



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Los rostros de Mágina. El espacio en Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina

Tesis

que para optar por el grado de:

Maestro en Letras Españolas

Presenta:

Lic. Roberto Javier Acuña Gutiérrez

Asesor:

Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls
(Instituto de Investigaciones Filológicas)

México D. F., Noviembre 2015



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.

Índice

Introducción...	p. 3.
Capítulo I. Calas espaciales...	p. 9.
Capítulo II. Las piedras del laberinto...	p. 15.
Capítulo III. La casa...	p. 27.
III.I. Las habitaciones de Doña Elvira...	p. 30.
Capítulo IV. El proceso iniciático...	p. 39.
IV.I. La biblioteca...	p. 39.
IV.II. El jardín...	p. 52.
IV.III El palomar...	p. 58.
IV.IV. La habitación nupcial...	p. 74.
Capítulo V. El templo del minotauro...	p. 91.
Conclusiones (No escondas tu cara)...	p. 104.
Biblio-hemerografía citada...	p. 110.

Introducción

La casa al parecer, no había sido habitada ni abiertas sus puertas y ventanas durante muchos años.

Mario Levrero

Antonio Muñoz Molina (Jaén, 1956) es un escritor que desde su primera obra, *Beatus Ille* (1986), crea un espacio literario: Mágina; y hace que sus personajes de alguna u otra forma sean partícipes del pasado histórico de España, sobre todo el de la Guerra Civil y la posguerra como una forma para explicar el presente y poder habitar de la mejor forma posible el futuro. Esta tesis analizará dicha ciudad en *Beatus Ille* y el proceso iniciático que su protagonista, Minaya, tendrá que recorrer para lograr ser el heredero de ese pasado y descubrir las tramas ocultas, las verdades que éste encierra.

En el inicio de *La ciudad* (1970), primera novela del escritor uruguayo a quien pertenece el epígrafe, no se pueden dejar de notar las similitudes y las obsesiones literarias de su autor con las de Antonio Muñoz Molina en sus obras. Tanto es así que en 1999 Muñoz Molina escribió un prólogo para la obra de Levrero en la cual hace un resumen que muy bien podría aplicarse a *Beatus Ille*: “Un hombre llega a una casa para instalarse en ella, pero la casa pertenece o ha pertenecido a otros y lleva mucho tiempo cerrada, y el orden de los muebles, como fosilizado por el tiempo, desconcierta al nuevo habitante[...]”¹

Entre este personaje principal y el de Muñoz Molina en *Beatus Ille*: Minaya, no hay grandes diferencias; como tampoco las hay con el espacio, sobre todo la casa de Manuel, pues ambas construcciones pertenecen al pasado y sólo la mirada exterior que viene desde el presente, puede notar los anacronismos existentes en el lugar.

¹ Mario Levrero, *La ciudad*, Barcelona, ed. cit., p. 12.

En ese prólogo dedicado a la novela de Levrero, el autor de *El invierno en Lisboa* escribe que intuye parentescos que le son muy queridos: “se parece a aquel otro que viajó a un pueblo llamado Comala en busca de su padre, Pedro Páramo, al que no había visto nunca”². Y, por supuesto, también menciona en el mismo prólogo a Juan Carlos Onetti pues este escritor tiene (cita *El astillero*) unos espacios organizados y gangrenados “a la vez por la inutilidad y el desastre”³.

Es de vital importancia resaltar que tanto la novela de *La ciudad*, como la de Rulfo y la del ciclo dedicado a Santa María en Onetti son esencialmente espaciales, pues la vida de los personajes y sus historias se van tejiendo con la urbe misma, ya sea una sin nombre, como en la novela citada de Levrero, Comala, en *Pedro Páramo*, o Santa María en la narrativa de Onetti.

Falta agregar, por supuesto, el nombre de Faulkner con el condado de Yoknapatawpha, y ni qué decir de Vetusta, en *La Regenta*, de quien el autor de Úbeda aprendió tanto; pero también él mismo entraría en esta nómina de nombres, pues *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *Plenilunio*, etc., pertenecen a este tipo de novelas, pues su base es una ciudad: Mágina; y un juego de tiempos que permite establecer un diálogo entre los pasados que confluyen en la ciudad y el presente mismo del protagonista.

Este trabajo, por tal motivo, se basará en el espacio de Mágina en una sola obra, *Beatus Ille*, pues es allí donde esta metáfora obsesiva tiene su gestación. Cabe aclarar que las metáforas obsesivas fueron acuñadas por el padre de la psicocrítica Charles Mauron, las cuales revelan el mito personal del autor, son constantes que aparecen en la producción

² *Ibidem.* p. 14.

³ *Idem.*

artística de los creadores, revelan sus obsesiones estéticas y son el eje primordial que guía su arte.⁴

Otra razón mueve al análisis del espacio y es la manera en que la crítica ha tratado en general a Mágina. Hay al menos dos tesis —doctorales ambas— que lo han analizado, pero no de una forma privativa. En el caso de José Manuel Begines Hormigo, la crítica se centró en la teoría literaria del escritor español. En uno de sus capítulos analiza el espacio en general, y a Mágina en particular, pero de una manera sucinta. Lo más importante de dicha exégesis es la dicotomía que maneja: Mágina Mítica —ideal— y Mágina Realista —que evoluciona o es verosímil con los tiempos que corren en las novelas donde aparece—⁵.

En *Los dones del espejo*, tesis, también doctoral, de Lourdes Franco Bagnouls, el estudio que se realizó fue sobre la narrativa de Muñoz Molina, sobre sus obsesiones, o como ella puntualmente escribe: las metáforas obsesivas en su obra. En su trabajo, la investigadora encuentra y analiza cuatro de éstas: la del oficio del escritor, el exilio, Mágina y el espejo.

Sobre la tercera metáfora escribe que:

[...] es el único espacio posible que permite [...] accesos del supra al inframundo, del pasado al presente y retorno, de la realidad al mito y viceversa, del subconsciente al consciente y del lenguaje al estilo por su condición de autonomía y unicidad con límites permeables entre los diferentes estratos.⁶

La cita anterior destaca la importancia no sólo de Mágina, sino de la necesidad de que se analice con mayor amplitud. Esta ciudad está presente, sobre todo, en: *El jinete polaco* —

⁴ v. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psycho—critique*, ed. cit.

⁵ v. José Manuel Begines Hormigo, *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla. Universidad de Sevilla. 2006. En especial pp. 173-189.

⁶ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, ed. cit., p. 75.

hasta el momento su obra mayor—. *Beatus Ille* es donde se gesta ese espacio llamado Mágina, y en *Plenilunio* aparece Mágina a través de los nombres de sus espacios como la plaza del General Orduña o la Isla de Cuba.

Hay otros trabajos como el de Maryse Bertrand de Muñoz: “Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina” (2000), donde analiza a Mágina como un lugar-útero para Minaya y “[...] un lugar propicio para los recuerdos de la infancia, la ensoñación, la expansión de la imaginación”⁷. O el de Lourdes Cobos Navajas: “Mágina desde Úbeda”⁸; donde compara el espacio literario con la tierra natal del escritor.

En resumen estos últimos trabajos que se han hecho de Mágina siempre tienen presente a Úbeda o analizan el espacio ficcional tomando en cuenta un referente geográfico.

Mágina ha trascendido su geografía imaginaria. El gobierno de Úbeda a finales del 2014 ha implementado una Ruta literaria denominada “El Jinete Polaco”, dicha ruta recorre los lugares que supuestamente inspiraron este espacio literario.

