador, un August Dupin". Esta referencia literaria ¿no acerca a Erik Lönnrot a esos hombres "llenos de literatura" cuya respuesta a la realidad está condicionada por la literatura? A mí me parece que sí, sobre todo pensando en que Lönnrot siempre tuvo la posibilidad de elegir el camino sencillo, azaroso, el de las hipótesis planas y sin embargo toma el camino de las claves literarias. Y es justo aquí donde reside la originalidad de Borges porque logra descubrir o imaginar a un nuevo tipo de lector que se adelanta al texto y a la realidad mismos, que ve más allá de ellos. Pero Borges imagina también a ese otro personaje, que desde la oscuridad, construye laberintos ilusorios donde el lector siga los pasos que le han sido fijados. Probablemente, Borges haya escrito con este cuento policiaco una metáfora admirable y excesiva del acto de lectura, donde la escritura, el texto, sea ese campo minado por el que el autor conduce a un lector que cree que el camino tomado es obra de su elección e hipótesis personales y no de la voluntad oculta de alguien más.

He comentado con cierto detalle la novela de Pérez-Reverte y el cuento de Borges porque iluminan, a su vez, la propia lectura que hace Minaya de los hechos en que se ve envuelto. Sabemos poco de Minaya; tenemos alguna noticia de su infancia y de sus padres. Lo que sí conocemos claramente es su propósito al llegar a Mágina: buscar un refugio a la persecución política de que es objeto en Madrid. El pretexto para quedarse en la casa de su tío Manuel es la intención de escribir una tesis doctoral sobre un poeta, amigo de éste, que vivió la guerra civil y que ha sido injustamente ignorado. Pronto este objetivo inventado se convertirá en una obsesión sincera de Minaya. Reconstruir la biografía de Jacinto Solana se volverá su ocupación vital y exclusiva. Pero para cumplir con este propósito, ya hemos

dicho, Minaya elude la posición del historiador; parece, en cambio, que repitiera el gesto de Erik Lönnrot: "he aquí la vida de un poeta, de un escritor; yo preferiría la solución poética, literaria". Pero esta convicción de Minaya no es mencionada explícitamente en la novela, aunque nosotros la intuyamos de la certeza de que es un hombre "lleno de literatura". Abundan en la novela referencias a esta condición de Minaya; la primera es cuando se encuentra en la estación del tren esperando a Inés y Solana dice de él: "No volverá nunca, piensa, ensañado en su dolor, en la huida, en el recuerdo de Inés, *porque ama la literatura* y las despedidas para siempre que sólo ocurren en ella [...]"⁵⁶. En una de las múltiples conversaciones con Medina éste le dice a Minaya: "Amigo mío [...] Manuel me ha dicho que usted es una especie de literato [...]"⁵⁷. Pero quizá la referencia más categórica está en las palabras que dirige Solana a Minaya cuando se encuentran en el escondite de aquel: " [...] yo era como usted, yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarlas"⁵⁸.

La primera consecuencia, que ya hemos comentado en el capítulo precedente, de que Minaya esté ganando por la literatura es que lea la historia de Solana según el mito del héroe, aunque su referencia inmediata no sea éste sino el mito del escritor perseguido y proscrito: "Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años"⁵⁹. Minaya elige su lectura y Solana no duda en proporcionarle las evidencias que la confirmen. Solana, como en efecto dice en el encuentro final con Minaya, le construyó "el laberinto que deseaba". Son éstas las mismas palabras que pronuncia Red

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15. El subrayado es mío.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 276.

Scarlach en su anhelado encuentro decisivo con Erik Lönnrot: "[...] yo juré [...] tejer un laberinto en torno al hombre que había asesinado a mi hermano". Desde luego que en ambos laberintos las intenciones son diferentes; Solana lo concibe como un "juego" mientras que para Scarlach es el vehículo de su venganza. Sin embargo, los mecanismos que ambos emplean, como hemos visto, son similares.

2.2 El mito de la lectura y el tiempo personal.

La segunda consecuencia, estrechamente relacionada con la primera, de que Minaya sea un lector "lleno de literatura" es que lea la historia de Jacinto Solana y de su tiempo, efectivamente, como se leería un mito. Antes de proponer esta lectura mítica como clave explicativa del esquema de la repetición que expusimos en el primer capítulo de este trabajo, sería conveniente comentar brevemente algunas de las conclusiones más importantes de esa corriente crítica llamada teoría de la recepción que se ha dedicado a estudiar fenomenológicamente esa relación, ignorada por casi todas las escuelas, entre el texto y el lector que se da en el acto de la lectura, porque es en él donde creemos que se encuentra el germen de esa lectura mítica que explicaría la relación establecida entre los protagonistas de *Beatus Ille*, Minaya y Jacinto Solana.

El hallazgo más representativo de la teoría de la recepción es, sin duda, la figura del lector. Antes sólo se había concedido toda la importancia al autor y al texto; se creía que la conjunción autor-texto era independiente y existía por sí misma, sin necesidad de un lector que volviera experiencia vivida las frases encadenadas de los libros. Este encuentro con el lector ha modificado esa concepción del autor y el texto, sobre todo de éste último. Para los críticos de la teoría de la recepción, el texto es una realidad "virtual", en el sentido en que sólo adquiere su plena realización cuando hay alguien que lo lee. La lectura es pues ese proceso mediante el cual un texto se constituye en la conciencia del lector. Para nuestros

propósitos sería irrelevante explicar detalladamente cómo opera ese proceso de constitución del texto en la conciencia de alguien, sólo quisiera mencionar que se trata, según Wolfgang Iser, de "un agrupamiento continuo de señales en una actividad elemental de estructuración"⁶⁰. Esto es, que el texto representa una secuencia, no siempre sucesiva sino a veces fragmentada, de señales que el lector debe agrupar en una actividad de "formación" de sentido. Y aquí es justamente donde reside la originalidad de cada acto de lectura, porque en esta "configuración del sentido" de un texto intervienen la personalidad del lector: sus recuerdos, sus experiencias, y sobre todo sus expectativas. Para Iser las expectativas del lector frente al texto constituyen la mayor fuente de configuración de sentido; para decirlo en sus palabras: "las expectativas son la condición básica de la producción de ilusión". La ilusión es ese medio por el cual integramos el mundo ajeno del texto que leemos a nuestro horizonte de experiencias, y es precisamente el resultado de la estructuración de sentido. La lectura es, a fin de cuentas, la construcción sucesiva de ilusiones.

En *Beatus Ille* observamos que el éxito del juego que imagina Jacinto Solana está sustentado en las expectativas literarias de Minaya. Era él quien esperaba encontrarse con la historia de un héroe y de un tiempo heroico, Solana sólo le proporciona los medios necesarios para que forme sus ilusiones⁶¹. De hecho el sentido de tal juego consiste en la estimulación de dichas expectativas, a través de señales como las notas halladas

⁶⁰ Wolfgang Iser. "El proceso de lectura" en Rainer Warning (editor). *Estética de la recepción*, p. 156.

⁶¹ En las *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco explica la causa de que las primeras cien páginas de su novela hayan resultado tediosas para muchos lectores. Para él esas cien páginas constituían una suerte de proceso de "construcción del lector" de su novela. Es decir, en esas primeras páginas se formaría al lector ideal e idóneo de *El nombre de la rosa*; aquél que no pudiera leerlas no estaría preparado para leer la novela entera: "¿Qué lector modelo quería yo mientras escribía? Un cómplice, sin duda, que entrase en mi juego. Lo que yo quería era volverme totalmente medieval y vivir en el Medioevo como si fuese mi época (y viceversa). Pero al mismo tiempo quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea en la presa del texto, y pensase que sólo podía querer lo que el texto le ofrecía". Umberto Eco, p. 56. En esa ficción que crea Solana no se parte como en la novela de Eco de una construcción del lector sino que se escribe el texto a partir de las expectativas del lector; sin embargo, en ambos casos, se llega a una "captura" del lector por el texto.

imprevistamente, el casquillo de la bala que le dio la muerte a Mariana, etc., pero sólo para defraudarlas al final. ¿No es este también el caso de cualquier acto de lectura en que el texto desencadena determinado sentido y por ende ciertas ilusiones para que después por la polisemia misma del texto las defraude⁶²? ¿No estará Antonio Muñoz Molina, como lo hizo Borges, proponiéndonos en *Beatus Ille* una metáfora de la lectura?

La dimensión del acto de lectura que nos interesa particularmente es esa relación que se establece entre el autor y el lector por intermediación del texto. No siempre que leemos algo nos percatamos de que en realidad estamos reviviendo las ideas y los sentimientos de alguien más, del autor; nuestra conducta normal parece ser concederle al texto una existencia autónoma de cualquier intencionalidad. Sin embargo, a partir de la lectura se establece una relación entre el autor que ha dejado algo de sí en el texto y el lector que ofrece su conciencia para actualizar, para "interiorizar" sus ideas. Para George Poulet el acto de la lectura conlleva un sentido de autoalienación en la medida en que mi alma desarrolla ideas ajenas y me anula momentáneamente: "Todo lo que yo pienso forma parte de *mi* mundo mental. Y en este caso [la lectura] está desarrollando ideas que manifiestamente pertenecen a otro mundo mental, y que constituyen el objeto de mis pensamientos casi *como si yo no existiese*" ⁶³. Pero para que este proceso alienatorio se convierta en un acto de comunicación entre los dos sujetos es necesaria la condición de que tal relación se establezca sólo en la esfera de la conciencias donde estén anuladas la experiencia personal del autor y las disposiciones individuales del lector, porque sólo así "los pensamientos del autor pueden encontrar su sujeto en la persona del lector: un sujeto que piensa lo que no es él"⁶⁴. Las consecuencias que obtiene Poulet de tales afirmaciones es

⁶² Desde luego no es este el esquema de todos los actos de lectura. Normalmente se trata de formación de ilusiones que se defraudan y que se vuelven a construir sobre la base de nuevas expectativas, aportadas por la polisemia del texto.

⁶³ George Poulet. "Phenomenology of Reading" en *New Literary History I*, 1969, p. 54 citado por Wolfgang Iser en *Op. cit.*, p. 162 (El segundo subrayado es mío).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

que la obra literaria, el texto, gracias al acto de la lectura, se convierte en una conciencia independiente, "una especie de ser humano", que se piensa y concibe a sí mismo.

Aunque Wolfgang Iser coincide, en lo general, con los argumentos de Poulet en el sentido de que la lectura es la interiorización de ideas ajenas, no está de acuerdo con la idea de que el lector al pensar los pensamientos de otro se anula a sí mismo como sujeto. Para Iser sucede justamente lo contrario: gracias a que permanecemos los mismos en el acto de la lectura o al menos se conservan algunas ideas directrices nuestras es que podemos asimilar el pensamiento ajeno: es así como convertimos en tema de nuestro horizonte de experiencias algo que originalmente nos era extraño.

¿Cómo lee Minaya los hechos en los que se ve envuelto? Escribo hechos pero incluyo al mismo tiempo los sucesos y los textos que lo rodean. Después de todo, los textos, en cada acto de lectura, adquieren en nuestra conciencia la consistencia de acontecimientos. Yo distingo varias etapas o niveles de lectura en la actitud de Minaya frente a la historia que lo ocupa. Todas estas etapas, en la novela, aparecen unidas e indivisibles, pero para clarificar el análisis aquí las he separado. Minaya, como todo lector, agrupa las señales que le ofrecen distintas fuentes: la casa de su tío Manuel, las distintas voces que escucha, los textos encontrados, en un sentido único que es la construcción de la biografía de Jacinto Solana y la historia de su tiempo. Sin embargo, en una segunda etapa, Minaya como lector "lleno de literatura" enriquece esta configuración de sentido con la integración de esa biografía en una realidad más amplia, en la tradición mítica-literaria del héroe. La tercera y última etapa es aquella en que Minaya se ve involucrado personalmente en ese pasado sobre el que quiere saber más: deja de ser simple lector o testigo de los hechos y se convierte en protagonista de ellos. Ahora nos detendremos en esta tercera etapa de la lectura de Minaya.

En este punto de nuestro análisis retomaremos algunos aspectos del esquema de la repetición que expusimos en el primer capítulo. Habíamos dicho que el primer episodio del esquema consistía en una inmersión en el pasado, en la cual se perdía la identidad personal y se comenzaban a repetir los actos y gestos de personajes muertos hace mucho tiempo: uno adquiría sin saberlo el estatuto de sombra, de fantasma. En *Beatus Ille*, descubrimos a Minaya repitiendo varias escenas de la vida de Solana. Ahora intentaremos explicar tales repeticiones. Mi hipótesis, que por otro lado explicaría el esquema, es que las repeticiones se producen, en un primer momento, como resultado de la lectura de Minaya. Una lectura que, como ya hemos visto, en su última etapa involucra íntima, personalmente al lector; una lectura que pasa de ser un mero acto intelectual y artístico y se vuelve una situación profundamente vital. Para decirlo de otro modo, Minaya "vive" su lectura. Y si la lectura de Minaya es la de un mito su lectura tendrá que ser mítica: Minaya en su lectura "vivirá" también un mito.

Recordemos ahora que la definición de Malinowski sobre el mito hacía hincapié en que éste era más que un mero relato, "una realidad vivida" para las comunidades primitivas, donde se viven los mitos en su estado original. Para el hombre primitivo todos sus actos estaban regidos por un modelo ejemplar que había sido instaurado en "el tiempo de los comienzos", *in illo tempore*, como dice Mircea Eliade. Su vida era entendida como una repetición incesante de los actos inaugurales de sus dioses y héroes. Esta repetición continua no se vivía como una disminución de la autonomía y libertad personales, sino como un sustento y una garantía para su existencia. Repetir las acciones de los dioses significa actualizarlas eternamente, mantenerlas vivas y conjurar definitivamente el futuro sentido como incertidumbre. La repetición es, pues, el signo de la permanencia de un mito.

La lectura de Minaya sólo al comienzo, en la primera etapa, es como la de cualquier lector: busca configurar el sentido de la historia que lee. Pero a diferencia de cualquier otra

historia. en la historia que lee y presencia Minaya, la construcción del sentido coincide con la reconstrucción de la vida de un personaje, de un ser humano: el sentido de la historia es pues el sentido de la vida de Solana (aunque también tenga importancia el asesinato de Mariana). De ahí que su presencia, a lo largo de la estancia de Minaya en la casa de su tío Manuel, sea abrumadora. En cada rincón de la casa hay algo que le murmura a Minaya la presencia de Solana: un libro con una dedicatoria firmada por él, una fotografía en que aparece su rostro de mirada asombrada. Esas son algunas de las señales que Minaya va agrupando bajo el nombre de Solana. Sin embargo, hay que destacar el hallazgo del diario y las notas de Solana. A partir de ese momento Minaya (y nosotros como "metalectores") lee los sucesos que ya habían conquistado su imaginación, y sobre los que ya tenía noticias por otros personajes: Manuel, Medina, Utrera, según la versión del propio Solana. Este acto será definitivo en el paulatino ensombrecimiento de la figura de Minaya. Ahora es la voz de Solana la que refiere los acontecimientos que constituyen esta historia y la forma de la mirada de Minaya adquirirá la medida exacta de la mirada de Solana. Aquel mirará lo que éste quiere que mire: los pensamientos de Solana serán los de Minaya. Ya hemos analizado los mecanismos de la lectura y ya sabemos que todo acto de lectura es la interiorización de los pensamientos de alguien más (Wolfgang Iser), en este caso los pensamientos de Solana, pero Minaya a diferencia de un lector común cede toda su conciencia, pierde sus ideas directrices, su individualidad, "como si dejara de existir" (Georges Poulet), se "convierte" virtualmente en el otro. De ahí que repita puntualmente algunos episodios de la biografía de Solana, como el recorrido en busca de la casa del padre de éste, que repite el propio itinerario de Solana en busca de la casa paterna; quizá también su amor por Inés está concebido en gran parte teniendo como modelo ese amor que tuvo Solana por Mariana.

La repetición, creo yo, es el resultado de la lectura excesiva y fiel de Minaya, como si la tradición literaria hubiera enseñado que los actos heroicos tienen que ser emulados.

casi con esa devoción de los jóvenes románticos alemanes que se suicidaron después de la lectura de *Las penas del joven Werther* de Goethe; pero es también el signo de que Minaya ha ingresado en el tiempo suspendido, estancado, circular, mítico, en una palabra, de la historia que contempla, como si él también hubiera ingresado al mundo de los muertos, de los fantasmas del pasado, sacrificando su propio tiempo personal:

porque en ese patio todo sonido, una risa, una voz que dice un nombre, unos pasos, un aleteo de paloma sobre los cristales de la cúpula, adquiere la firmeza nítida y deslumbrante de los guijarros en un cause de agua helada, y las cosas que ocurren en él aun el acto tan leve de encender un cigarrillo, parecen, magnificadas por su sonoridad, estar sucediendo para siempre ⁶⁵.

Escribo "sacrificando su tiempo personal" porque a diferencia del hombre primitivo para quien la repetición era un asunto sagrado y en ningún sentido significaba una disminución de la autonomía individual sino su confirmación, para el hombre moderno la repetición es vivida como un lastre, como un atentado a su libertad personal y sobre todo a su singularidad humana⁶⁶. Recordemos las palabras del protagonista sorprendido del cuento de Borges, "Las ruinas circulares" : "No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación!".

Pero si la repetición sólo fuera un acto derivado de la lectura de Minaya, entonces tendríamos que atribuir toda la responsabilidad de su "engaño" a él mismo, porque él fue quien eligió el camino de su lectura, de su interpretación, como el investigador Lönnrot en el cuento de Borges o como Corso en la novela de Pérez-Reverte. Sin embargo, hay que recordar que es Solana quien dispuso todo para que Minaya reconstruyera la historia de modo que él, Solana, apareciera como un héroe y para que descubriera al asesino de Mariana a quien él ya no pudo desenmascarar. El punto climático de la repetición Solana-Minaya es cuando éste último está frente al escultor Utrera a punto de resolver el misterio

⁶⁵ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 244.

⁶⁶ Para una discusión más detallada sobre este problema Cf. Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, particularmente el capítulo "El terror de la historia".

que latía en esa historia; pero como veremos es una repetición que ya se escapa de las intenciones de Minaya y responde más bien a ese plan urdido por Solana:

De nuevo [Utrera] recurrió al coñac, al desprecio, a la ironía inútil, negándose a mirar de frente a Minaya porque no era a él a quien veía, sino al otro, al muerto, al verdadero acusador que usurpaba otra vida para encarnar en ella la obstinación de su sombra nunca del todo desterrada, y no fue la lucidez de Minaya lo que lo hizo rendirse [...] sino la evidencia imposible de que tras aquella voz le hablaba la de Jacinto Solana, muerto y regresado, alojado al fondo de las pupilas de Minaya como detrás de un espejo que le permitiera verlo todo y permanecer oculto"⁶⁷.

Solana usurpa la figura de Minaya, pero usurpa sobre todo su indignación y su ansia de saber la verdad, para que él mismo ajustara cuentas con un pasado al que había dado por muerto. A Minaya, por su parte, no le correspondía resolver una historia que había sucedido treinta y dos años antes; era Solana quien debió haber descubierto al asesino y resolver el misterio del asesinato de Mariana. Minaya tenía derecho a no recordar y sin embargo se comprometió con la historia y su misterio de tal manera que parecía como si el crimen de Mariana hubiera sucedido ayer mismo y no hace tantos años. Solana y Minaya, con esa complicidad que no necesita enunciarse para existir, reviven un pasado aparentemente enterrado y liquidado. En una palabra, Minaya está viviendo episodios de una vida que no es la suya. Está repitiendo los gestos de alguien más. Desde su punto de vista se trata, como hemos visto, de una lectura vivida en toda su intensidad. Pero desde la perspectiva de Solana no es sino un engaño premeditado desde la literatura. Minaya está viviendo pues el mito que lee. Pero ya dijimos que para el hombre moderno la repetición es una suerte de atentado a su identidad. Minaya está viendo el mismo drama del protagonista de *¡Absalón, Absalón!*, Quentin Compson, que reconstruye la historia de un "mito sureño", Thomas Sutpen, y a quien angustiaba la ausencia de una lógica y una verdad en tal historia:

Y su oído se reconciliaba, y le parecía escuchar a dos Quintines diferentes: el Quintín Compson que se preparaba a ir a Harvard, al Sur, a ese inmenso Sur, muerto desde 1865, poblado de fantasmas quejumbrosos, ofendidos, desconcertados; oyendo,

⁶⁷ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, pp. 249-250.

obligado a oír, a otros de esos espectros que había tardado más que todos los otros en buscar su reposo y que le hablaba de rancios tiempos ancestrales y el Quintín Compson que era todavía demasiado joven para merecer convertirse en fantasma [...]»⁶⁸.

Minaya también corre el peligro de convertirse en un fantasma como esos que pueblan las innumerables fotografías en cada rincón de la casa.

Esa dosis mezclada de pasado y porvenir que nos ha sido asignado, en Minaya se ahondaba en un remanso de un pasado extendido más allá de su memoria personal a un horizonte de años remotos: "[...] el sonido del agua que se derramaba y ascendía sobre las tazas de la fuente y el perfume de las acacias recién florecidas llegaban como una brisa húmeda para agregar al presente y a la proximidad del viaje el peso delicado y muerto de un dolor más antiguo que su conciencia y más letal que sus recuerdos"⁶⁹. Como si en la conciencia de Minaya se hubiera asentado todo el peso de esos años transcurridos desde el instante en que una bala contundente atravesó el cuerpo de Mariana, o quizá mucho antes, cuando Solana vio por primera vez desnuda a Mariana en medio del estudio de Orlando hasta ese día de la muerte de su tío Manuel en que decidió su partida o huida próxima y definitiva de Mágina. Minaya sabe que tiene que huir porque esas costumbres de la conversación con su tío Manuel, la clasificación de los libros de la biblioteca o la búsqueda continua, en la superficie de los espejos, de la figura precisa de Inés, tan fielmente cumplidas todas ellas en el tiempo aletargado de la casa, a la muerte de su tío Manuel, han perdido toda justificación. Minaya quiere huir porque ya no tiene nada que hacer en esa casa y sus habitantes lo acusan calladamente de la muerte de su tío, pero lo que él no sabe es que esa determinación de huir es la que lo salvará de convertirse en un sonámbulo más de esa casa, condenado a recordar otras vidas.

Es justo ese instante en que prepara su partida cuando encuentra la carta que le abrirá la puerta a la verdad sobre el nombre del asesino de Mariana y que le dará su forma

⁶⁸ William Faulkner. *¡Absalón, Absalón!*, Alianza Editorial, p. 11.

⁶⁹ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, pp. 236-237.

perentoria a esa historia que estuvo buscando todo este tiempo. Cuando por fin desenmascara a Utrera (momento climático, como ya vimos de la repetición Minaya-Solana) y después descubre esa figura del hombre recargado en un árbol del cementerio en que están enterrando a Manuel, se da cuenta que no es esa la historia verdadera, que el auténtico misterio apenas se insinúa. Minaya a diferencia del protagonista de *Beltenebros*, Darman, no sabe con certeza en dónde está la única clave posible la historia. Darman ha entendido el misterio de las repeticiones y se decide a buscar a quien ha planeado desde la oscuridad todos esos juegos de espejos y laberintos psicológicos. Minaya sólo como intuición entiende que el haber descubierto la conspiración Utrera-doña Elvira no termina por conceder a los sucesos de hace treinta y dos años el estatuto de historia congruente: "impotente y vencido, abrumado por la fatiga, por la certeza increíble de estar entreabriendo el prelude de la verdadera historia cuando ya creía que había dejado atrás su final" ⁷⁰. Sólo cuando está cara a cara con Solana entiende que todo ha sido un engaño. La historia acaba por encontrar su sentido en las palabras del resucitado Solana que explica a Minaya el juego de los manuscritos recuperados y el misterio del asesinato sin resolver. Confiesa que fue él quien dispuso los pasos exactos de Minaya que lo llevarían a la conclusión de la historia: incluso su aparente triunfo frente a Utrera estaba calculado por Solana. Minaya ahora tiene frente a sí al hombre que habitó su conciencia los últimos tres meses y no puede creer que la escritura de los manuscritos e incluso la existencia del libro genial de Solana hayan sido una mentira fraguada por ese hombre. Sin embargo, Solana también aclara que aunque él haya ordenado los acontecimientos como si planeara la forma de un libro, hay situaciones en la historia que no eran ficciones, acontecimientos que antes de haber tomado forma literaria en la imaginación de Minaya habían tenido la consistencia irrefutable de la realidad, de la verdad: como el asesinato de Mariana o el del padre de Solana. La literatura,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 260.

para Solana, es indiferente de la verdad o de la mentira: "No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla"⁷¹. Pero para Minaya la literatura tenía que ser la sustituta precisa de la verdad, por eso seguía, "inmune al juego y a la ironía", preguntando a Solana los pormenores de la historia en que él mismo se sentía involucrado.

2.3. Las mentiras de la literatura.

Hemos propuesto, en nuestro trabajo, un esquema narrativo en el que nos parece descansa el sentido de la novela de Muñoz Molina: la inmersión sorpresiva en un pasado que se creía cancelado, al excesivo precio del ensombrecimiento de la identidad personal; la repetición inconsciente de actos y gestos de seres muertos, de sombras; un personaje anónimo que diseña laberintos y fomenta las repeticiones; y finalmente, el descubrimiento de dicho personaje, lo que restituye al hombre sorprendido su derecho a no ser un fantasma. Dijimos que este esquema lo compartía *Beatus Ille* con una novela posterior de Muñoz Molina, *Beltenebros*. En esta última, el esquema está integrado a una trama eminentemente policiaca, donde la parte del esquema más activa es la búsqueda del hombre oculto. *Beatus Ille*, aunque también puede ser leída como una novela policiaca: recordemos que una vertiente de las indagaciones de Minaya pretende conjurar el misterio que rodea a la muerte de Mariana, me parece, presenta una complejidad mayor, aparte de la estructural, en cuanto al sentido del esquema: una lectura que partiera exclusivamente de lo policiaco que hay en ella la empobrecería lamentablemente. Por ello nuestro acercamiento tomó otros derroteros: encontramos que al interior del esquema descrito se hallaba otra estructura no menos significativa que podría explicarlo y al mismo tiempo a la novela entera. Me refiero, por su puesto, a la relación que se establece entre ambos protagonistas por mediación del mito literario.

⁷¹ *Ibid.*, p. 277.

A lo largo de estas páginas, hemos visto cómo funciona al interior de la novela el mito literario de la heroicidad de Jacinto Solana. Tratamos de analizar, por un lado, los mecanismos por los que el relato se convierte en mito y, por otro, la lectura que hace Minaya de dicho mito. Esta lectura era la que había causado, en parte, las repeticiones en Minaya de ciertos actos de Solana. Y por otra parte, la repetición era signo del ingreso de Minaya al tiempo suspendido de la casa y de la historia. Pero ahora hay que recordar que cuando expusimos por primera vez el esquema de la repetición, dijimos que ésta deslavaba la individualidad del personaje pero que el conocimiento de la verdad (sobre quién estaba detrás moviendo los hilos de la historia) operaba como restituidora de la identidad perdida. Así ocurría en *Beltenebros* de manera puntual. Pero para explicar este mismo fenómeno en *Beatus Ille* quizá tendría que salirme del espacio del texto y abarcar la obra y las ideas narrativas de Muñoz Molina. Tendría que llegar a la concepción misma que él tiene sobre la literatura y particularmente sobre la lectura.

Al final de la novela y al final de nuestro capítulo precedente arribamos a dos afirmaciones sobre la percepción que ambos protagonistas tienen sobre el sentido de la literatura. Para Solana la literatura era indiferente a cualquier forma de valoración en términos de verdad o de mentira. Su único sentido está en saber contar la historia que forma las páginas de un libro. Para Minaya, en cambio, la literatura era la forma suprema de conocimiento, instrumento idóneo para ejercitar su "voluntad de saber" y territorio riguroso de la verdad. Para Solana también, en algún tiempo, la literatura fue la única vía posible no para "iluminar" la realidad sino para "suplantarla".