En consecuencia, la interpretación privará en el contenido simbólico del espacio, en la manera en que éste afecta a los diversos actores del drama que es *Beatus Ille*. Pues es a partir del lugar, y por gracia de éste, que las diversas voces se encarnarán y reencarnarán, obtendrán su individualidad; pues cada una de éstas habita lugares específicos que son determinantes y las teje con más fiereza a la trama de sus destinos.

El espacio en *Beatus Ille* es, sobre todo, descrito, y las descripciones, siguiendo a María Isabel Filinich: “pone[n] el acento sobre ciertas lógicas, la de la aprehensión y el

⁷ Maryse Bertrand de Muñoz: “Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina” en *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. ed. María-Teresa Ibáñez Ehrlich, ed. cit., p. 15.

⁸ Ma. Lourdes Cobos Navajas: “Mágina desde Úbeda” en *Ibidem*. pp. 33-58.

descubrimiento (del mundo, de sí mismo) y la del acontecimiento (en tanto afectación del ánimo de un sujeto) [...]”⁹

El descubrimiento y el conocimiento del mundo y del ser de los personajes se dan por medio de las descripciones, y en la obra de Muñoz Molina los espacios son de vital importancia para este propósito. “[...] describir es ante todo nombrar, dar nombre, lo cual equivale a decir, hacer existir en el ámbito del discurso”¹⁰. Mágina y sus personajes existen en el momento que se les nombra y éstos al ser descritos dentro del espacio, no sólo lo habitan, sino que forman parte de él, sus destinos se encuentran atados con el de la ciudad y sobre todo con los lugares que cada uno habita. Será en el espacio descrito, donde estarán contenidas las mayores significaciones del relato, por ello, para Philippe Hamon —citado por Luz Aurora Pimentel—, “[...] la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato”¹¹. Para Pimentel “[...] un espacio construido —sea en el mundo real o en el ficcional— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, [...] está cargado de un sentido que la colectividad/ autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente”¹².

Mágina, en la obra de Muñoz Molina, responde a esta misma lógica, pues como un lugar ficcional se ha ido cargando de significaciones a través del tiempo; el autor mismo, al describirlo en cada obra, lo modifica, lo dota de nuevos rasgos o características que antes no tenía; este proceso se da incluso en una sola obra; por ejemplo, la Mágina que conoce Minaya al inicio de *Beatus Ille*, cuando se refugia en ella, no será la misma que abandona.

⁹ María Isabel Filinich, *Descripción*, ed. cit., p. 17.

¹⁰ *Ibidem*. p. 36

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, ed. cit., p. 28.

¹² *Ibidem*. p. 31.

La urbe cambia al mismo tiempo que el personaje o el personaje cambia al mismo tiempo que ella.

Este trabajo tratará de mostrar el poliedro que es Mágina, pero del mismo modo señalar ciertas constantes descriptivas que cumplen más que una función meramente de marco en el relato, pues actuarán, sobre todo, como referentes de algo más y será su repetición a lo largo de la novela lo que nos pondrá sobre aviso; y de este modo orientarán la lectura hacia una interpretación connotativa, simbólica, pues:

toda lectura que privilegia *significados*, por encima de los *significantes*, tiende a ser una lectura referencial. Un complejo referencial puede ser de cuatro tipos: extratextual, intertextual, intratextual y metatextual; es en el juego de todas estas *direcciones referenciales* que se construye la significación de un texto, sobre todo de aquellos que ostensiblemente remiten a un objeto que no es él.¹³

Y Mágina remite a ciertas interpretaciones que no se agotan en el texto ficcional ni terminan con el descubrimiento de algún referente extratextual como puede ser Úbeda. En este sentido la exégesis de este trabajo será construida a través de todos los referentes que tejan el texto, de los guiños que el autor de *La noche de los tiempos* dejó para ampliar el horizonte interpretativo.

Esta lectura no pretende agotar el texto, pues sólo se analizará un aspecto de la novela, el espacio.

¹³ *Ibidem.* p. 112.

Una pared detrás de la cual
está sucediendo algo.

Victor Hugo

I

Calas espaciales

La historia de la literatura podría estar condensada en esta frase del autor de *Nuestra señora de París*, pues todo pasa en una habitación cuyo diálogo sólo podemos presenciar por gracia del escritor, que con una impunidad total —a veces velada, para conservar cierto hálito de misterio, y darle a la narración ese *suspense* necesario que irá encadenado al lector a la trama— entra a la sala, a la biblioteca o a la alcoba y da cuenta de la vida y obra de sus personajes.

La historia —de lo que trata la obra literaria que estemos leyendo— y la narración —el orden en que se presenta la historia en los textos narrativos, el cómo lo dice— son vitales para entender la literatura; pero también un conocimiento más profundo de los lugares, los objetos y los nombres lo son para aprehenderla mejor, pues éstos arrojan valores referenciales y muchos están imantados semánticamente por la carga del nombre que poseen, o por la reiteración con que se les menciona.

Luz Aurora Pimentel dice que por el: “[...] fenómeno de imantación semántica, el nombre adquiere una constelación de significados por lo cual bien podría decirse que el nombre propio sí tiene sentido, aun cuando sea de manera aferente”¹⁴; y “[...] por su sólo valor referencial, basta con nombrar una ciudad para construir un espacio de ficción, es decir, de todo el complejo de significaciones ya inscrito en el ‘texto’ cultural”¹⁵.

¹⁴ Luz Aurora Pimentel, “Florenxia, Parma, Combray y, Balbec... Ciudades de la Imaginación en el mundo de *En busca del tiempo perdido*” en *Espacios imaginarios*, ed. cit., p. 232.

¹⁵ *Idem*.

Victor Hugo¹⁶ lo tenía claro, en *Nuestra señora de París* (1831), donde la principal protagonista es la ciudad (como en *La Regenta* de “Clarín” lo será Vetusta), escribe con plena conciencia del valor que tiene el espacio y que va más allá del marco, del escenario donde se desatarán las pasiones y las acciones de sus personajes. En esta novela el narrador habla de la catedral de *Notre-Dame* y señala que si ésta es importante lo es: “[...] por su significación, por su mito, por el sentido que encierra, por el símbolo esparcido por las esculturas de su fachada como el primer texto debajo del segundo en un palimpsesto; en pocas palabras por el enigma que eternamente plantea a la inteligencia”¹⁷.

Un espacio es vital porque encierra un sinnúmero de sentidos que se tienen que descifrar y leer con relación a la historia y a los personajes que en él discurren, ya sea para compararlos con éste o contrastarlos. Una habitación no sólo enmarca la narración. Luz Aurora Pimentel subraya que también puede servir para plasmar los valores ideológicos o simbólicos de un relato¹⁸.

Lo escrito anteriormente es esencial para el mejor entendimiento de la narrativa del siglo XX y en particular para una obra como la de Muñoz Molina, quien tiene muy clara la importancia de la arquitectura en su narrativa; por ejemplo, en un artículo de su columna “Ida y vuelta” escribe:

No hay muchas cosas que sean de verdad imprescindibles en la vida, pero quizás una de ellas sea una buena plaza. Una plaza que abarque el mundo y a la vez le ponga límites razonables. Una plaza que sea un paréntesis y también un cauce, porque uno quiere que las cosas estén ordenadas y sean familiares y al mismo [sic] que fluyan.¹⁹

¹⁶ No se castellanizarán los nombres de artistas famosos, por ser ya clásicos.

¹⁷ Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*, ed. cit., p. 166.

¹⁸ v. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 88.

¹⁹ Antonio Muñoz Molina, “Una plaza de Ámsterdam”, en *El País*, 1 de septiembre de 2012, ed. cit.

En la cita anterior se aprecia cómo va construyendo, no la plaza real de Ámsterdam sino la que desea, la que sus recuerdos, su imaginación, pero sobre todo la que sus palabras hacen posible. Este mismo procedimiento lo utiliza para crear, por ejemplo, la plaza del General Orduña.

La quiere totalizadora, pero delimitada, que fluya, pero al mismo tiempo, que detenga su cauce, que se pueda asir con la mirada de quien la recorra, poder hacerla suya, sentirla familiar.

Se podría, sin ningún problema, extrapolar la descripción de esta plaza al propio ejercicio del artista, a la poética de cualquier escritor; pues éste crea un mundo vasto, en apariencia infinito, aunque delimitado, abre un paréntesis en el tiempo en el cual está inmerso otro, regido por las leyes intrínsecas de esa arquitectura escritural; y que gracias a su doble acción de escritura y lectura –o reescritura- fluye, transcurre ante los ojos hasta la última tabla de su andamiaje.

El escritor o el artista al crear su texto, su universo, escoge cierto tipo de palabras o materiales y los va utilizando dependiendo de lo que quiera expresar o del efecto que pretenda lograr o el matiz que busca resaltar.

El arte es un ordenamiento del mundo; y la ciudad, tanto la imaginada como la real, es precisamente eso, o al menos lo pretende —sobre todo la segunda, pues el orden más palpable está en los ejercicios del arte más que en los de la vida misma—, un orden en medio de los imponderables del tiempo.

Las plazas serán vitales en la arquitectura narrativa de las novelas de Antonio Muñoz Molina. No se puede pensar en *Beatus Ille*, *El jinete polaco* o *Plenilunio* sin estos espacios abiertos, comunales; sin la estatua del General Orduña o sin la plaza de San Pedro.

Una plaza es un centro de orientación, una brújula en la telaraña de calles y casas que es toda ciudad. Ésta conduce del pasado al presente, hace al peatón o al lector confrontarse con ese hecho o hechos fundacionales o históricos que acaecieron en ese espacio abierto y multitudinario que congrega, sí, pero a la vez divide, pues es punto de encuentro y desencuentro de manifestaciones o rituales culturales, ideológicos y religiosos.

En las novelas y cuentos del autor de *Beltenebros* el tratamiento del espacio es vital, y sobre todo una ciudad en particular: Mágina, que aparece principalmente, aunque no de forma exclusiva, en las tres novelas ya citadas.

Coincido con Lourdes Franco Bagnouls en que Mágina es el puente y es el lugar a donde se va y de donde se parte; es el punto de encuentro entre el mito y la Historia; lo sagrado y lo profano; el hombre con lo divino; y por tanto, en esta ciudad confluirán la abolición del tiempo o de su perpetuación por gracia de los mitos que en ella se fundan. La ciudad se camina, se devela, se va a su encuentro aunque a veces pareciera que fuera el azar quien la puso allí, delante de los ojos:

Más tarde, cuando empezaban a ladrar los perros y se oía removerse a los mulos en el vaho caliente de las cuadras, la ciudad iba naciendo en la cima de su colina al tiempo que se amortiguaban las luces, surgida de la nada, de la oscuridad o la niebla concretándose como al azar en torno a una torre picuda y más alta que los tejados o sobre la línea exacta de la muralla.²⁰

Mágina, en la cita anterior, pareciera o que fuese un fantasma que de pronto surgiera de la niebla, o que naciera en el instante mismo de su contemplación. Como si día a día sufriera el milagro de regresar desde la nada a la vida; o que un espectro, al alzar la mirada —pues la ciudad está sobre una colina—, se hiciera presente. Lo tangible y lo intangible se

²⁰ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, ed. cit., p. 256. Este libro a partir de aquí se citará en el *corpus* principal como: *Beatus* y el número de páginas.

congregan en ella; el mito y la leyenda se emparejan con la constancia de las piedras de los muros y los tejados.

Los opuestos se funden, en esta descripción vida y muerte se dan la mano. Mágina es la ciudad de su encuentro. Mágina, que se concreta en una “torre picuda” y en “la línea exacta de la muralla”.

Esta síntesis icónica de la ciudad, este darla a conocer por los detalles más interesantes²¹, aporta dos espacios relevantes: la torre y la muralla; que indican, por ejemplo, la antigüedad de la urbe y el perpetuo estado de vigilia que guarda. Pues la torre abarca la ciudad, símbolo del vigía, del insomnio perpetuo, guardián de cada uno de los tejados de Mágina.

Pero también la muralla connota no sólo un espacio cerrado, protegido, sino un dédalo. Escribe Ada Dewes: “En un primer acercamiento un laberinto es un muro./Muro de piedras o de setos impenetrables o de una línea que se hace respetar. Lo primero es una *división*[...] que como tal, por sí sola, fundamenta todo espacio”²².

Ahora bien, si se unen los símbolos, tanto el de la torre como el de la muralla, se tendrá la alegorización de un mito, el del monstruo en su dédalo, el de la casa de Asterión, el del minotauro encerrado en los meandros de Creta; perpetuo guardián y esclavo del laberinto. ¿A quién o qué vigila? ¿Quién o quiénes son esos presos? ¿Cuál o cuáles fueron sus crímenes? ¿Cuál virgen cayó entre las fauces de su apetito?

La lectura deja lo anecdótico para guiar el viaje hasta el interior de la rosa de piedra; rosa de amor sí, pero sobre todo de deseo y de memoria; de palabras que irán

²¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 19.

²² Ada Dewes, “De laberintos y lenguajes” en *Semióticas no verbales*, ed. cit., p. 15.

soltando el hilo para seguir la trama oculta, velada entre las piedras blancas de Mágina; aunque también, el mismo filamento otorgará la posibilidad del regreso.

El laberinto en *Beatus Ille* (1986), primera novela de Antonio Muñoz Molina, será el espacio arquitectónico por excelencia. El cual se dará a nivel de la narración, que no lleva un orden lineal, debido, en parte, a los requerimientos que la novela negra impone; pues la suya, al menos en apariencia, lo es. Sólo en apariencia, pues el asesinato y la posterior develación del asesino no serán lo esencial en el texto.

Por un lado, el misterio se resuelve un capítulo antes de finalizar la novela, y por otra, el tema principal está en relación directa con la recuperación del pasado, de la historia por parte de Minaya, el personaje protagónico. Por tanto, no se analizará el laberinto siguiendo los esquemas de la novela negra, además éste ya ha sido tratado sobre todo en relación con la cuentística de Jorge Luis Borges y en particular con la ficción: “La muerte y la brújula”²³.

La construcción laberíntica se encuentra en la disposición espacial de la novela, en la forma en que está organizada la narración, y en el acto mismo de la escritura, sobre todo por la presencia de un manuscrito, esparcido en Mágina por Solana, llamado *Beatus Ille*; creando de este modo una *mise en abîme* con el propio nombre de la novela de Muñoz Molina.

²³ T. Gursky, “Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried intertextualities in *Beatus Ille*”, ed. cit.

Hacia cuatro años y seis meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñuda moldura que le daba una severidad de palacio de justicia, y ahora, ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido.

Alejo Carpentier.

II

Las piedras del laberinto

Como el personaje de Carpentier en *Los pasos perdidos*, muchos personajes del autor de *La noche de los tiempos* retornan al origen, hacen el viaje a la semilla. En *Beatus Ille* sucede lo mismo. El personaje principal, Minaya, regresa a su pasado, a la casa de su tío Manuel para hacer una tesis sobre un escritor desconocido, Jacinto Solana, que fue muerto en la Guerra Civil. En esa mansión encontrará el amor y cierto manuscrito de una novela llamada *Beatus Ille* que le permitirá conocer la historia de un asesinato, y la de los antepasados que vivieron en plena guerra.