En *Beatus Ille* están enfrentadas, pues, dos formas distintas de encarar la literatura; y en el caso de Minaya, una particular forma de ejercer el acto de la lectura. Solana conoció también esa pasión juvenil e intransigente por la literatura, por eso pudo fraguar el engaño. Y es justamente en esa lectura radical y sincera, apasionada y fiel, pero también

encandilada y sorprendida, ofuscada y burlada, donde radica la clave última del sentido de la novela. Es allí donde, creo yo, Muñoz Molina pone el acento de su ficción novelística.

Retomo ahora una pregunta, que parecía que abandoné al mismo tiempo de formularla, sobre si Muñoz Molina nos está proponiendo en *Beatus Ille* una "metáfora de la lectura excesiva", como lo hace Borges en el cuento "La muerte y la brújula". A mí me parece que en *Beatus Ille* tal metáfora le sirve a Muñoz Molina para desarrollar un presupuesto anterior sobre su visión personal de la literatura misma: si Borges nos descubría a una nueva clase de investigador policiaco que operaba como lector, y de esa forma subvertía y renovaba el género del cuento policiaco, Muñoz Molina nos enfrenta a esa parte de mentira que acompaña a las verdades de la literatura.

En sus artículos periodísticos reunidos en *Las apariencias* abundan las referencias a esta dimensión de la literatura como mentira. Este libro, que puede leerse como un recorrido íntimo por las ideas no sólo literarias sino incluso vitales de Muñoz Molina, es un ajuste de cuentas con su propia realidad de lector y escritor entregado voluntaria e irremediabilmente al trato cotidiano con los libros y sus personajes: es una puesta en guardia frente a su "dulce intoxicación". *Las apariencias* es un libro que está destinado, me parece, a servir de parteaguas en la obra narrativa de Muñoz Molina. El primer texto "La manera de mirar", dice Elvira Lindo, prologuista del libro, "es una declaración de intenciones": el escritor anuncia una nueva forma de enfrentar el acto creativo que comienza justamente en la manera de mirar; ya no será el arte el cristal a través del que se verá la vida, sino que ahora el arte será visto a través del tejido de la vida:

Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella, y miró cuadros y frecuentó canciones y libros como un adicto que exige al opio la felicidad y le agradece los sueños de sus ojos cerrados. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros y recluirse en pleno día en la quietud narcótica de una sala de cine y mirar la sombra de uno mismo que proyectaba la lámpara en su habitación y descubrir, cuando caía la noche, sombras iguales en las ventanas de la vecindad.[...] Sólo ahora, tan tarde, uno va sabiendo que hay otra manera de mirar

misterios evidentes y ocultos en el juego de las apariencias. *Basta de espejos y de sombras, se dice, basta ya de melancolía y literatura, de canciones escuchadas para sufrir más dulcemente y de libros escritos y leídos para inventarse una vida que no supo tener. Procurará mirar desde ahora las cosas con los ojos tan apasionadamente abiertos como un pintor de la verdad[...]*⁷².

Este artículo, escrito en 1990, ilumina con distintas luces la obra anterior y posterior de Muñoz Molina. Si volvemos nuestros ojos a *Beatus Ille* (1986), a *El invierno en Lisboa* (1987) y a *Beltenebros* (1989) encontraremos una novela que se alimentaba de otros libros: homenajes brillantes y originales a otros escritores; a William Faulkner y Jorge Luis Borges en *Beatus Ille*; a Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti en *El invierno en Lisboa*; a John Le Carré y Georges Simenon en *Beltenebros*. Pero si continuamos nuestro recorrido hasta *El jinete polaco* (1991) encontraremos un libro de otro linaje: aquí es la vida, el pasado remoto y cercano del escritor el alimento de la novela. Los caminos transitados han llevado a Muñoz Molina del diálogo con los libros al encuentro con su propia vida; por eso no es extraño que últimamente haya escrito un libro declaradamente autobiográfico: *Ardor guerrero* (1995) que está prefigurado, por cierto, en otro artículo periodístico de 1990, "Soldados".

En el paso del primero al segundo periodo está esa convicción de que hay que marcar su límites a la literatura: hay que esforzarse por encontrar esos fragmentos de verdad que hay escondidos en ella y estar prevenidos ante sus mentiras. En el texto "Mentiras de otros" hay una prueba de cómo este cambio se refleja en la forma de leer del escritor (a la sazón, se refiere a la lectura de una novela de William Faulkner): "pues ya no le pide a la novela que le cuente una mentira y les descubra sus leyes y sus artificios, sino que le enseñe a inventar la verdad y a contarla con el mismo despojo y el mismo impulso de predestinación y de azar con que suceden los hechos y fluyen las palabras y los días[...]"⁷³.

⁷² Antonio Muñoz Molina. *Las apariencias*, p. 29 (El subrayado es mío).

⁷³ *Ibid.*, p. 196.

Podría poner otro ejemplo sobre esta variación en la forma de mirar el mundo y sus habitantes. *El Robinson urbano* (1984) y *Las apariencias* (1995) son dos libros característicos del primero y segundo períodos respectivamente. En cada uno de ellos hay un texto que gira sobre el mismo tema: la ceguera: "Ciego en Granada" y "La mirada en las manos". En el primer artículo Muñoz Molina comienza con una alusión a la ceguera en la antigüedad griega clásica y con un breve recorrido por la literatura española donde aparece la figura del ciego. Después intenta una sumaria clasificación de los ciegos urbanos: el ciego-mendicante, el ciego soñador, el ciego comerciante y finalmente describe una cierta marcha de ciegos del extremo sur de España a Madrid para exigir una compensación por su expulsión del trabajo. En ningún momento vemos al "ciego" en particular, al ciego vivo que nos prometía el título. La figura del ciego aparece más como categoría literaria, prestigiosa por su potencial simbólico y su aura mítica y mística. En cambio, en "La mirada en las manos" toda la reflexión del escritor está dirigida a una pareja de ciegos vislumbrados a bordo de un avión. El escritor se deja llevar por el asombro de ese círculo mágico en que han convertido su aislamiento esa mujer y ese hombre sorprendidos en el ritual de amarse y verse con sus manos sensibles a la ternura y a la temperatura de sus cuerpos. El escritor logra ir más allá, incluso poéticamente, al ahondar en su observación personal sobre este hecho concreto de la vida, que si hubiera partido de una cierta mirada matizada por la literatura. En esta comparación, algo apresurada, es donde yo observo ese cambio de actitud frente al fenómeno creativo.

He dado todo este marco para entender mejor el sentido del juego, del engaño que aparece en *Beatus Ille*. En esta su primera novela Antonio Muñoz Molina planteará ya ese problema que ganará su atención en casi toda su obra: el problema de la literatura como mentira y de la verdad que el escritor y el lector están obligados a buscar en ella. Minaya confía todas sus ansias de conocimiento y de verdad en la literatura. Reconstruye la historia

con ayuda de los manuscritos subrepticios de Solana, que se clavan irremediabilmente en su imaginación de lector que espera todo de la literatura. Pero su lectura que parecía haber conocido el triunfo con el descubrimiento del asesino de Mariana se verá defraudada, traicionada, cuando se encuentra frente a Jacinto Solana que le revela el sentido del juego, pero que le revela sobre todo un nuevo sentido de la literatura que él desconocía: la literatura puede ser también un arma de la mentira. El conflicto del joven Minaya, creo yo, es el haber sido objeto del engaño de la literatura, que fue posible por esa confusión entre ésta y la vida; por eso el mismo Solana, apurando las cápsulas que le darán la apetecida muerte, en las líneas finales de la novela, lo imaginará dispuesto a "quemar los manuscritos y el cuaderno azul" para romper ese "maleficio" tejido en torno suyo. Es decir, renegará de sí mismo, de su entrega ciega y sin reservas a la literatura. Pero antes de pensar siquiera hacerlo Minaya quiere saber, en efecto, la verdad, por eso exige a Solana una especie de confesión, quiere la verdadera historia que siempre latió detrás de sus indagaciones: "Ha preguntado hasta el final, obsesivo, inmune a la ironía y al juego, llenando mi copa cuando se quedaba vacía como para propiciar una confesión"⁷⁴. La búsqueda de la verdad tiene pues una importancia crucial en la novela. Minaya ha descubierto que el trato con los personajes de un tiempo pasado, que se parecen mucho a los ficticios porque demandan un esfuerzo de la imaginación, lo han contagiado de su carácter de sombras. Muñoz Molina, en un artículo de *El Robinson urbano*, ya preveía ese riesgo de contagio que acarrea el trato con los difuntos y las sombras: "porque de tanto andar con gentes que no existen uno corre el peligro de volverse poco a poco tan conjetural y afantasmado como ellas"⁷⁵. Es por ello que Minaya ejercita sus ansias de verdad: por un lado, para reconstituirse a sí mismo como una presencia real; pero también para conjurar esa trampa que le había puesto no un hombre escondido, sino la literatura misma, a la que le había entregado su conciencia y sus

⁷⁴ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 278.

⁷⁵ Antonio Muñoz Molina. *El Robinson urbano*, p. 68.

expectativas de conocimiento de ese pasado al que se unían la memoria heredada de sus mayores. En este punto es donde se distingue *Beltenebros* de *Beatus Ille*; en la primera la búsqueda de la verdad está restringida al descubrimiento del hombre oculto que imagina simetrías, en la segunda, en cambio, la verdad ya no se restringe al desenmascaramiento de Jacinto Solana sino sobre todo al cuestionamiento a la literatura sobre su estatuto de mentira, pero también a un autocuestionamiento sobre la forma de acercarse a ella y asumirla.

Este deseo de Minaya de conocer la verdad ¿no nos recuerda acaso a esa "declaración de intenciones" de Muñoz Molina donde afirma el deseo de no dejarse sorprender por las mentiras de la literatura y ser "un pintor de la verdad"? Sin embargo *Beatus Ille* pertenece a esa época de la vida en la que "uno le exige a la literatura que venza a la verdad, y a la verdad que iguale las audacias de la literatura" ⁷⁶. En ella, sin duda, predomina el sentido de la literatura como suplantación de la realidad, los personajes están "limpios de la verdad" y es en la imaginación, en la lectura entregada y devota de un joven donde renacen heroicos y leales:

Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria, que abrió los ojos cuando la guerra estaba ya terminada y todos nosotros llevábamos varios años condenados a la vergüenza y a la muerte, desterrados, enterrados, presos en las cárceles o en la costumbre del miedo. Ama la literatura como ni siquiera nos es permitido amarla en la adolescencia, me busca a mí, a Mariana, al Manuel de aquellos años, como si no fuéramos sombras, sino criaturas más verdaderas y vivientes que usted mismo. Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos, más leales y hermosos, limpios de la cobardía y la verdad" ⁷⁷.

Friedrich Schlegel escribió que una novela es al mismo tiempo su crítica. *Beatus Ille* es una admirable novela pero al mismo tiempo es también una crítica de la novela misma, es una reflexión sobre el discurso narrativo y la lectura excesiva. Muñoz Molina sabe que el

⁷⁶ Antonio Muñoz Molina. *Las apariencias*, p. 65.

⁷⁷ Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*, p. 278.

acercamiento a la literatura no es un ejercicio inocuo: "...quien escribe, quien lee, está jugando, pero juega con fuego y corre peligro de abrasarse"⁷⁸. Ha habido personajes imaginarios que han vivido ese destino; han terminado abrasados por esa subversión lenta y silenciosa que causa toda literatura; el propio Muñoz Molina intenta una breve nómina: don Quijote, Emma Bovary, Julien Sorel. Nosotros ahora tendríamos que agregar al protagonista de *Beatus Ille*, Minaya, quien también ha sido víctima de ese obnubilamiento que produce la base de mentira en que descansa la ficción entretejida por Jacinto Solana.

Por supuesto que Muñoz Molina no reniega de la literatura, como imagina Solana que haría Minaya en cuanto estuviera lejos de Mágina, pero sí encuentra para él mismo una nueva forma de encarar el riesgo literario. Sabe que aunque la literatura pueda acoger a la mentira también es un instrumento insustituible para llegar a las verdades de la vida y del arte: "Gracias a la literatura aprendemos a no descartar lo imposible y a desconfiar de lo evidente, a venerar la palabras que puede contarnos la verdad y a saber que con frecuencia son armas de la mentira"⁷⁹.

Muñoz Molina nos propone, pues, una literatura y una lectura que sepa distinguir las mentiras que suelen ocultar las verdades que hay en ella. Hay que ser lectores excesivos como Don Quijote, Emma Bovary y Julien Sorel pero también hay que saber distinguir nuestra propia vida de la vida de los seres ficticios, que pueblan el diámetro mágico de las páginas encendidas de los libros.

⁷⁸ Antonio Muñoz Molina. *Las apariencias*, p. 101.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

Segunda Parte

3. ¡Absalón, Absalón!

La trama que une a una novela con otras es tan tenue que difícilmente se percibe a simple vista; es necesario un repentino cambio de la luz o una variación en el ángulo de nuestra mirada. Los críticos literarios tienen instrumentos graduados para establecer dichos contactos, tales como el concepto de corrientes o movimientos literarios o incluso de tradición y herencia literaria. Estudios más específicos indagan en la biografía del escritor para encontrar lecturas o afinidades insospechadas. En cualquier caso se trata de la búsqueda de una influencia o de un acuerdo entre visiones del mundo y de la literatura. Pero qué decir de novelas que en apariencia no comparten la misma tradición literaria o incluso pertenece a literaturas escritas en distintos idiomas; novelas que fueron escritas en diferentes tiempos y lugares, que fueron concebidas desde perspectivas de la literatura distintas o incluso encontradas. Entre estas novelas parece no haber hilo alguno. Quizá los mismos escritores (los que pudieron leer o ignorar a los otros) no habrían reconocido ningún lazo. Qué nos autoriza a nosotros ahora a reunir en un mismo terreno novelas en apariencia tan dispares como *¡Absalón, Absalón!* (1936) de William Faulkner y *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina. Muñoz Molina ha reconocido su admiración más devota a la obra de Faulkner y particularmente de *¡Absalón, Absalón!*. Le ha dedicado, por cierto, un prólogo a esta novela en particular, en el que da muestras de un conocimiento lúcido y entrañable de la obra del escritor norteamericano. Yo he notado más de una coincidencia en ciertos recursos narrativos y argumentales entre ambas novelas. Pero también he percibido la originalidad de las intenciones de ambos escritores. Me gustaría (re)establecer ese diálogo entre ambas novelas. Creo que la mejor manera de entender una novela es acercándola a otras.