Este trabajo difiere de Maryse Bertrand de Muñoz, quien apunta que el regreso por parte de Minaya a Mágina es la actualización y reconfiguración del tópico alabanza de aldea y menosprecio de corte²⁴, porque Mágina es un microcosmos del macrocosmos Madrid o aún más, del macrocosmos España, pues su condición de ciudad mítica trasciende lo particular de una ciudad de pueblo.

Esta condición mítica se ve claramente al analizar la construcción narrativa, pues la novela comienza y termina en el mismo espacio: el andén del tren; pero Minaya ya no es el

²⁴ V. Maryse Bertrand de Muñoz, "Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina, ed. cit., p.14.

mismo que al principio de la historia, por tanto la forma es elíptica, no circular²⁵ pues el personaje se ha transformado, al igual que el narrador-personaje, Solana, quien da cuenta de tales hechos²⁶.

La búsqueda del conocimiento no concluye con la develación de los misterios del asesinato, sino con la misma muerte de la narración, personificada por Jacinto Solana. La historia concluye en la medida en que la narración va llegando al presente, al momento en que el poeta se suicida de una forma física porque, como señala a lo largo de la novela, él ya estaba muerto. Esta acción permite la liberación del tiempo, que éste fluya hacia el andén donde Minaya, con un mayor conocimiento de él mismo y de la Historia, aguarda el tren para afrontar ese Madrid del que huyó temeroso al inicio de la historia.

Al final de la obra se lee: “Ahora la oscuridad a la que ya descendo como si volviera a abandonarme a las aguas tibias de aquel río del que tal vez nunca regresé o al sueño bajo las sábanas de un lecho invernal es el espacio de una clarividencia en la memoria que no quiero ni sé distinguir de la adivinación” (*Beatus*. pp. 355-356).

La muerte por fin es una con el personaje, lo ahoga física y psíquicamente, pero también la imagen del río deja en la mente aquellos versos de Manrique: “la vida son los ríos que van a dar en la mar que es el morir”. Pero también el río de tiempo de Heráclito; y por supuesto, el río del olvido: el Lete; el que tiene que atravesar todo aquel que se dirige a las regiones del inframundo²⁷.

²⁵ Cfr. Mayse Bertrand de Muñoz, “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina” en *Los presentes pasados...*, ed. cit.

²⁶ Aunque está la tesis de que el narrador es el mismo Minaya. Cfr. Julio Prieto, “«Playing the sedulous ape»: Antonio Muñoz Molina y los espejos de la metaficción en *Beatus Ille*.” en *Revista de estudios hispánicos*, ed. cit., pp. 425-456.

²⁷ v. Antonio Muñoz Molina, “Las aguas del olvido” en *Nada del otro mundo*, ed. cit. En este cuento es literal la existencia del río del olvido.

Solana se suicida porque ya ha transmitido la memoria personal y colectiva de una época, o al menos, los fragmentos que él guardaba de ese rompecabezas; ya puede perderse en el olvido porque alguien más, la juventud, representada por Minaya e Inés, cargará con el conocimiento del pasado para poder sobrevivir al presente, a ese Madrid convulso y opresor.

La muerte física es esa zona de olvido, es el fin del recuerdo y por ende de la escritura. Pero también, el momento inmediatamente anterior al deceso, es un instante de adivinación y de comprensión como apunta Jacinto Solana. Lo que leemos es la clarividencia, la intuición no sólo del futuro, que es la muerte del poeta y la salvación de Minaya, sino del poder aguzar los sentidos y la razón, de poder discernir las cosas tanto presentes como ausentes, porque la clarividencia se da en la memoria, en poder recordar, en distinguir con la mente clara; concientizar la revelación para poder ofrecerla como espada y escudo del presente. Por ello la forma de la novela es elíptica, porque *Beatus Ille* empieza con la primera clarividencia, que es la escritura, y se cierra con el fin de la misma, con el último suspiro de la visión.

Es también interesante resaltar el espacio donde se da esta revelación: “bajo las sábanas de un lecho invernal es el espacio de una clarividencia en la memoria...” El lecho, la cama es el lugar de la intimidad, de la desnudez tanto física como espiritual, pues la intimidad se da en compañía o en soledad; y en la novela, como en la narrativa de Muñoz Molina, el erotismo jugará un papel crucial pues será la llave para entrar al mundo de la revelación y al de la Historia y, sobre todo, permitirá habitar un presente.

La palabra “invierno” que acompaña a “lecho” es determinante en esta descripción porque connota un hecho final, el cierre de un ciclo, pero también la sugerencia de que vendrá otro. Muerte y vida se tocan, no sólo por el adjetivo, sino también por el sustantivo;

porque un lecho así como puede ser un lugar de vida, también es un territorio fúnebre. Ciertamente no se menciona el blanco, pero el invierno ya predispone a pensar en él, aunado al color que sugiere la sábana no es difícil pensar en la blancura que también es símbolo de la muerte y de la revelación, pero también de la vida, como en el bautismo o en el nacimiento.

En la novela, el primer espacio que el narrador muestra es el de la estación de trenes. Resulta vital pues indica movimiento, tránsito, pero también cambio, porque nadie sigue siendo el mismo después de un viaje:

[...] espera el tren que al final de esta noche, cuando llegue a Madrid, lo habrá apartado para siempre de Mágina[...] pero entre sus ojos y el mundo persiste Inés y la casa donde la conoció [...] Como el primer día, cuando apareció en la casa con aquella aciaga melancolía de huésped recién llegado de los peores trenes de la noche, Minaya, en la estación, todavía contempla la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua que sube y cae sobre la taza de piedra desbordando el brocal y algunas veces llega más alto que las copas redondas de las acacias. (*Beatus*. pp. 10-11)

Pero en el viaje de regreso, si bien lo aleja de Mágina, la ciudad seguirá presente en forma de memoria porque ya ha reunido las diferentes historias que se dieron cita allí, continuarán tan persistente como el amor, el Eros. Además, serán éstos: la casa y el amor; los que construirán el puente “entre sus ojos y el mundo” y sólo a través de ellos podrá habitar un lugar, volver a Madrid. El viajero no termina su viaje, sólo comienza otro.

Periplo que inicia en la noche y culmina en la noche, entre brumas, repitiéndose ciertos elementos de la primera descripción de Mágina que se citó: “surgida de la nada, de la oscuridad o la niebla concretándose como al azar”. Asimismo aparece para Minaya “la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua”.

De nueva cuenta esta sensación de evanescencia, de irrealidad, será fundamental en la descripción del espacio, tanto de la ciudad como de la casa, pues en la novela esta última también será un microcosmos, pero ahora, del macrocosmos llamado Mágina, de Mágina, llamada España.

Este tipo de connotaciones en las descripciones son llamadas ideológicas, pues éstas no están presentes en la descripción en sí, sino en lo que proyectan, reforzándolas el resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato.²⁸ Es la reiteración de ciertos elementos, a lo largo del texto, la que conformará la configuración simbólica e ideológica del relato.

Desde la plaza, tras los árboles, como un viajero casual, Minaya mira la arquitectura de la casa, dudando todavía ante los llamadores de bronce, dos manos doradas que al golpear la madera oscura provocan una resonancia grave y tardía en el patio, bajo la cúpula de cristal. Losas de mármol, recuerda, columnas blancas sosteniendo la galería encristalada, habitaciones con el pavimento de madera donde los pasos sonaban como en la cámara de un buque, aquel día, el único, cuando tenía seis años y lo trajeron a la casa y caminaba sobre el misterioso suelo entarimado como pisando al fin la materia y las dimensiones del espacio que merecía su imaginación. (*Beatus*. p. 12.)