Antes de seguir tengo que hacer una aclaración necesaria. Decir que pretendo "acercar una novela a otras" puede parecer demasiado vago, pero preferí expresarlo así a

usar el término "comparar". La razón es que en el estado actual de los estudios literarios, la "comparación" ha adquirido el estatuto de una teoría literaria definida: "la ciencia de la literatura comparada". Y, por lo demás, mi intención está lejos del ejercicio de la literatura comparada. En primer lugar, por mi ignorancia de las sutilezas de tal teoría, y en segundo porque el enfoque que ofrece la también llamada "comparatística" difiere de los propósitos de esta tesis. Me explico. Los estudiosos de la literatura comparada no arraigan en una sola tradición literaria; su perspectiva no es la de quien pretende arrojar luz sobre cierta literatura nacional, sino por el contrario, la de quien busca explicar fenómenos intranacionales. No se mueven en el espacio de las literaturas inglesa, norteamericana o española en particular, sino en ese espacio en apariencia vacío que hay entre ellas. De ahí la dificultad para definir claramente la posición de esta teoría, pero al mismo tiempo en esa movilidad de su enfoque está su riqueza.

Sobre los fines de la literatura comparada escribe Armard Nivelles:

[...] al comparatista le importa menos aclarar un fenómeno nacional como, por ejemplo, el Simbolismo francés y su carrera con ayuda de influencias y paralelos extranjeros -eso también puede hacerlo la romanística- sino examinar hasta qué punto y de qué manera el Simbolismo francés es parte de un más amplio movimiento europeo-americano y, sobre la base de un panorama tal, colocarlo dentro de este marco de referencia en un lugar diferenciado y determinar su función histórica y teórica en esta totalidad⁸⁰.

Mi propósito, a diferencia del de los comparatistas, es hacer una incursión en una obra importante en la literatura norteamericana, *¡Absalón, Absalón!* para aclarar más la novela que ahora estudiamos. No aspiro a ubicar a *Beatus Ille* dentro de una tradición multinacional, sino a valerme de esa referencia externa para enfatizar la originalidad de sus propuestas.

⁸⁰ Armard Nivelles. "¿Para qué sirve la literatura comparada?" en Manfred Schmellin. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, p. 208-9

Para empezar a recorrer el hilo de estas correspondencias comentaremos algunos aspectos de la novela de Faulkner. Lo primero que hay que reconocer en el *Absalón* es que no se trata esencialmente de la historia del terrateniente sureño Thomas Sutpen, sino, por decirlo de algún modo, de la *historia* de la historia de Thomas Sutpen. Del mismo modo que *Beatus Ille* no es la historia de Solana, Mariana y Manuel sino la de quien indaga en ella y la reorganiza en su imaginación -Minaya. Es decir, en ambas novelas la acción o el argumento no están presentados de manera directa sino a partir de reflejos y de ecos que distorsionan y ocultan. En *Absalón* son dos los narradores (Rosa Coldfield y Mr. Compson) que dan su testimonio sobre la trágica historia de Sutpen y son dos (Quentin Compson y Shreve) los que reorganizan y resumen, muchos años después, los datos dispersos y contradictorios que sobreviven a sus protagonistas. El núcleo de la historia -la de Sutpen, que no la de la novela- parece elemental: Thomas Sutpen, originario de las montañas de Virginia, llega a los territorios del Misisipi con un propósito en mente: vengar el agravio perpetrado por ese enemigo desconocido que le había cerrado, a través de sus sirvientes, la puerta de su mansión cuando Sutpen era apenas un niño:

La raíz de los males de Sutpen era su inocencia. Descubrió repentinamente no lo que quiso hacer, sino lo que se vio obligado a hacer quieras que no; pues de lo contrario no hubiera podido vivir tranquilo con su conciencia el resto de su vida; no hubiera podido llevar la antorcha de esa tradición que le dejaron las generaciones de hombres y mujeres que vivieron y murieron antes que él; los muertos que vigilaban y esperaban que procedería dignamente, para poder mirar cara a cara no solamente a los antiguos muertos, sino a todos los vivos que llegarían tras él, cuando formara parte de los antepasados⁸¹.

La forma de su venganza la concibió también siendo un niño: convertirse él mismo en ese adinerado terrateniente que lo había despreciado. Así que en cuanto pudo usurpó tierras a los indios, construyó una mansión del tamaño de su ambición, se casó con un mujer que gozaba de un apellido respetable en el pueblo y tuvo dos hijos. Pero así como la

⁸¹ Todas las citas de la novela están tomadas de esta edición: William Faulkner. *¡Absalón, Absalón!*, trad. Beatriz Florencia Nelson, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (El libro de bolsillo, 305), p. 192.

génesis de sus desmesurados propósitos estaba en el pasado, también es en el pasado donde se esconde el germen de su fracaso. No fue la derrota en la Guerra Civil lo que frustró los planes de Sutpen, su "inocencia", su ignorancia de todo principio moral que contradijera sus objetivos. Por ello le pareció lo más natural repudiar a su primera mujer, la hija del terrateniente caribeño y a su hijo cuando se enteró del ocultamiento que le habían hecho sobre ciertos antepasados de raza negra en la familia. A la postre ese repudio fue el origen de su caída y del fracaso de su familia. Ese hijo, Charles Bon, reducido ahora a la categoría de bastardo, sería el vehículo de ese desastre. Él sólo quería ser reconocido y aceptado por su padre, pero la negativa de Sutpen lo obligó a prometer matrimonio a su media hermana, Judith. Thoman Sutpen, creyendo que empleaba su último recurso, en realidad estaba ratificando su propia condena: obligó a su Henry a matar a su medio hermano, Charles Bon.

Pero ¿cómo nos llega a nosotros, lectores, esta historia? ¿Cómo la cuenta el narrador? En otras palabras cuál es la *historia* de la historia de Sutpen. Arriesgándonos a simplificar demasiado podemos decir que la historia de Sutpen está cifrada en una conversación; o más precisamente en tres largas conversaciones del protagonista, Quentin Compson, con tres distintos interlocutores. Muñoz Molina, en el prólogo que le dedica a la novela, describe con esa mirada afinada del novelista los tres encuentros:

La primera conversación [con Rosa Coldfield] transcurre bajo el oprobio del calor en una habitación cuyos postigos fueron cerrados, se nos dice, hace cuarenta y tres años: los mismos que lleva vistiendo de luto la vieja dama charlatana. Cuando sucede la segunda [con su padre] en el porche de la casa donde viven los Compson, el aire del anochecer de septiembre ya se ha vuelto tibio, y las luciérnagas revolotean en la creciente oscuridad. La tercera [con su compañero de cuarto Shreve McCannon] tiene lugar durante el invierno despiadado del Norte⁸².

⁸² Todas las citas tomadas del prólogo están tomadas de esta edición: William Faulkner. *¡Absalón, Absalón!*, trad. Beatriz Florencia Nelson, prólogo Antonio Muñoz Molina, Debate, 1991, p. V.

No sólo la atmósfera de cada una de las conversaciones es distinta, lo es también el tono y el punto de vista de los interlocutores. Quizá Muñoz Molina, al referirse a las diferencias del clima en las tres conversaciones, nos está sugiriendo una lectura posible: esa variación del aire caliente, soporífero al frío entumecedor pasando por la templada noche sureña es signo del alejamiento paulatino de los interlocutores respecto de los hechos que narran. Rosa Coldfield es la única superviviente de esa historia trágica, su relato exaltado y furioso está asumido como venganza y reproche; la conversación de Quentin con su padre, en cambio, es la sombra de otra conversación: la que este último tuvo con su padre, el general Compson. Quentin escucha de su padre lo que a su vez le fue contado a éste.

La última conversación, la que sostiene con Shreve, es la más alejada en el tiempo de los hechos, pero al mismo tiempo la más cercana a nosotros como lectores ajenos a la historia y sus consecuencias. Aquí escuchamos por primera vez la voz de Quentin y él mismo escucha, en voz de alguien ignorante de las tradiciones sureñas, la historia que ha dado vueltas en su cabeza por mucho tiempo, quizá desde que nació.

Se ha discutido en exceso el asunto de si cada una de estas voces está en efecto diferenciada por su tono: la de Rosa Coldfield, airada; la de Compson, reflexiva; y la de Shreve, irónica; o si las voces responden a un mismo tono, monótono, dictado por un narrador invisible. Me parece más esclarecedor preguntarse sobre la posición de cada uno de los interlocutores respecto de la historia, del pasado. Porque sólo haciéndose esa pregunta se puede llegar al sentido último de la novela: ¿se puede realmente contar algo?, ¿cómo se ve el pasado desde el presente?, ¿se puede alcanzar a fin de cuentas cierta verdad sobre el pasado?

John Lewis señala claramente esta paradoja: "aquellos que estuvieron realmente implicados en los acontecimientos, lo estuvieron en exceso como para ser objetivos, mientras que quienes fueron capaces de cierta objetividad estuvieron demasiado alejados de

los hechos"⁸³. De ahí que la responsabilidad última de reconstruir la historia no sea sólo de Quentin sino de quien lee la novela. Es el lector quien tendrá que discernir, en última instancia, qué hay de cierto en el monólogo condenatorio de Rosa Coldfield o el relato aparentemente enterado del padre de Quentin: "El lector tiene que responder por sí mismo la cuestión central de Sutpen -qué fue realmente, qué emociones lo movían, qué lo llevó a hacer lo que hizo. Totalmente ajenos a los hechos, de tercera mano, nos tenemos que volver los personajes principales"⁸⁴.

Una tarea añadida a este problema mayor es la de abrirse paso en medio de esa maraña de tiempos entrecruzados que es la novela, donde el origen de toda la historia -la infancia de Sutpen- no está al principio sino en el capítulo siete y donde un mismo acontecimiento se reitera bajo distintas voces y perspectivas temporales. Al finalizar la lectura probablemente terminemos tan confundidos y desconcertados como al principio, pero Faulkner ya nos habrá dotado de todos los elementos para comenzar a contarnos a nosotros mismos la historia de Sutpen.

3.1 ¡Los narradores en *Absalón, Absalón!*

La crítica sobre Faulkner está todavía discutiendo esos problemas. No es nuestro propósito participar en este debate sobre la estructura, las voces, el estilo o el sentido último de la novela. Nuestro objetivo, como ya lo hemos dicho, es descubrir ese hilo de correspondencias entre ambas novelas y en la medida de lo posible arrojar luz sobre la novela de Muñoz Molina.

⁸³ John Lewis Longley, Jr. "Thomas Sutpen: The Tragedy of Aspiration" en Dean Morgan Schmitter (editor), *William Faulkner: a collection of criticism*, p. 114.

⁸⁴ *Idem*, p.112.

Decíamos que el problema de las voces o más precisamente de los narradores en la novela estaba siendo mal enfocado. No era tan interesante preguntarse si la voz de cada uno de estos narradores estaba claramente diferenciada de las otras sino de la posición de dichos narradores respecto de la historia. Entonces hablamos de la paradoja de la distancia o la cercanía respecto de los hechos. Avancemos ahora un grado más: los motivos de los narradores y la estructura de la novela. Primero que nada hay que insistir en que no son Miss Rosa Coldfield y Mr. Compson quienes, en tanto que narradores de ciertos aspectos de la historia de Sutpen, le dan su estructura a la novela. Es la búsqueda de Quentin, su "aprendizaje" o "conocimiento", y después su recreación de la historia, lo que la constituye. Si existe un punto de vista en la novela que acaba imponiéndose al resto de ellos es el punto de vista de Quentin (secundado por Shreve). Cleanth Brooks⁸⁵, uno de los mejores críticos de la obra de Faulkner, intenta encontrar el esquema estructural de la novela en la manera en que Quentin va adquiriendo los datos de la historia de Sutpen y la fuente de la que provienen dichos datos. Dicha estructura estaría dividida en "estratos" (*strata*) de información que se van superponiendo hasta instalarse en la conciencia de Quentin como un todo que hay que narrar de nuevo, no sólo para satisfacer la curiosidad sobre el Sur del amigo extranjero sino para entenderlo él mismo, imaginarlo y aceptarlo. El análisis de Brooks me parece acertado. No sólo porque da cuenta de la preeminencia de Quentin sobre los demás narradores sino también porque parte de la premisa de que la novela de Faulkner no es, para decirlo con palabras de J.W. Reed, "sobre lo que pasó (la historia de Sutpen, de Bon, Henry y Judith) sino sobre cómo se llega a saber o a entender lo que pasó"⁸⁶.

Quentin junto con Shreve son quienes organizan los datos, la información (más adelante hablaremos de cómo la organizan) que Quentin ha recibido de distintas fuentes. Es

⁸⁵ Cleanth Brooks. "Appendix B. The narrative structure of *Absalom, Absalom!*" en *William Faulkner. Toward Yoknapatawpha and beyond*, pp. 301-328.

⁸⁶ Joseph W. Reed. *Faulkner's narrative*, p. 146.

su punto de vista sobre la historia, sobre el pasado el que da forma final (no definitiva) a la novela. Pero ¿cuáles son esas fuentes que alimentan el conocimiento de Quentin y la curiosidad de Shreve, cuáles sus motivos, su perspectiva? Es aquí donde comienza la explicación de la posterior recreación de la historia que hacen los dos jóvenes universitarios en la fría habitación de Harvard.