Al igual que en la novela y en el epígrafe de *Los pasos perdidos*, la blancura y la claridad de la casa a la que llega Minaya no son casuales. No sólo es “la fachada blanca”, sino también “la cúpula de cristal”, las “columnas blancas sosteniendo la galería encristalada”.

Lo primero que se nota es el golpe de blancura y de luminosidad. Desde el exterior, Minaya es golpeado por la apariencia que tiene, incluso en el recuerdo, la casa. Queda atrapado por su fachada de clara evanescencia. El uso del blanco por ser tan reiterado no puede ser casual, pues:

²⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, v., pp. 27-28.

Es el color del pasaje —considerado éste en el sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento[...] Blanco es también en castellano sinónimo de intermedio o entreacto en las funciones teatrales[...] actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto[...] Es una nada[...] antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo[...] Es el color del sudario, de todos los espectros, de todas las apariciones[...] la de partida hacia la muerte[...] El blanco no es un color solar. No es en absoluto el color de la aurora sino el del alba, ese momento de vacío total entre noche y día, cuando el mundo onírico recubre aún toda realidad[...]²⁹

Si se agrega a la simbología del blanco lo que connota un espacio como el andén de trenes, la estación de partida —que en este caso es la de su llegada a Mágina—: ”Es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el punto de partida de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales.”³⁰; se podrá aseverar que estos lugares nos hablan de comienzo, muerte y transformación, por tanto este espacio será el umbral donde Minaya padecerá un proceso iniciático.

El regreso a Mágina será un volver a la matriz, un retorno en el tiempo o hacia las máscaras y cuyo verdadero rostro será el de su abolición: la eternidad; cara que sólo podrá ser arrancada hasta que Minaya logre retornar a la vida, a un presente donde será otro y a la vez él mismo.

Mágina, pero en particular la casa de fachada blanca, será el espacio donde el héroe —porque todo proceso iniciático requiere uno— llevará a cabo su descenso para reintegrarse a la sociedad, a la comunidad. Como dice Joseph Campbell: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales,

²⁹ Jean Chavalier, *Diccionario de símbolos*, ed. cit., pp. 189-191.

³⁰ *Ibidem*, p. 1014.

se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”³¹.

En el caso de Minaya esa comunidad a la que volverá estará cifrada en España misma y en particular en su capital: Madrid. Ciudad del presente de la cual huye en la novela. El retorno a la capital será su vuelta al fluir del tiempo, ése que se está haciendo a cada segundo y por lo tanto es inabarcable y será una incógnita sólo planteada pero nunca resuelta, pues en *Beatus Ille* la narración termina en el andén, en el viaje de regreso.

Es importante ir apuntalando lo que es un laberinto o su esencia misma, pues en éste:

[...] subyace una idea mitológica de la muerte, que encierra en sí misma, simultáneamente, la idea de la vida. Para Layard, el motivo para el supuesto viaje al reino de los muertos no es el hecho de la muerte en sí misma, sino el deseo de renovación de la vida a través de la toma de contacto con los antepasados muertos, con aquellos que ya viven una existencia más allá de la tumba”³².

Tanto en el laberinto, como en la simbología del color blanco y en el proceso iniciático que sufrirá Minaya está la idea de la muerte y el encuentro con los muertos. Por ejemplo, el personaje principal al ver la casa:

[...] siente tras él otras miradas que van a confluir en ella para dilatar su imagen agregándole la distancia de todos los años transcurridos desde que la levantaron, y ya no sabe si es él mismo quien la está recordando o si ante sus ojos se alza la sedimentada memoria de todos los hombres que la miraron y vivieron en ella desde mucho antes que naciera él. (*Beatus*. p. 11.)

El diálogo entre la vida y la muerte es esencial en la novela, pues sólo a través del contacto con los muertos, con el pasado, se podrá salir del laberinto. El conocimiento, el fortalecimiento y maduración que conlleva todo proceso iniciático se dará entonces por

³¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México. ed. cit., p. 35.

³² Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 65.

fuerza en los dominios de la muerte (recuérdese por ejemplo a Odiseo o a Eneas); además, es únicamente en ese territorio donde se puede obtener la sabiduría necesaria y un mejor entendimiento entre la vida y su opuesto, entre lo temporal y lo atemporal.

Por ello, no es casual que los llamadores sean “dos manos doradas que al golpear la madera oscura provoquen una resonancia grave y tardía en el patio, bajo la cúpula de cristal”. En la descripción se percibe el peso de las manos, se oye el sonido pesado, lento y metálico, pero a la vez seco debido a “la madera oscura” donde las manos descargan su sonido que se va extendiendo tanto por el patio como por debajo de la cúpula de cristal.

Peso y fragilidad, audible rotundidad que abarca y es abarcada por estos espacios, que fluye y a la vez se estanca, que marca un cerco; aldabonazo que hace vibrar un jardín y una cúpula, despertándolos, llamándolos a comparecer. Como si fuese un campanazo, un reflejo de la vibración primordial que disuelve las limitantes temporales, como si el sonido tuviera el poder del exorcismo y la purificación o como si éste diera alarma de las malas influencias o advirtiera su proximidad; comunicación entre cielo y tierra, entre tierra e inframundo.³³

Este sonido instauro la abolición del tiempo pues si disuelve las limitantes temporales hace que éstas se expandan o contraigan, que se eternicen, pero al mismo tiempo que convoquen a los muertos y a su exorcismo. Porque la muerte es un no tiempo y un no lugar, porque éstos ya no existen. Por tal motivo se invocan en un espacio sagrado, mítico que aparece, como un barco fantasma, únicamente para el elegido, para aquel que tiene que ver con ellos³⁴.

³³ Jean Chavalier, *op. cit.*, pp. 241-242

³⁴ Hay en la literatura infinidad de ejemplos, en *La Cena* de Alfonso Reyes la experiencia sobrenatural se da en una atmósfera donde el tiempo es abolido y es instaurado precisamente por el sonido de los relojes. V. Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. III., ed. cit.

Minaya entra en este mundo donde el tiempo es desterrado, cuya volubilidad estará determinada por los recuerdos que se van hilvanando, donde el sonido del reloj cae, no para avanzar, sino para perpetuarse:

El tiempo en Mágina gira en torno a un reloj y a una estatua. El reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña, que tiene los hombros amarillos de herrumbre y huellas de palomas y nueve agujeros de bala en la cabeza y en el pecho. Cuando Minaya no ha conciliado el sueño y se revuelve en la ardua duración del insomnio, viene a rescatarlo **el gran reloj de la torre que da las tres en la plaza vacía del General Orduña**[...][cuyas campanadas]³⁵ que luego, como una resonancia más lejana y metálica, se repiten en **la torre del Salvador**, cuya cúpula bulbosa y de color de plomo se divisa sobre los tejados de la plaza de los Caídos, donde vive Inés. Hay entonces casi medio minuto de silencio y tiempo suspendido que concluye cuando dan las tres ya dentro de la casa, pero muy remotas todavía, en **el reloj de la biblioteca**, y en seguida[...] como si la hora fuera acercándose a Minaya, subiendo con pasos inaudibles las escaleras desiertas y deslizándose por el corredor ajedrezado de la galería, **las tres campanadas** suenan a un paso de su dormitorio, en el reloj del gabinete, y así toda la ciudad y la casa entera y la conciencia de quien no puede dormir terminan por confundirse en una única trama sumergida y bifronte, **tiempo y espacio o pasado y futuro enlazados**³⁶ por un presente vacío, y sin embargo mensurable: ocupa, exactamente, los segundos que transcurren entre la primera campanada de la torre del General Orduña y la última que ha sonado en el gabinete” (*Beatus*. pp. 68-69).