Las dos fuentes más importantes de la historia que poseía Quentin: Miss Rosa Colfield y su padre Mr. Compson, por distintos motivos, parecían ofrecerle una imagen engañosa de la historia de Stupen. Su perspectiva frente a los hechos parecía descartarlos como narradores fidedignos. Mientras Miss Rosa dotaba a Stupen de un envoltorio mítico en el que sólo pesaba su maldad extrema y su cualidad de demonio empeinado en arruinar a su familia, para Mr. Compson una cierta sensación de superioridad intelectual respecto de los actores de la tragedia lo inclina a la ironía y al desdén, al ordenamiento lógico de los hechos que llevaron a esos hombres y mujeres a hacer lo que hicieron; Miss Rosa quiere lavar la afrenta recibida y Mr. Compson quiere organizar un rompecabezas mental sin involucrarse a sí mismo. Ambos monologan, sus relatos son largas tiradas invariables, reiteradas. Una sola idea impasible sostiene sus narraciones.

Sin embargo, a su modo, ellos también están creando su propia historia de Stupen a partir de los fragmentos que de ella conocen. Tienen sus propias manías y su propia forma de ver los sucesos del mundo. Para Rosa, poetisa de los combatientes en la Guerra Civil, las vidas de los hombres tenía que ser contada en términos de hazañas heroicas, de gestas caballerescas. Para Mr. Compson, Stupen y su familia no eran sino actores en un drama a la manera clásica. Él reparte papeles e imagina diálogos; y como todos los héroes trágicos, les asigna sus dosis de fatalidad: es esa fatalidad lo que para Compson explica la caída de Stupen.

A Quentin y a Shreve no los satisface la historia de Sutpen y su familia en los términos en que les ha sido contada. Les parece que los narradores no sólo han desvirtuado la historia sino que han dejado muchos huecos, muchas lagunas en ella. Quentin y Shreve quieren también una historia a la medida de su mirada. Por ello su reconstrucción se inclina no ya a las ambiciones de Sutpen sino a la historia amorosa de Charles Bon y Judith y al conflicto entre aquél y Henry Sutpen. Ellos quisieran una descripción más minuciosa del asesinato de Bon a manos de su medio hermano Henry, incluso quieren saber cómo descubrieron ellos que eran medios hermanos. Quieren destacar no la caída de Sutpen sino el heroísmo de Bon al aceptar su muerte antes que renunciar a su amor por Judith. Esa es su urgencia: recapitular todo, comenzar a hacer un inventario de las acciones, donde las situaciones se ponderen no por su necesidad lógica sino por sus dosis de heroísmo y pasión. Quentin y Shreve están jugando con los datos, les añaden su propio entusiasmo juvenil, su voluntad poética y su decisión de incluso en algunos casos desdeñar la crudeza de los hechos reales. Pero ellos, a diferencia de Rosa Coldfield y el señor Compson, no construyen monólogos interminables, ellos interactúan, dialogan, crean. Hablan y escuchan, discuten y asienten, confundiéndose, mezclando sus voces y su atención:

Por eso no les importaba quien hablara, puesto que las palabras solas no realizaban la tarea ni completaban el trabajo, sino un feliz matrimonio de la palabra y el oído, dentro del cual cada uno de ellos, antes del ruego, de la exigencia, perdonaba, condonaba y olvidaba las fallas del otro: fallas en la creación de esa sombra que estaban discutiendo (o, mejor dicho, dentro de la cual existían) y la audición filtraba y descartaba lo falso para conservar lo verdadero, lo que se adaptaba al preconcepto, a fin de llegar al amor, donde podría haber paradojas e inconsecuencias pero no fallas ni falsedad⁸⁷.

⁸⁷ William Faulkner. *¡Absalón, Absalón!*, p. 270.

3.2. Repetición: Quentin-Shreve-Henry-Charles.

Un episodio de *Absalón* ampliamente discutido por la crítica es aquel donde Quentin y Shreve que desmenuzan la madeja de la historia de Henry Sutpen y Charles Bon se ven de pronto mezclados indisolublemente: los narradores de la historia se convierten en los personajes que describen:

Shreve calló. Es decir, los dos: Shreve y Quentin, se percataron de que había cesado de hablar, hasta cierto punto, pues ninguno de los dos advirtió cuándo había comenzado, ya que carecía de importancia (y probablemente, ninguno tenía conciencia de la distinción) cuál de ellos usaba de la palabra. Y ahora ya no eran dos, sino cuatro los que cabalgaban a través de la oscuridad, a lo largo de las escarchadas sendas de aquella víspera de Navidad: cuatro y luego dos solamente: Carlos-Shreve y Quintín-Enrique [...] ⁸⁸.

Este episodio es muy intenso porque los jóvenes, que se proponen volver a contar la historia, al mismo tiempo que la narran van siguiendo los pasos de aquellos otros dos jóvenes que por virtud de la palabra se han vuelto sus personajes, sus creaciones. Pero al mismo tiempo que los siguen, se mezclan con ellos. Son Quentin y Shreve quienes visitan ese cuarto (imaginado por Shreve) en Nueva Orleans donde Charles Bon desafía al abogado que reducía su conflicto con Judith y Henry a un asunto trivial y monetario: "Y siempre unidos, los cuatro desembarcaron en un muelle de Nueva Orleans" ⁸⁹ y más adelante "allí estaban los cuatro en aquella habitación de Nueva Orleans, en 1860; del mismo modo que en cierto sentido, estaban también en esa alcoba fría como una tumba, en Massachusetts en 1910" ⁹⁰. Este recurso aparecerá también en *Beatus Ille*: recordemos el recorrido de Minaya que repite otro recorrido anterior: el de Solana. En ambos casos la sutileza del fluir de la narración del presente al pasado, de un espacio a otro y de la imaginación a la realidad hasta llegar a confundirse y mezclarse todos ellos, hace deslucir cualquier cita aislada.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 286.

Son muy interesantes los distintos acercamientos y explicaciones a este episodio. Comentaremos brevemente algunos de ellos. Para Cleanth Brooks se trata de un interesante recurso narrativo cuya función consiste en la intensificación del relato. Este recurso recuerda al destacado crítico norteamericano una cierta similitud con las técnicas cinematográficas. En esta escena los narradores que cuentan la historia de pronto, al convertirse en los protagonistas de su relato, lo actualizan. El lector entonces no lo es más y se convierte en un espectador que ve al mismo tiempo lo que están "viendo", lo que se están representando en su imaginación, los narradores. Esta técnica de visualización aparece también en el relato de Quentin de un episodio anterior sobre la forma en que Thomas Sutpen logró transportar las piedras de mármol que habrían de servir de lápida a su tumba y a la de su mujer. Quentin imagina el modo en que Sutpen pudo haber llevado las lápidas, a través del bloqueo de las tropas del Norte, hasta un puerto sureño. Sin embargo, es precisamente en el episodio que ahora comentamos donde dicha técnica adquiere su mayor intensidad. Es aquí dónde advertimos con toda claridad cómo han sido embebidas y cautivadas la imaginación y la conciencia de Quentin y Shreve por la historia de heroicidad trágica de aquellos otros dos jóvenes:

Primero habían sido dos, después, cuatro; ahora eran dos otra vez. La habitación era verdaderamente sepulcral: tenía algo de rancio, estático y moribundo que trascendía cualquier frío intenso y cortante[.] No se defendían del frío. Lo soportaban en una flagrante exaltación de austeridad física, transmutada en la congoja espiritual de los dos jóvenes que sufrieron cincuenta años atrás[...]⁹¹.

Quentin y Shreve, fieles a sus propios personajes que han creado en su imaginación, heroicos y dignos, sufren como ellos. Pero esta comunión de los narradores y los personajes, cuya expresión apoteósica ahora atestiguamos, ha sido posible gracias a que la técnica de visualización ha hecho coincidir en la conciencia del lector el momento en el

⁹¹ *Ibid.*, p. 294.

que los hechos realmente sucedían con el momento en que se recuerdan o vuelven a narrar muchos años más tarde. Dos instantes separados: unidos en una sola imagen.

Para Cleanth Brooks el empleo de la visualización como forma de presentación de los hechos responde a que, para Faulkner, las escenas imaginadas son mucho más vívidas que las que realmente han sido "vistas". Faulkner le confiere a Quentin la habilidad para representarse en su imaginación, para "ver" al mismo tiempo que recordar y narrar las historias que le han sido contadas. Y es así como muchas de ellas nos llegan a los lectores. Faulkner parece hacer una invitación irresistible al lector para que él también lea y "vea" la novela con los "ojos de su mente"⁹².

Para J.W. Reed este episodio de la identificación entre narradores y personajes se podría interpretar a partir de la explicación general sobre la estructura de la novela. Ésta, según Reed, está constituida desde sus cimientos por la metáfora. La metáfora determina "nuestra distancia respecto a los hechos y nuestra cercanía al mito", funciona como artífice de las características retóricas de la novela y sirve de guía en medio del confuso esquema temporal⁹³. La metáfora es, pues, la que da sentido a las distintas narraciones de los personajes. Dichos relatos están pensados desde una visión metafórica de la historia que narran y no desde una visión lógica o positivista. Basta recordar la "demonización" que hace la señorita Coldfield de la figura de Thomas Sutpen. Desde la perspectiva de ella, todos los actos de Sutpen responden a la estatura y consistencia de un demonio. La narradora es fiel hasta las últimas consecuencias a su ficción metafórica y llega a afirmar que el "demonio" Sutpen es el origen de la condena de la familia Coldfield y de ella en particular.

Sin embargo, hay que decir que el sentido que adquieren dichas metáforas nunca es unívoco y definitivo. A lo largo de la novela vemos a los distintos narradores reelaborando,

⁹² Cleanth Brooks. *Op. cit.*, p. 320.

⁹³ Véase. J. W. Reed. *Op. cit.*, pp. 158-9.

criticando o recordando las metáforas de los otros narradores. Los lectores del *Absalón* contamos, por ejemplo, además de la versión demoníaca de Sutpen que crea Rosa Coldfield con la versión irónica e irreverente de Shreve que lo humaniza y exhibe sus rasgos patéticos.

Para Reed, sin embargo, Quentin y Shreve son los "grandes maestros de la metáfora". Y añade: "Para ellos la metáfora es una herramienta humanística de entendimiento: en sus manos la metáfora se vuelve mito y puede transformar las habladurías en poesía"⁹⁴. Mientras las metáforas de Rosa Coldfield y el señor Compson, según Reed, eran metáforas psicológicas, pues respondían a una justificación personal en el primer caso y a una declaración de superioridad frente a los personajes de la historia en el segundo, las metáforas de Quentin y Shreve son narrativas, poéticas. Ya hemos comentado la indiferencia de Quentin y Shreve frente a la "realidad" de los hechos que no corresponde a sus ansias por encontrarle un sentido más profundo, heroico, mítico a la historia. Lo interesante del análisis de Reed es que encuentra el mecanismo que permite esa elevación desde lo pedestre de los hechos reales a lo poético de la narración: la metáfora. Veamos cómo actúan Quentin y Shreve en tanto que narradores, creadores (el pasaje es algo largo y prefiero transcribirlo en inglés para conservar sus matices):

They work toward the design as a whole, attempting to make a perfect arrangement which will realize all the potential and nuance of what they know. It is unselfish [...], aesthetic, precise in historical reason, and, considering how young they are, rather free of cant. When a sequence lacks a fact they find one and insert it, or assume one, or invent one -but always with a central regard for historical, biographical, and emotional consistency. For instance, they try out the idea that Bon knew that his father was Sutpen, that he had been told by his mother, that he must have been told before he was old enough to take it in. Neither of these produces enough fullness or depth, so they invent the lawyer who invents the boy as instrument of revenge⁹⁵.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 169.

Esta invención de sucesos que faltan en ciertas secuencias responde pues a una lógica de conjunto. Ellos ven la historia en su totalidad y al mismo tiempo en sus mínimos detalles. Por ello una invención como la del abogado y la presentación de la madre de Bon como estratega militar preparándose para la guerra (venganza de Sutpen) responde precisamente a una tendencia generalizada en la novela a considerar las acciones en términos guerreros. Particularmente en el caso de Thomas Sutpen: sus actos casi siempre son referidos como hazañas guerreras.

El poder narrativo sobre todo pero también simbólico de la metáfora, que permea a toda la novela alcanza también a los personajes. Para Reed *¡Absalón, Absalón!* está dividida en dos partes. La primera dedicada a la figura de Thomas Sutpen y a su historia. En la segunda parte de la novela, que comenzaría en el capítulo 6, con la introducción al cuarto de Cambridge en que se encuentran Quentin y Shreve, nuestra atención se inclina a las reflexiones, reelaboraciones y resúmenes que Quentin y Shreve hacen de la historia. Ellos se vuelven en este momento los verdaderos protagonistas de la novela. Y entre ellos comienza una colaboración, con papeles claramente establecidos, que será el motor de la novela: Quentin será el narrador o más bien relator (*teller*) que introduce al extranjero no sólo en la historia de Sutpen, Bon, Judith y Henry sino a la historia del Sur. Shreve será entonces el ansioso receptor, el escucha de la historia (*hearer*) que interroga, ironiza y exige ser asombrado con las historias sureñas. El contraste que hace Faulkner es claro: mientras Quentin es el que está dentro de la historia y provee de información, Shreve es el que está fuera de ella y demanda información. Se trata pues a su manera de una suerte de iniciación. Shreve está siendo iniciado en los misterios del Sur. Y es gracias a esta colaboración estrecha, indisoluble que podemos entender la identificación Quentin-Henry y Shreve-Charles Bon. Para Reed es lógico que Quentin sea Henry porque él tiene un padre evidente y una hermana a la que lo une también el temor al incesto. Shreve en cambio, como Charles

Bon es el extranjero. Por supuesto que la identificación no es tan simple. Reed encuentra que algo más profundo que la sostiene. En la historia de Henry y Bon, éste último aparece ante nuestros ojos como el iniciador de Henry en la vida elegante y cosmopolita, le enseña los modales prestigiados y la vestimenta de moda. Le muestra una forma de vida imposible en un lugar como el Ciento de Sutpen. Hay entre ellos la relación entre el maestro y el discípulo. Y es quizá esa misma relación la que existe entre Quentin y Shreve y que es invertida en la metáfora. Sólo en apariencia es Quentin quien está iniciando a Shreve. En realidad es éste, sin saberlo, actuando como reflector de la historia, quien está forzando a Quentin a un entendimiento mayor y a una aceptación no sólo de la historia de Sutpen sino del Sur en general y de él mismo. "Quentin reconociendo el entendimiento a que lo ha forzado Shreve, comienza a entender su parentesco con él de modo que se vuelve paralelo a la verdadera relación consanguínea entre Henry y Bon"⁹⁶.