La cita anterior es la más representativa en la novela sobre la relación del tiempo y el espacio; sobre este sonido primordial que quiebra las leyes espacio-temporales e instaura un nuevo orden, el de lo sagrado. Además señala los hitos de Mágina: El reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña. Los dos son referencias históricas, dos pasados que confluyen y se funden en la ciudad; pero además la torre tiene eco en otras dos: la torre del Salvador y el reloj de la biblioteca de

³⁵ Los corchetes son míos.

³⁶ Las negritas son mías.

casa de Manuel, formando así una doble trinidad por las campanadas y por una hora precisa: las tres de la madrugada. Juntas persiguen y hacen vibrar tanto el insomnio de Minaya, como el reloj que está en su gabinete. El sonido de los relojes despierta el laberinto que es Mágina, la casa entera y la conciencia que “terminan por confundirse en una única trama sumergida y bifronte, **tiempo y espacio o pasado y futuro enlazados** por un presente vacío...” Vacío porque no significa nada, porque aún el héroe no lo vive. Aún no puede habitar el miedo —Madrid— porque el miedo es lo desconocido y el personaje sólo conociendo su pasado podrá hacerlo significativo y, de ese modo, logrará zurcir las oquedades de su presente.

El dédalo, además, está reforzado por la descripción: “subiendo con pasos inaudibles las escaleras desiertas y deslizándose por el corredor ajedrezado de la galería...” Sobre todo en la mención del ajedrez que connota al mundo y por ende al laberinto.

La hora, las tres de la madrugada, recorre este dédalo, olisquea por el corredor y la galería buscando al héroe. El tiempo, sí, persigue a Minaya, pero el único que puede hacerlo es el del pasado porque el presente, como dice Quevedo, es “un hoy sin parar en un punto” y el futuro “no ha llegado”.

El tiempo que persigue a Minaya es el del encuentro, el de los fantasmas. Hora y espacios son perfectos por trinitarios y por tanto sagrados. También tres son los tiempos: pasado, presente y futuro; tres es el producto de la unión de cielo y tierra; el hombre y lo divino; también es el número de la organización, de la actividad y de la creación³⁷; en la cristiandad son tres personas en un sólo Dios. Además, si se imagina un poco la torre y el reloj, de natural redondo, se obtendrá la representación del ojo divino o se podría pensar incluso en la figura mítica o en el tema del cíclope, en particular de Polifemo y si se le

³⁷ Jean Chavalier, *op. cit.*, pp. 1016-1017.

relaciona con el laberinto que se ha ido describiendo el tema predominante sería el del minotauro.

Estas dos criaturas míticas —los temas— comparten varios motivos, como ser salvajes, solitarios, vigilantes. Su destino, de igual forma, está relacionado con un héroe que los condena y ejecuta su castigo: Odiseo y Teseo; también aparece el motivo de una mujer: Galatea y Ariadna. Por último, los dos habitan en una isla; en el caso del Minotauro, ésta será el propio laberinto, y por último, sus vidas están en relación estrecha con el dios Poseidón: en el caso de Polifemo, es su padre, y en el de Asterión su progenitor, el toro que se acostó con Pasifae —su madre—, fue enviado por la máxima deidad marina.

Antes de continuar será importante esclarecer dos conceptos fundamentales que se han usado: motivos y temas. Los primeros son aquellos que están contenidos en todo tema, son configuraciones narrativas o descriptivas más o menos autónomas que tienden a insertarse en diversos relatos; y los temas son historias ya contadas sintetizadas en un personaje o en una acción³⁸, como el Polifemo o el Minotauro.

Ahora bien, si se menciona a estos seres mitológicos es porque a lo largo de la novela estos temas se irán desarrollando: “Anchas torres coronadas de maleza agigantadas por la soledad y la sombra, como cíclopes cuyo único ojo es el reloj que nunca duerme, vigía que avisa a todos los condenados a la lucidez sin tregua, y los une en una oscura fraternidad” (*Beatus*. p. 69). O serán ellos mismos, como el Minotauro, el motivo de un tema mayor como lo es el del laberinto, cuya arquitectura a lo largo de la novela se vuelve más nítida: “te escribiré cuando vaya a Creta[...] te mandaré una postal únicamente por el placer de escribir tu nombre[...] Yo creo que no pondré nada más: sólo aquel palacio de las

³⁸ v. Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, ed. cit., pp. 215-229.

escalinatas y las columnas rojas en un lado y en el otro tu nombre[...] Creta es Mariana[...]” (*Beatus*. p. 251).

Creta es Mariana o Mariana es Creta, el espacio se vuelve corpóreo, palpable, voluble y si la mujer es Mágina, por fuerza lo será también ese palacio de las escalinatas que es la casa de Manuel; tomando en consideración esta relación del micro... y el macrocosmos. Si no fuese de este modo, entonces, ¿por qué las campanadas y el tiempo tienen su centro, su resonancia mayor en aquella casa?, ¿por qué el pasado persigue por el pasillo ajedrezado y por la galería en penumbras a Minaya? O dicho de otro modo, ¿por qué Mariana persigue al héroe? ¿Por qué en ella está cifrada Creta, el laberinto? La ciudad y la casa son una mujer, y ésta es un laberinto.

Si Creta es Mariana, si la casa de Manuel y por ende el laberinto es esta mujer, ¿quién es el Minotauro o el Polifemo que la habita y la recorre? ¿A quién o a quiénes está encerrando? Para ello será necesario entrar de lleno en sus entrañas.

III

La casa

Una vez dentro de la casa la sensación de estar fuera del mundo se hace patente:

Había dos ventanales de cuadrícula blanca, casi de celosía, y a través de sus vidrios la plaza que unos minutos antes había abandonado le pareció imaginaria o lejana como si la ciudad y el invierno no mantuviera un vínculo preciso con el interior de la casa, o sólo en la medida que le añadían un paisaje íntimo[...]” (*Beatus*. p. 29).

De nueva cuenta tenemos la claridad, representada por los ventanales, pero es sólo apariencia, pues esta “cuadrícula blanca, casi de celosía” hace imposible que el exterior entre en la casa, es la visión del interior quien se enseñoera de Mágina. Es más, desde adentro la ciudad es “imaginaria, lejana”, el vínculo solamente se hace patente hacia el interior, como “paisaje íntimo”.

Mágina es hacia adentro, es en el interior de la casa y del individuo donde tendrá lugar y validez. El hogar de Manuel será por ende el crisol, el tamiz de toda experiencia. La casa es un espacio autónomo, que existe fuera de la ciudad y del tiempo a pesar de estar dentro de ella, pues es el lugar de las revelaciones, de la invocación del pasado y sus fantasmas.

Las acciones de los diversos personajes, al ocurrir, en su mayoría, dentro de sus paredes, estarán sujetas a sus leyes espectrales, de invocación; por ello el tiempo pierde autonomía pues estará supeditado a este espacio mítico, por fundacional y por narrado.

Ya dentro de la casa la mención del laberinto es clara: “Minaya subía deslizándose su mano por la madera[...] de la baranda, como guiado por una cinta de seda que se disolvía en la música y trazaba en los recodos del laberinto demoradas curvas *art nouveau*.”

(*Beatus*. p.36), y “Ésta es una casa demasiado grande[...] aludiendo[...] a los ventanales del patio y a las puertas alineadas de las habitaciones[...] pero tiene la ventaja de que uno puede perderse en cualquier habitación como en una isla desierta.” (*Beatus*. p. 36).

En las citas anteriores se puede apreciar la mención puntual del laberinto, pero de igual modo la de isla que también connota un espacio autónomo, encerrado, donde la soledad es acentuada por el adjetivo “desierta”. Además se nos da cuenta de un espacio no sólo enorme, sino que la mención de los ventanales del patio significan de nuevo transparencia, desnudez, pero al mismo tiempo, una frontera, una división casi invisible dentro de la casa. Y como ya se dijo antes, el patio será un hito fundamental.

En la cita anterior se tiene la mención de tres motivos que también pertenecen al tema del laberinto aunque no en forma clara: “como guiado por una cinta de seda que se disolvía en la música y trazaba en los recodos del laberinto demoradas curvas *art nouveau*”.

El primero quizá es el más diáfano: guiado por una cinta de seda; como en el mito del Minotauro, Teseo es guiado por el hilo que va desmadejando Ariadna para no perderse en la obra construida por Dédalo.

El segundo motivo es menos claro y aquí se recurrirá de nuevo a Kerényi para poder distinguirlo. El autor dice que en un principio el laberinto era una danza, se bailaba: “[...] Teseo habría interpretado esta danza junto con los supervivientes después de vencer al Minotauro, imitando su caminar por el laberinto –entrada y salida-. El arte de esta danza se lo había enseñado Dédalo.”³⁹; y “[...] en la danza se habla de prisión y liberación, se habla de muerte y al mismo tiempo del más allá.”⁴⁰

³⁹ Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 82.

La danza es trazar el camino del laberinto, es la única manera de poder avanzar en la muerte, pero es también jugar con el doble, ser el monstruo, caminar como él, mimetizarse con él para así poder comprender a la muerte y al fin, librarse de ella. En la novela la música es la que brinda esta sensación de estar en medio de la danza, formando o trazando aquellas “demoradas curvas *art nouveau*”.

Estas curvas son el tercer motivo y tiene que ver completamente con lo espacial, pues son los médanos del laberinto, la arquitectura en sí, formada por la música en su danza circular, llena de curvas, de vegetación como lo es en esencia el *art nouveau*.

El laberinto es interior y exterior: danza y arquitectura; movimiento e inmovilidad; inasible y asible. La danza es un arrebató que saca al individuo de sí y lo sumerge en una especie de sonambulismo que le permite entrar en el monstruo, en el Minotauro, en la muerte, en el más allá y caminar en un estado muy próximo a la inconsciencia por ese dédalo que se construyó a partir de la música.

Ahora bien, la crítica ya ha mencionado la particularidad del doble entre Minaya y Solana, por mencionar tan sólo un autor, Julio Prieto parte de sus nombres para fundamentarla⁴¹, aunque esa duplicidad la encontramos en diferentes estratos, es más compleja de lo que parece. Por ejemplo, Minaya al recorrer el laberinto y no sólo seguir, sino repetir los pasos de Solana, habitar al Minotauro para encontrar la salida, entra en esta duplicidad, interna y externa, pues se vive y se es el otro desde la muerte, ya que, todo laberinto es un viaje al inframundo.

⁴¹v. Julio Prieto, *op. cit.*

III.I

Las habitaciones de Doña Elvira

Lo que sigue a continuación será husmear dentro de las galerías del laberinto, en sus habitaciones. Los primeros serán los aposentos de Doña Elvira: “Se imponía[...] como una gran sombra ausente, dibujada, con severa precisión[...] casi nunca nombrándola[...] sólo sugiriendo que ella estaba allí, en las habitaciones más altas, asomada al balcón del invernadero o mirando el jardín desde la ventana donde a veces se perfilaba su figura.” (*Beatus*. p. 88).

La posición donde se encuentra es esencial, está en las habitaciones más altas de la casa, además es una presencia que, aunque inmóvil, se siente dinámica por su mirada abarcadora y por su calidad de sugerencia rotunda, de sombra, de perfilada figura cubriendo el jardín desde la altura de su ventana.

Ella todo lo observa, pero los demás a ella no, es una sombra, además ausente, sin presencia, como si estuviera en todo y en nada, un perfil sin rasgos definidos; no obstante, en la descripción se indica que es dibujada con severa precisión, la esculpe, como si fuese una piedra contra el tiempo. Además es “severa”, un adjetivo cuya primera entrada en el diccionario de la Real Academia Española define como: riguroso, áspero, duro en el trato o castigo.⁴²

Castigo es algo que sólo aquel que tenga algún tipo de poder sobre alguien puede ejercer. Además, ya su posición, al menos en la distribución de sus aposentos connota un dominio sobre el resto de la casa por encontrarse en el punto más alto.

⁴² Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=severa> consultado el: 06/05/2013

La imagen de doña Elvira es aún más terrible porque en esta descripción el lector no sabe cómo es, no tiene rasgos, es una presencia inconfundible, sí, pero inasible por su calidad de sombra. Aunado a lo dicho en los párrafos anteriores no se puede menos que pensar en la imagen, o mejor dicho, en la esencia de la divinidad contenida en el Dios católico, en particular en ese Dios del Antiguo Testamento, si no colérico, sí implacable en su juicio y en la aplicación del castigo.

Al ser una especie de deidad en la casa, obligará, con su sola mención, a los habitantes bajo su yugo a comportarse de acuerdo con las leyes que ella ha establecido. Pues un dios necesita una comunidad para poder existir y ésta requiere a su vez de ciertos mandamientos que la hagan ser partícipe de los dones o castigos que éste impone para alcanzar el paraíso.

Es importante hacer un recuento de los objetos que pertenecen a doña Elvira, estos darán varios de los valores morales e ideológicos que la conforman: “Una bandeja con la tetera de plata y una sola taza[...] el *ABC* doblado y sin abrir[...] los libros de contabilidad[...]el sonido del televisor y del piano borrándose entre sí y confundidos en la distancia con el aleteo de las palomas contra los vidrios de la cúpula.”(*Beatus*. p. 88).

La platería ya indica la clase social y el tiempo que domina en sus aposentos, pues no es usual que a mediados del siglo xx muchas familias tengan un juego de té de ese tipo; la taza, la soledad en que se encuentra, el periódico su posición ideológica y moral, pues el *ABC* es de derechas. Ahora bien, la cultura, aunque por un lado es clásica, también es un mero decorado, un instrumento de entretenimiento, pues el piano era enseñado a las jovencitas para animar las reuniones familiares.

La televisión por otro lado dará una educación doctrinaria y superficial. Recordemos que la época en que llega Minaya a Mágina será la de la posguerra y como es

bien sabido en los medios de comunicación de ese momento imperaba la censura franquista que permitirá sólo manifestaciones que acrecienten el nacionalismo en el pueblo; como las películas de corte histórico que idealizan a sus protagonistas, reforzando el espíritu español, o aquellas que manifiesten lo netamente nacional, las de corte rural, ensalzando los tipos del asturiano, andaluz, etc... o aquel cine de divertimento, el del mundo del cuplé, que exalta la nostalgia por la época de los veinte. Este cine representa un mundo idílico, melodramático, donde lo que se busca es exaltar el esplendor de la monarquía⁴³.

Todas estas manifestaciones cinematográficas sirven de cortina de humo a la dictadura, tratan de edulcorar la realidad del país, a no cuestionar lo que está aconteciendo, porque no es un cine crítico, no busca que el espectador lo interpele y al hacerlo se pregunte por él mismo. Es un cine enajenante, una herramienta de control, de sometimiento.

La educación y la cultura de doña Elvira, en resumen, serán doctrinarias, superficiales y servirán como medio para perpetuar el poder dictatorial que impone en la casa; pues es ella quien lleva la economía, representada por los libros de contabilidad. Ella —a modo de síntesis—, tiene el poder tanto moral, como ideológico y económico de la mansión. Es un dios omnipotente y omnipresente en su laberinto.