Es pues a través de la metáfora como, según Reed, debe ser explicado el episodio en cuestión. Sin embargo, sería injusto abandonar aquí el análisis de Reed porque para él es esta explicación apenas una parte del sentido general de la novela. Aunque sea brevemente comentare aquí las conclusiones a las que llega Reed porque, en esencia, son las mismas a las que nosotros llegamos respecto de *Beatus Ille* y porque arrojan luz sobre la cercanía en los propósitos de ambas novelas.

Para él esta colaboración que se establece entre Quentin y Shreve no sólo sirve a Faulkner para crear el mito de Sutpen y en general el mito del Sur, sino también para reflexionar sobre el proceso creativo mismo. Es cierto que esta reflexión la vemos a lo largo de toda la novela, con los relatos de que cada uno de los narradores, donde, como ya hemos comentado, se observa una posición distinta respecto a los hechos y una forma distinta de contarlos. Pero con la colaboración entre Quentin y Shreve Faulkner da un paso más allá.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 170.

Su reflexión llega al punto en que, como dice Reed "el autor entrega al lector su historia primorosamente empaquetada"⁹⁷. Los papeles del relator y el escucha, que desempeñaban respectivamente Quentin y Shreve son ahora cedidos al autor y al lector. Reed no lo sugiere pero ¿no será un paso más en la construcción de la metáfora?

Faulkner propone entonces una misma reflexión con dos caras: cómo se construye una ficción y cómo se lee. Reed comenta un párrafo en el que aparecen mezclados los distintos estratos de la creación narrativa: la vida, que es el material de que esta hecha toda creación; la narración sobre la vida y finalmente la ficción sobre la vida. Transcribo ahora el párrafo y el comentario de Reed:

[...] en la habitación fría (porque hacía mucho frío ya) estaban dedicados al mejor de los raciocinios, que al fin y al cabo no resultaba muy diferente de la ética de Sutpen y los exorcismos de Rosa Coldfield, en aquella alcoba dedicada y reservada para ello muy adecuadamente, ya que en ningún otro lugar podrían (la ética y la lógica) hacer menos daño. Espalda con espalda, ambos, reducidos a la última trinchera, decían "No" a la sombra del Misisipí, la sombra de Quintín, que en vida actuó y reaccionó con el mínimo de moralidad y lógica, y al morir había escapado definitivamente a esa esfera, y muerta, permanecía no sólo indiferente, sino inexpugnable a ella, mil veces más poderosa que durante su vida⁹⁸.

El pasaje hace una clara distinción entre vivir, relatar la vida y hacer una ficción sobre ella. La existencia de Sutpen tiene poco que ver con la lógica y moralidad, que han sido empleadas para contar su historia por aquellos que lo vieron y escucharon de él. Tiene menos que ver aun con aquello que Quentin y Shreve le atribuyeron o supusieron e incluso inventaron sobre él mucho tiempo después de su muerte. Miss Coldfield, al contar sobre él, en cierto sentido, creó una ficción, que fracasó porque en esencia era una ficción muerta; que, sin embargo, dio aliento al demonio, pero no a aquellas motivaciones humanas más interesantes y menos radicales que Quentin y Shreve imaginaron, intuyeron e inventaron.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁸ William Faulkner. *Op. cit.*, p.240.

Su recreación es mejor que el original porque posee una riqueza de significado humano que el hombre real no tuvo, ni siquiera para los que lo conocieron en vida. Y es mejor también porque la vida ficticia de Sutpen era más segura que lo que fue su paso por el mundo.

[...]La lógica y la moralidad aplicadas al Sutpen vivo hubiera podido infligir más daño a aquellos que lo rodeaban del que efectivamente causó sin lógica y moralidad. La lógica y moralidad aplicadas a su sombra pueden realzar y profundizar la historia, incluso modificarla para mejorarla. A distancia, en esta abstracción, ellos la vuelven más accesible al entendimiento humano que esa *"lenta y gradual confrontación con eso que por un largo período de pasmo y terror se ha enseñado a mirar como una irrevocable e insondable fatalidad."*⁹⁹.

Pero Faulkner sabe también que el proceso creativo no se agota con la escritura, sabe que el último escalón de ese proceso es la lectura. Por eso la colaboración entre Quentin y Shreve arroja luz sobre los mecanismos mismos con que son leídas las ficciones o incluso debo decir la realidad. Quentin y Shreve, en la metáfora que nos propone Faulkner, son el autor y el lector que colaboran ambos en la recreación de la ficción. Dicha colaboración tiene como premisa la creación de la ficción por parte del autor y la fe del lector en dicha ficción. Pero la del lector es una fe que se alimenta de expectativas y exigencias, que se identifica con lo que le ha sido contado o que se confronta, que lo asume o lo descarta, que, en el mejor de los casos, lo reelabora para ajustarlo a sus propios fines. Recordemos la actitud apasionada de Shreve que exige de Quentin la dosis exacta de episodios extraordinarios para conservar su asombro por la historia sureña, que ironiza sobre ciertos pasajes de la historia pero sólo para poder internarse más en su entendimiento, que se empeña en brillantar con su propia imaginación aquellos episodios en que su fuente era parca. Shreve es el lector por antonomasia. Pero Quentin mismo, al confrontar sus relatos con la urgencia de datos de Shreve, está relejendo la historia de sí mismo, de su familia y de su patria, el Sur. Quentin también está aprendiendo.

⁹⁹ J.W. Reed. *Op. cit.*, pp. 171-2.

Las palabras finales de Reed sobre *¡Absalón, Absalón!* podrían muy bien aplicarse a *Beatus Ille*: "En esta novela, Faulkner no sólo ha mezclado la verosimilitud de los sucesos experimentados con la abstracción de la narración, sino que ha dado un paso más al exponer y examinar detalladamente la manipulación del creador. En sus manos los sucesos deben ser no sólo estructurados sino alterados para crear la ficción"¹⁰⁰.

Mientras que para Cleanth Brooks el episodio de la identificación entre los narradores (Quentin y Shreve) y sus creaturas (Henry y Bon) es un recurso técnico que le sirve a Faulkner para volver más vívidas las escenas que narran los personajes, porque ya no es sólo su imaginación quien las erige sino también su vista, para Reed se trata de una metáfora que opera a dos niveles: el primero es en el que se relacionan las situaciones personales de Quentin y Shreve con aquellas que vivieron Henry y Bon y el segundo nivel es aquel donde Quentin y Shreve, a partir de la colaboración que establecen promediando la novela, se vuelve también metáfora del Autor y el Lector.

Ambas explicaciones no se excluyen y no se oponen a nuestras propias convicciones. De hecho la larga exposición que hicimos de las ideas de Reed estaba fundamentada en la coincidencia de propósitos. Las conclusiones a las que él llega nos ayudaron a evidenciar uno de los puntos más reveladores en que *Beatus Ille* y *Absalón* se encuentran: el examen de la relación Autor-Lector.

Sin embargo, nos parece que otro punto no menos importante para nuestra tesis, la repetición, no ha sido considerada por los críticos respecto de *Absalón* en el sentido en que nosotros lo hicimos en el análisis de *Beatus Ille*. Ellos por su puesto no tenían la perspectiva que nosotros tenemos: la de una doble lectura, o una lectura cruzada, del *Absalón* apartir de *Beatus Ille* y viceversa.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 174.

Comencemos ahora a explicar el episodio en cuestión desde nuestra lectura, iluminada por la lectura del propio Muñoz Molina del *¡Absalón, Absalón!*. Jorge Luis Borges, en una reseña temprana y certera de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, que a la sazón traduciría al español más tarde, escribe: "En las obras capitales de Faulkner [...] las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables"¹⁰¹. En efecto, en las novelas de Faulkner la técnica responde siempre al propósito general de la novela; no aparece en ella impostada o sobrepuesta sino sosteniendo el gran proyecto narrativo de Faulkner. Muñoz Molina, lector apasionado y perspicaz de la obra de Faulkner, da cuenta también de este fenómeno. Y en el prólogo que dedica a la novela del escritor norteamericano intenta dar una explicación a su estructura, a su técnica. Él encuentra que éstas responden a la concepción que William Faulkner tiene del tiempo. Y que, desde San Agustín, ha demostrado ser la más cercana a su naturaleza misma. ¿Pero cuál es dicha naturaleza y cómo la percibe Faulkner? Al respecto Cleanth Brooks escribe:

El auténtico ser humano vive en el pasado y el futuro tanto como en el presente. De hecho, el presente es una abstracción -un arbitrario filo de navaja sobre el que el tiempo futuro se desliza constantemente a su condición de pasado. ¿Cuánto dura el "presente"? ¿Un año, una semana, un día, media hora, un segundo? Faulkner, como San Agustín, no tenía duda alguna sobre este tema. El pasado continúa viviendo en el presente, no sólo en el sentido en que podemos recordarlo, sino porque es el pasado el que nos da forma a nosotros mismos y a nuestra capacidad misma de recordar¹⁰².

Una serie de equívocos han triunfado cuando se habla de la obra de Faulkner: las novelas de Faulkner son novelas del pasado, donde sus personajes están permanentemente instalados, inmóviles y muertos. Es cierto que muchos personajes de Faulkner mantienen lazos fuertes con él, pero casi siempre se trata de relaciones conflictivas donde es visto como amenaza o esperanza, como condena o gloria. En todos los casos se trata de un

¹⁰¹ Jorge Luis Borges. "The Wild Palms, de William Faulkner" en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en <<El Hogar>> (1936-1939)*, p. 319.

¹⁰² Cleanth Brooks. *Op. cit.*, p. 268.

pasado vivo que sigue actuando en el presente y sigue dando forma al futuro. No son novelas del pasado sino novelas del tiempo.

Muñoz Molina sabe que ese es el propósito supremo de William Faulkner: dar cuenta del tiempo humano. Empresa difícil que no puede ser acometida con los instrumentos de la novela tradicional. Se impone un uso nuevo del lenguaje y las técnicas narrativas. Muñoz Molina escribe al respecto:

[...] la técnica elegida por él -si es que la técnica se elige- no es de sucesión, sino de contrapunto, o más bien de yuxtaposiciones sistemáticas y disonancias hirientes que esconden -para el lector habituado al transcurso fluvial de las novelas académicas- las leyes de su construcción. El tiempo del relato no puede avanzar en sentido lineal del pasado al presente porque tampoco el tiempo de la vida progresa en una sola dirección [...] Sucede justo lo contrario: lo que ha sido, lo que es, lo que no es todavía, lo que no será nunca, confluyen en un lujurioso desorden que las palabras no elucidan, porque manan de él y forman parte de su misma materia y lo acrecientan [...] Pasado y presente se superponen en la conciencia, se invaden y falsifican entre sí, y lo nunca ocurrido cobra tanta o tan poca importancia como lo que de verdad ocurrió, y la memoria y el deseo acaban entrelazados en una misma irrealidad que misteriosamente, cuando hemos leído y releído la novela, se trasmuta al mismo tiempo en una construcción narrativa inflexible y en una deslumbradora alegoría moral¹⁰³.

Esta cita recuerda, sin duda, aquellas otras que transcribimos al inicio de este trabajo sobre la concepción del propio Muñoz Molina sobre el tiempo: la inevitable mezcla de tiempos que es la existencia. Es interesante hacer notar que al referirse Muñoz Molina a la forma en que para la conciencia es tan importante lo que efectivamente ocurrió como lo nunca ocurrido utilicé las palabras clave de los primeros versos del poema *La tierra baldía* de T.S. Eliot: "mezclando la memoria y el deseo". Son estos mismos versos los que aparecen como epígrafe a la primera parte de *Beatus Ille*. Está lejos de ser una mera coincidencia. Para Muñoz Molina los versos de Eliot aclaran admirablemente lo que William Faulkner y él mismo quisieron cifrar en sus respectivas novelas: la memoria no está hecha exclusivamente de lo histórico sino también de lo que alguien en particular, una

¹⁰³ Antonio Muñoz Molina, prólogo a William Faulkner. *Op. cit.*, p. XII.

memoria humana que recuerda, supuso, imaginó o inventó que existió. Pero tampoco es casual la elección de T.S. Eliot. En su poesía, la preocupación sobre la temporalidad humana y social es radical. En *La tierra baldía* opone dos tiempos enteramente opuestos: el de los mitos incólumes heredados de la tradición cristiana y el del mundo contemporáneo hecho jirones, en disolución constante. Eliot escribe en "Burnt Norton", el primero de los *Cuatro Cuartetos*:

El tiempo presente y el tiempo pasado
Tal vez estén ambos presentes en el tiempo futuro,
Y el tiempo futuro esté contenido en el tiempo pasado¹⁰⁴.

Otra vez la misma certeza: el tiempo no es lineal. Vivimos tiempos impuros, mezclados, confundidos. Materia con la que tienen que trabajar los novelistas contemporáneos.

Es interesante notar cómo, en casi todos los análisis críticos sobre *¡Absalón, Absalón!*, se repiten las mismas citas de la novela. Ante la imposibilidad de analizar la novela por episodios o secuencias claramente definidas, los críticos han optado por sustentar sus análisis en esas pocas citas en las que cifran el sentido de la novela. No importa que las interpretaciones sean distintas en cada ensayo, las mismas citas permanecen. Aquí mismo hemos promovido la extensa vitalidad de esas citas reiteradas. Sin embargo, hay una que no he visto rondar los ensayos críticos y me parece muy importante para entender el episodio que estamos analizando. Quentin piensa, mientras Shreve se afana en una de sus recapitulaciones:

Sí, tal vez los dos somos papá. Tal vez nada sucede una vez y termina. Quizás el acaecer no es único; sino que, como las ondulaciones del agua cuando se ha hundido la piedra, avanza, se extiende, y la charca está unida por un angosto cordón umbilical de agua a otra charca próxima a la cual alimenta y alimentó. Si la segunda agua contiene agua a diversa temperatura, un conjunto molecular de cosas vistas, sentidas, recordadas, y refleja el cielo infinito e innumerable en

¹⁰⁴ T.S. Eliot. *Cuatro Cuartetos*, p. 17.

*un tono diverso, no importa: el eco acuoso de la piedra que ni siquiera vio, se mueve sobre su superficie siguiendo la misma ondulación, el mismo ritmo antiguo e indeleble. -Y pensaba-: Sí, ambos somos papá. O quizás mi padre y yo seamos Shreve, puede que seamos necesarios los dos para formar a Shreve; o Shreve y yo para constituir a papá; o Tomás Sutpen para formarnos a todos*¹⁰⁵.

Esta reflexión de Quentin es anterior al episodio de la identificación de identidades. O quizá sería más preciso decir que lo anuncia. El pasaje me parece aclaratorio a pesar de su complejidad. El párrafo comienza con la duda sobre la posibilidad de que "las cosas no suceden una vez y terminan" y finaliza con otra duda: tal vez es posible que dos hombres formen a un tercero o que uno sólo nos forme a todos. Del acontecer de los hechos se pasa al hombre, del acontecer repetido al hombre único. ¿Estamos frente al "Todos somos el mismo hombre" borgiano? No lo sé con certeza. Pero es cierto que Faulkner cree en la esencialidad humana que sobrevive a las épocas históricas. Faulkner no sólo está preparando al lector para contemplar la identificación de los jóvenes que recrean la historia con aquéllos otros jóvenes que la vivieron y sufrieron, sino que lo está llevando más allá. Está poniendo ante sus ojos, por adelantado, el sentido de dicha identificación. Le está señalando el sentido del tiempo en que debe ser entendida la novela misma: el pasado no está extinto, siempre regresa en oleadas sucesivas. Volvemos a vivir en ese pasado. Los sucesos una vez acaecidos parecen cobrar una independencia que los reproduce "con el mismo ritmo antiguo e indeleble". ¿Están repitiendo Quentin y Shreve las vidas de Henry y Bon? No lo creo. Su identificación con ellos se hace a partir de su imaginación y de manera simbólica. La repetición aparece como idea. En *Beatus Ille* resurgen los mismos supuestos, sin embargo Muñoz Molina lleva al protagonista, al joven Minaya, más lejos que Faulkner a Quentin y Shreve. En Minaya, la imaginación será el acicate para la repetición. Ya hemos analizado esto ampliamente en la primera parte de esta tesis. Nos interesaba destacar ese germen de la repetición en *¡Absalón, Absalón!* y que encontrará su expresión concreta en *Beatus Ille*. ¿Cuál es ese germen?

¹⁰⁵ William Faulkner. *Op. cit.*, p. 225.

Donald M. Kartiganer analiza las relaciones entre los narradores en *¡Absalón, Absalón!* y los personajes que crean dichas narraciones. Y encuentra que:

La narración, por un lado, es una forma de explotación en la que el narrador obliga al actor a convertirse en la encarnación de sus propias fantasías y deseos. Al mismo tiempo, el actor es el modelo del narrador, cuya acción éste último *imitará* más tarde [...]

El narrador celebra su propia vida, al transformar a su héroe en una versión dramática de sí mismo. Y al mismo tiempo celebra la vida de su héroe al relegar la suya propia a la repetición de lo que él considera qué es lo verdadero en esa vida. Esa verdad, esa interpretación es el medio y el fin de la repetición¹⁰⁶.

En efecto, el Stupen creado por Rosa Coldfield o el Charles Bon inventado por Mr. Compson posee cada uno características personales de sus creadores. En la narración de Rosa Coldfield sobrevive todavía la afrenta y el agravio recibidos de Thomas Sutpen. El rencor no ha perdido la vehemencia con que nació ese día en que Sutpen le propuso matrimonio con la condición de probar antes su fertilidad. Sutpen tiene, en el relato de la señorita Coldfield, esa aura demoníaca que lo aleja de su figura de hombre acercándolo al mito.

En su narración, Mr. Compson, con una cierta mirada desdeñosa y fría, busca explicar los motivos que llevaron a Sutpen a hacer lo que hizo. Sin embargo, no es a él a quien transfiere sus características personales sino a Charles Bon. En el relato de Mr. Compson, Bon aparece como el cínico que, envuelto en un círculo de elegancia y frivolidad, se precia de conocer la estupidez humana. A diferencia de Sutpen, el hombre activo y emprendedor por antonomasia, Bon es un hombre que se limita a la ironía y a la sonrisa del cínico. Mr. Compson proyecta sobre la imagen creada de Bon su propia indiferencia frente a la historia y a su propia vida.

¹⁰⁶ Donald M. Kartiganer. *The Fragile Thread. The meaning of form in Faulkner's novels*, p. 79.

Le relación entre narradores y creadores más interesante es, sin duda, otra vez la que se establece entre Quentin y Shreve por un lado y Charles Bon y Henry Sutpen. Kartiganer escribe:

Quentin y Shreve están luchando por encontrar respuestas que hasta el momento están ausentes en los diferentes relatos de *¡Absalón, Absalón!*. Estas creaciones salidas del pasado, estas sombras llamadas "Henry" y "Bon" están siendo ahora traídas a una nueva arena, a una identificación con Quentin y Shreve que rebasa los usos ordinarios de la metáfora, una identificación entre creador y creatura que debe ser el entendimiento más amplio de ambos: la inocencia de conocer el ser a través de su imagen perfecta inscrita en el pasado imaginado. Henry y Bon se nos muestran como encarnaciones de sus creadores. La invención se vuelve repetición, una vuelta a poner en escena los actos imaginados, que les confiere realidad¹⁰⁷.

Para Kartiganer la relación entre narradores y creaturas va más allá todavía de la relación metafórica Autor-Lector. Estamos aquí frente a los primeros pasos que llevan a la repetición real de vidas ajenas, estamos frente a la fascinación inicial, a la identificación naciente. En *Beatus Ille*, como ya lo hemos discutido ampliamente en la primera parte de este trabajo, aparecerá todo el proceso de la repetición, incluso su rostro terrible.

3.3 Quentin: La comunidad de muertos.

Quentin Compson, en *¡Absalón, Absalón!*, está habitado irremediabilmente por esos fantasmas que él convoca, muertos que viven una vida posterior a la de sus muertes en la memoria de los vivos. Escribe Muñoz Molina sobre Quentin:

De Quentin sabemos -nos lo dice Faulkner, no en esta novela, sino en *El ruido y la furia*- que sobre todo amaba la muerte y sólo amaba la muerte. Su identidad ha sido usurpada por las voces y las figuras de los muertos: "su niñez estaba poblada de nombres; su cuerpo era como un salón vacío, lleno de ecos, de sonoros nombres derrotados...El no era un ser, una persona en una comunidad; era un cobertizo lleno de espectros tercos que miraban atrás"¹⁰⁸.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁸ Antonio Muñoz Molina pról. a William Faulkner. *Op. cit.*, p. VII.

Sin duda alguna el suicidio de Quentin en *El sonido y la furia* arroja una sombra ominosa sobre el Quentin de *¡Absalón, Absalón!*; los lectores de Faulkner sabemos que el Quentin que tiembla de frío y miedo, de desesperación e impotencia en el cuarto de Harvard elegirá más tarde la muerte, se unirá al coro de fantasmas, espectros y sombras que ganaron su imaginación y su mente durante su escasa juventud. Sabemos que Quentin perdió la guerra. El temor al incesto, los problemas con el padre, la tradición como carga, problemas que transitan de una novela a otra, cifraron el sentido de su vida y lo llevaron a la muerte. Pero intentar arrojar luz sobre el *Absalón* a partir de *El sonido y la furia* nos alejaría de nuestro itinerario asumido: colorear los hilos invisibles tendidos entre *Absalón* y *Beatus Ille*. Quedémonos un paso antes del suicidio de Quentin: la pérdida de su juventud.

Al final del *Absalón*, atestiguamos una de las confesiones más inquietantes de Quentin sobre su relación con la pérdida de la juventud y la muerte: "Tengo veinte años y soy más viejo que muchos que han muerto ya"¹⁰⁹. Esta frase, colocada al final de la novela, cobra su sentido después de recorrer juntos, narradores y lectores, el periplo hacia el pasado, un pasado que se extiende más allá de la propia vida de Quentin y que es común a muertos y a vivos. Para Quentin, el relato que ha hecho de la vida de Thomas Sutpen, Rosa Coldfield, Judith Sutpen, Henry Sutpen, y Charles Bon, es algo más que un ejercicio de memoria y de invención; Quentin está implicado con la historia porque es también la historia de sus antepasados y la de su infancia alimentada de relatos y anécdotas. Esa es su herencia y su marca de pertenencia al Sur. Esa es la tradición de la que no puede escapar.

Mientras que Minaya, que experimenta también el pasado como amenaza a su juventud pero sabe o intuye que aunada a la aceptación de ese pasado hay una fuerza que borra sus aristas más dolorosas o amenazantes, el amor, para Quentin no hay escapatoria posible, no sólo porque el amor esté cancelado sino porque en el Sur mismo no hay un

¹⁰⁹ William Faulkner. *Op. cit.*, p. 322.

espacio para la juventud. Rosa Coldfield dice a Quentin en su primer encuentro aquella calurosa tarde de septiembre: "No me escudo en mi juventud, ya que en todo el Sur, desde 1861, no hay ser: hombre, mujer, negro o acémila que haya tenido tiempo u oportunidad de ser joven; otros nos han contado lo que es ser joven"¹¹⁰.

Estas dos afirmaciones, una al principio y otra al final de la novela, sugieren ya el fracaso heredado de Quentin. Los esfuerzos defraudados por encontrar no ya el amor sino visos o huellas de él en la historia de Judith, Henry y Charles, le niegan la posibilidad de conjurar esa historia de ignominia, violencia, rencor, ambición que es el Sur, al contrario lo hunden en ella, le señalan la ausencia de salidas.. Al final, Quentin repite las palabras de Rosa Coldfield: él también ha sucumbido a la condena que veía Miss Rosa posada sobre el Sur y sus habitantes.

Mientras que a Minaya lo vemos en la estación del tren, nervioso y triste, pero sabemos que aun tiene la esperanza de que llegue Inés y salir juntos de Mágina hacia Madrid, a Quentin lo vemos tendido en su cama, temblando no de frío, sino de angustia y miedo, abandonado y sin haber resuelto nada, excepto quizá el haber ratificado su certeza en la abyección que permea toda la historia de la familia Sutpen y del Sur en general.

El amor, la juventud, la verdad parecen demostrar en *Absalón* su inutilidad, estas fuerzas muestran su inoperancia en un mundo ganado por la codicia y la intolerancia racial, el asesinato y el desprecio, el abandono y la guerra.

3.4. Nostalgia y memoria.

Ese es el mundo que describe Faulkner en esta novela. De ahí que Muñoz Molina nos advierta, en su prólogo, que no hay que dejarnos engañar por ciertos personajes de *Absalón*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19

que se dejan llevar por la nostalgia: porque en esta historia no hay nada glorioso que invite a ella:

La nostalgia perpetúa la mentira y obra en la memoria como una droga cuyas virtudes anestésicas son inferiores a su capacidad de destrucción. Al embellecer el pasado, convierte el horror en heroísmo y la derrota en gloria póstuma y consoladora, y la desgracia en una fatalidad indiferente a los actos de los hombres que de antemano los disculpa por haberlos desencadenado¹¹¹.

Y más adelante:

Igual que Cervantes [Faulkner] -sabemos que leía todos los años el Quijote-, siente muy cerca de su corazón las tentaciones de la épica, pero también sabe dolorosamente que no es posible rendirse a su esplendor con los ojos abiertos, que hay que negar su lujosa mentira y atreverse a enunciar su genealogía, empantanada en la sinrazón y la vergüenza¹¹².

Las preocupaciones de Muñoz Molina sobre los riesgos de la nostalgia y las trampas de la mentira que podría generar una lectura equivocada de la novela de Faulkner son otra forma de ese "cambio en la visión" de la literatura y de la vida de Muñoz Molina que comentamos al final de la primera parte de esta tesis y de la que *Beatus Ille* forma parte importante. Muñoz Molina conoce los efectos "anestésicos" de la nostalgia y los efectos narcóticos de la mentira. ¿No es acaso *Beatus Ille* un análisis, desde la novela, de los mecanismos de las mentiras, o de la parte de mentira que hay en toda literatura?

Muñoz Molina escribió este prólogo en 1991; justo en ese periodo en que nosotros ubicamos ese cambio de perspectiva. Muñoz Molina ha comenzado a leer el mundo y los libros de otra manera, por eso insiste en la lectura que no debemos hacer de Faulkner, especialmente de Faulkner. La peor trampa en que uno podría caer en la obra de Faulkner es la nostalgia. Muñoz Molina sabe que el mundo del escritor norteamericano es despiadado y violento, cruel y abyecto. Uno debe descubrir, más allá de la admirable construcción

¹¹¹ Antonio Muñoz Molina pról. a *Op. cit.*, p. XI.

¹¹² *Ibid.*, p. XII.

narrativa del autor, el punto en que la realidad muestra su verdad más evidente, más desnuda.

En *Beatus Ille* también existe esta voluntad por descubrir la verdad, a pesar de lo doloroso que pueda ser. En ese momento crucial del encuentro entre Minaya y Solana, éste le advierte que en la historia que el fraguó no todo era mentira: el asesinato de Mariana, la persecución política sufrida por él, el asesinato de su padre por los milicianos: en una palabra, le advierte que la guerra civil no fue una mentira, que fue alguna vez la forma en unos hombres y mujeres conocieron la miseria, el miedo, el sufrimiento, la desesperanza. Esa es la verdad, exenta de literatura, que debe ser mantenida en la memoria, no para alimentar una nostalgia que embellecería la pobreza y glorificaría la destrucción sino para mantener intacta la capacidad de avergonzarse de la vileza..

En *Beatus Ille* y en *¡Absalón, Absalón!*, las audacias narrativas, la reflexión literaria sobre el discurso literario o las metáforas de la creación narrativa no están separadas del interés por el dolor y la tristeza humanos. Borges distinguía a los escritores preocupados eminentemente por los "procedimientos verbales" (Mallarmé y Swinburne) y aquellos otros cuya mayor ansiedad era retratar "las pasiones y los trabajos de los hombres" (Céline y Theodore Dreiser)¹¹³. William Faulkner y Muñoz Molina reúnen las cualidades de ambas clases de escritores: la certeza de que la literatura de nuestro siglo se ha vuelto más reflexiva sobre sus propios procedimientos, pero también la conciencia de que no se puede dejar hablar de los problemas humanos. Muñoz Molina y Faulkner le añaden una nota más alta a cierta novelística preocupada por el diagnóstico de la maldad humana, la reflexión sobre cómo contar una historia, cómo leerla, cómo asumirla.

¹¹³ Jorge Luis Borges. "Absalom, Absalom!", de William Faulkner" en *Textos cautivos*, p. 75.

CONCLUSIONES

Novela autoreferencial, *Beatus Ille* parece a primera vista ocultarnos sus mecanismos por su complejidad de tiempos mezclados, voces entreveradas, relatos hallados, narradores ocultos. Su riqueza de tonos, registros, el tiempo exhibido en todas sus aristas, la cadencia de una prosa que se alimenta de poesía exigen un acercamiento múltiple que ilumine cada uno de sus rincones: los escenarios, la imagen de la mujer, la trama policiaca, el contexto histórico y social. Es evidente pues que la crítica de esta novela está por comenzar. En nuestro caso hemos procurado convertir la desventaja de no contar con una crítica previa sobre la novela, en una oportunidad para tratar de enunciar lo que creemos es su propuesta general. Hemos dejado de lado todos esos matices que plantea en aras de una comprensión global de la misma.

Hemos identificado en *Beatus Ille* un esquema básico que sirve como sustento a la trama y que al mismo tiempo explica la novela, al cual llamamos el *esquema de la repetición*. Este esquema rebasa a la novela que ahora estudiamos y se instala en el centro mismo de la concepción novelística de Antonio Muñoz Molina. En *Beltenebros* (1989), por ejemplo, el empleo de este esquema es más evidente, de ahí que hayamos preferido comenzar el análisis de este esquema a partir de su identificación de esta novela posterior. Los elementos que integran dicho esquema son: a) un hombre que se ve involucrado en una historia remota, b) personajes que repiten la vida de muertos o de sombras, c) alguien que desde la oscuridad o el anonimato urde todo el juego de espejismos y repeticiones y d) la ruptura del maleficio, la salida del laberinto del hombre atrapado por el pasado.

Pero la exposición de este esquema apenas dice nada sobre la novela; hay otra relación que lo atraviesa y lo explica; esa relación es la que se establece entre ambos protagonistas, Minaya y Jacinto Solana. Minaya en su búsqueda de la figura del supuestamente desaparecido Solana actúa como un lector que va acumulando datos,

informaciones en su conciencia, para la constitución del sentido que es la vida del poeta. Solana, por su parte, oculto, a través de Inés, provee a Minaya de todos los indicios, los rastros, las claves de esa historia que él desesperadamente busca y anhela. Minaya y Solana simbolizan esa relación hecha de expectativas, deseos, desilusiones y comienzos entre el Autor y el Lector.

Y lo que está en medio de esa lectura y escritura es un mito. El análisis de su creación y lectura ocupó la primera parte de esta tesis: el mito como realidad cultural y como instrumento literario. El mito no es algo que aparezca en la ficción narrativa o en la poesía como una realidad ajena, porque está en la base de toda literatura. En *Beatus Ille* aparece con todos sus atributos: un tiempo presente que es una actualización del pasado y un sustento para el futuro y que encuentra su expresión en el presente simultáneo que Muñoz Molina expone con lucidez; no una sucesión cronológica que ordena los acontecimientos en un avance progresivo sino la yuxtaposición y dislocación de tiempos y sucesos; no una historia unívoca sino una hecha de retazos, de voces discordantes, de recapitulaciones que añaden o eliminan matices. Pero el mito no es sólo forma y no puede ser compartido solamente por dos individuos. El mito es una realidad que nos rebasa, que nos rodea, que es anterior a los individuos, por ello Solana sostiene su ficción en la tradición mítica común, su invención responde al modelo heroico tradicional. En *Beatus Ille* se puede rastrear toda la secuencia del ciclo del héroe, obviando desde luego los atributos fantásticos: desde la infancia rodeada de hostilidades hasta la muerte por traición.

El resto del análisis sobre el mito tiene que ver con la lectura que de él hace Minaya. Con ayuda de los hallazgos fenomenológicos de la teoría de la recepción sobre el acto de la lectura pudimos develar los mecanismos de la lectura de Minaya hasta arribar a lo que llamamos "lectura mítica". En esta lectura mítica encontramos la explicación al esquema de la repetición. Minaya, como todo lector, quiere configurar el sentido de la historia que lee.

Pero en este caso la configuración del sentido de la historia coincide con la reconstrucción a partir de indicios y huellas de la vida de un hombre. Si, como cree George Poulet, la lectura es el acto de pensar las ideas de alguien que no soy yo, en *Beatus Ille* la situación adquiere enormes proporciones, sobre todo en la segunda parte de la novela, cuando Minaya ya sólo puede conocer la historia a partir de la mirada de Solana, porque Minaya asumirá y repetirá esa vida que lee, involucrará su propia vida en la lectura, la vida de Solana se volverá un modelo, él se volverá una copia.

Esa es la dimensión mítica de la lectura: vivir la lectura, seguir el modelo del héroe, ser el héroe. Pero a diferencia del hombre de las comunidades que se rigen por el mito donde la actualización ritual de los hechos de los héroes y los dioses era vista como una garantía del orden del universo, para el hombre moderno la repetición es un atentado a su identidad personal, a su individualidad. Por esa razón Minaya busca encontrar una solución final a la historia pasada que lo ha habitado durante tres meses y que ha ido deslavando su identidad; la verdad sobre la historia operaría en este caso como restituidora de la identidad perdida, con lo cual se cumple con la última parte del esquema.

Pero qué significa a fin de cuentas todo este esquema y la creación y lectura del mito por parte de los protagonistas. De qué le sirve a Muñoz Molina, cuáles son sus propósitos. Creemos que Muñoz Molina vuelve la reflexión literaria una reflexión personal. Un ajuste de cuentas con su propia forma de leer y encarar la literatura. El engaño sufrido por Minaya, es parte de ese riesgo de ser un lector "lleno de literatura", excesivo, fiel. Muñoz Molina, sabemos por varios artículos periodísticos, vivió también así su pasión por la literatura, creyendo que ésta era capaz no de narrar la realidad sino de suplantarla. Este ciclo en que se le exigirá a la novela que nos encandile y nos fascine, aun a riesgo de ser tocado por esa parte de mentira que reside en las verdades que cuenta la literatura, llegará incluso hasta *El invierno en Lisboa* (1988) y *Beltenebros* (1989). La novela posterior *El*

jinete polaco (1990) es no ya una inmersión en la vida de los otros o en los libros, sino un esfuerzo por encontrar el origen, las voces y los rostros que le dieron forma al rostro y a la vida actual del que escribe; un viaje al pasado remoto de los padres y abuelos, que es al mismo tiempo testimonio y celebración.

Al interior de todos los libros de historia literaria, existe una historia menos evidente que une de manera más entrañable a las obras que los meros conceptos de tradición o corrientes literarias. Novelas que establecen diálogos en el tiempo; escritores que proponen nuevas lecturas sobre los mismos problemas, que aportan nuevas soluciones o exhiben la ausencia de ellas, que enriquecen sus propuestas con lo que antes ha sido dicho, de eso está hecha esa serie de historias literarias menos grandilocuentes pero a fin de cuentas las que le dan vida a la literatura.

En la segunda parte de esta tesis tramos de identificar en la novela *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner algunos rasgos que nos revelaran los secretos de la construcción de *Beatus Ille*, la pervivencia de los motivos y la originalidad de sus propuesta. Los mismos asuntos se van heredando de novela en novela: la preocupación por el pasado o mejor dicho por cómo es visto el pasado desde un cierto presente, cómo vive el joven ese pasado, cómo lidia el hombre con su tradición, con sus antepasados, cómo opera el amor ante el terror a dicho pasado. Pero al mismo tiempo que los asuntos permanecen, los tratamientos cambian, evolucionan; surgen nuevas lecturas de los mismos motivos.

William Faulkner, escritor que como pocos le ha dado forma a nuestra manera de ver la literatura en el siglo XX, nos propone en *¡Absalón, Absalón!* una metáfora admirable del proceso creativo. Sus interrogantes están referidas ahora a los mecanismos de ficción narrativa misma: la relación entre el creador y la materia de su relato (historia), la relación entre el creador y el lector.

Faulkner supo o intuyó que la novela lentamente se iría volviendo la crítica de sí misma, su propio espejo. La reflexión sobre la literatura se haría no desde el discurso crítico sino desde la literatura misma.

Muñoz Molina hereda, en *Beatus Ille*, estas preocupaciones de Faulkner y muchos de sus procedimientos, pero además añade sus propias obsesiones y reflexiones. Muñoz Molina avanza un grado más que Faulkner, convierte esa reflexión, esa metáfora de lectura que es su novela, en un aprendizaje personal, en un diagnóstico íntimo de la forma en que él mismo se ha acercado a la escritura y a la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, Gredos, Madrid, 3a. ed., 1983 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 112).

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 3ª. ed., 1994 (Paidós Comunicación, 43).

BORGES, Jorge Luis. "Las ruinas circulares" en *Prosa* (antología), Círculo de Lectores, Barcelona, 1985.

_____, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en <<El Hogar>> (1936-1939)*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990 (Marginales, 92).

BROOKS, Cleanth. *William Faulkner. Toward Yoknapathwpha and beyond*, Luisiana University Press, Baton Rouge, 1990.

CALASSO, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, Anagrama, Barcelona, 1994 (Compactos Anagrama, 100).

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1984.

CARLYLE, Thomas. *De los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*, trad. Jorge Luis Borges, Editorial Cumbre, México, 18ª. ed., 1981.

CORTÍNEZ, Verónica. "De Poe a Borges: la creación del lector policial", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, volumen XLVIII, Nueva York, junio de 1995.

DOTY, William G. *Mythography. The study of myths and rituals*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1986,

DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos-UAM, Barcelona, 1993 (Hermeneusis, 12).

ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*, Editorial Lumen, Barcelona, 8ª. ed., 1988.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*, Labor, Madrid (Col. Punto omega, 25), 6ª. ed., 1985.

ELIOT, T.S. *Cuatro Cuartetos*, trad. Gustavo Díaz Solís, Monte Ávila, Caracas, 1991.

FAULKNER, William. *¡Absalón, Absalón!*, trad. Beatriz Florencia Nelson, Alianza-Emecé, Madrid, 1988 (El libro de bolsillo, 305).

_____, William. *¡Absalón, Absalón!*, trad. Beatriz Florencia Nelson, pról. Antonio Muñoz Molina, Debate, Madrid, 1991.

FUENTES, Carlos. "Juan Rulfo: El tiempo del mito" en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, México, 1990.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Obra Completa en Poesía*, t.1, Libros Río Nuevo, Madrid, 1977

ISER, Wolfgang. "El proceso de lectura" en Rainer Warning (editor). *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989 (La balsa de la medusa, 31).

KARTIGANER, Donald M. *The Fragile Thread. The meaning of form in Faulkner's novels*, University of Massachusetts Press, 1979.

KIRK, G. S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Paidós, Barcelona, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Alianza Editorial, Madrid, 1987 (El libro de bolsillo, 1228).

LEWIS Longley, John. "Thomas Sutpen: The Tragedy of Aspiration" en Dean Morgan Schmitter (editor), *William Faulkner: a collection of criticism*, McGraw-Hill Paperbacks, New York, 1973.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciencia y religión*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993 (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 42).

MILLGATE, MICHAEL. *William Faulkner*, Barral Editores, Barcelona, 1972 (Biblioteca de Balance, 44).

MUÑOZ Molina, Antonio. *Beatus Ille*, RBA Editores, Barcelona, 1994 (Nueva narrativa actual, 52).

_____, *Beltenebros*, Seix Barral, México, 1990.

_____, *El jinete polaco*, RBA Editores, Barcelona, 1992 (Col. Nueva narrativa actual, 19).

_____, *El Robinson urbano*, Seix Barral, Barcelona, 3ª. ed., 1993.

_____, *Las apariencias*, Alfaguara, Madrid, 2ª. ed., 1996.

NIVELL, Armand, "¿Para qué sirve la literatura comparada?" en Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Editorial Alfa, Barcelona, 1984.

ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*, pról. de Antonio Muñoz Molina, Alfaguara, Madrid, 1994.

PALENCIA-ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Gredos, Madrid, 1983 (Estudios y ensayos, 333).

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El club Dumas*, Alfaguara, Madrid, 7ª. ed., 1993 (Alfaguara Hispánica, 102).

REZZORI, Gregor Von. *Memorias de un antisemita*, trad. del alemán Juan Villoro, Anagrama, Barcelona, 1988 (Panorama de narrativas, 121).

REED, Joseph W. *Faulkner's narrative*, Yale University Press, New Haven, 1973.

SELLIER, Philippe. "Heroism", en Pierre Brunel (editor). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, Routledge, London, 1992.