Pero veamos más características de sus aposentos:

[...] un día, sin que nada lo anunciara [...] la señora lo invitaba esa tarde a tomar el té en sus habitaciones. El camino para llegar a ellas se iniciaba en una puerta al fondo de la galería y cruzaba una oscura región de salones tal vez no habitados nunca con cuadros religiosos en las paredes y santos de porcelana encerrados en urnas de cristal. Figuras solas sobre

⁴³ Mi agradecimiento a la Dra. Lourdes Franco Bagnouls y a su seminario de literatura española contemporánea en la maestría en Letras Españolas, por ésta y muchas otras referencias sobre la cultura española de la posguerra.

los aparadores mirando el vacío con ojos extraviados y vidriosos, mirando a Minaya como guardianes inmóviles de la tierra de nadie cuando cruza la penumbra desierta tras[...] el tintineo amortiguado de las cucharillas y las tazas sobre la bandeja de plata que ella [Inés]⁴⁴ sostiene[...] como objetos de culto. (*Beatus*. pp. 88-89).

Tenemos una antesala antes de llegar a la habitación principal. Ésta de nueva cuenta es oscura, el sustantivo región, por su parte, le da una extensión muy amplia al espacio, pero al mismo tiempo lo dota de una calidad de extranjería, de estar en otro territorio completamente diferente a los de la casa; de hecho la connotación es acentuada por la invitación que doña Elvira le concede a Minaya, pues es sólo mediante ésta que el personaje puede llegar a ese páramo de tiniebla, páramo acentuado por la soledad y la obscuridad que se respira.

Este espacio parece vacío, como si fuese una especie de limbo donde no hay nada, un lugar sin lugar donde las únicas presencias son la de esos santos que lo vigilan con la multiplicidad de sus ojos y la de esos cuadros religiosos; ambos, elementos explícitos de la sacralidad del lugar, pero también terribles guardianes porque no son humanos, han trascendido, han sido ungidos por su Dios.

Pero a pesar de que estas figuras religiosas son muchas, se siente la soledad en ellas: “figuras solas” en un tiempo detenido: “guardianes inmóviles de la tierra de nadie”, “penumbra desierta” habitada sólo por la sacralidad, por el tiempo que al no ser humano, será inhumano; es más, será atemporal por la inmovilidad que reina allí, por el vacío espacial que cubre al personaje que parece caminar en un mundo sin asideros.

Este desierto, este reino sagrado sólo podrá ser cruzado por Minaya por el salvoconducto de una invitación, sólo así le será permitido franquear ese otro mundo dentro de la casa, la imagen de la sacralidad se refuerza con el tintineo de los objetos del

⁴⁴ El corchete es mío

rito: la bandeja con la platería. Objetos que pertenecen a un culto porque no son del presente, están investidos de una carga histórica, de un pasado inmemorial que les da su sentido sagrado y su uso presente.

Es importante detenerse un poco en la invitación, porque en todo proceso iniciático siempre hay una o un heraldo quien permite el acceso a lo sagrado:

El heraldo o mensajero de la aventura [...] es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como mal [...] el heraldo puede ser una bestia, como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido.⁴⁵

Esta figura velada, este heraldo en el caso de la novela está representado por doña Elvira, pero también por Solana, esa presencia de la que no se puede hablar en la casa y que está implícita en el poema que a bien tituló *Invitación*: “Cada verso, cada palabra sostenida sobre la negación de sí misma, era una llamada antigua que parecía haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera.” (*Beatus*. p. 23). Pero también esta invitación está en el reverso de un dibujo de Orlando sobre Mariana:

Al recogerlo[...] vio que había algo escrito en el reverso. *Invitación*, leyó, y era otra vez la letra minúscula, reconocida furiosa[...] y que muy pronto habría de perseguir clandestinamente[...] delgado hilo de tinta y caudal no escuchado por nadie que sólo a él lo conducía, y no hacia la clave del laberinto[...] sino hacia la trampa[...] (*Beatus*. p. 66).

Las dos últimas citas indican quiénes son los otros, los heraldos que invitan a entrar a Minaya: Solana; pero también Mariana, pues las palabras, aunque del poeta, en la segunda invitación están al reverso de un dibujo de ella –también hay otra invitación más y es la que le extiende su tío Manuel para que se quede con él mientras hace su tesis sobre Solana, pero de igual modo, Orlando, el pintor, lo invita a través del dibujo de Mariana.

⁴⁵ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 56.

En el primer fragmento se nota claramente que el llamado es para Minaya, además la frase “llamada antigua” sugiere que viene de mucho tiempo atrás, casi es inmemorial, reforzando la metáfora del viaje iniciático, del reencuentro con el pasado y con la muerte —pues el poema, como el dibujo, fueron forjados por muertos y son ellos mismos fragmentos de un pasado— por ende el llamado es de ultratumba, pero también estos llamados parten desde el arte, indicando también la poética del escritor, ya que el arte invita a interrogar el pasado personal y colectivo, a develar sus misterios. Es importante no olvidar que *Beatus Ille* está sustentada en la búsqueda de una supuesta novela. El arte, por tanto, habla de lo que la Historia calla.

En la segunda cita leemos otra reiteración sobre el laberinto pero ahora en un espacio diferente, no ya arquitectónico, sino literario: la escritura como un laberinto, como una invitación al viaje, a entrar en el juego de las escondidillas; este tramado es un espejo del otro, del arquitectónico o éste como un reflejo de la escritura, de esa trampa en la que cae Minaya.

En la región de la muerte, por obvias razones, lo que imperará será el no tiempo o un tiempo suspendido: “[...] santos de porcelana encerrados en urnas de cristal.” Estas urnas transparentes, este cristal, aunque invisible, separa; hay un adentro y un afuera muy claro, pero ¿qué es aquello que no deja entrar? ¿qué presencia invisible, intangible queda fuera de esa urna? No puede ser otra cosa que el tiempo. La sacralidad, como ya se dijo anteriormente, es un espacio y un tiempo diferentes al humano; en la cita anterior se tiene a un santo encerrado en una urna de cristal. Una atmósfera clausurada, lo sagrado protegido de la realidad, de la habitación por donde camina el cuerpo de Minaya. Otro ejemplo más:

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 cristal⁴⁶, señalando con el dedo índice el recodo oculto y la escalera que conducían al dormitorio donde doña Elvira se recluyó veintidós años atrás para no seguir presenciando la decadencia del mundo[...] (*Beatus*. p. 303).

Es importante señalar el parecido de esta configuración espacial y descriptiva con las ya vistas sobre doña Elvira, porque se están reforzando claramente los valores simbólicos del relato.

El laberinto, representado por la geometría de las habitaciones y de los espejos, el camino tortuoso, engañoso será salvado únicamente por la aparición de Jesús protegido en su encierro de santidad, espejo de la reclusión que la misma doña Elvira lleva en sí misma, pues también ella está encerrada en un pasado, fuera del devenir y “la decadencia del mundo.” O expresado también cuando Minaya al fin está en su presencia: “[...] el leve olor de Inés se perdió en un perfume desconocido y denso que lo cubría todo, como si también formara parte de la presencia no visible, de la encerrada soledad y las ropas y muebles de otro tiempo que envolvían a doña Elvira. «No es el olor de una mujer», pensó, sino el de un siglo[...]” (*Beatus*. p. 89). El encierro como se aprecia, no es sólo tangible, también impalpable, no es únicamente arquitectónico, sino temporal, Histórico, porque la hora, aunque detenida, es la del pasado, se puede fechar: “[...] así olían las cosas y el aire de hace cincuenta años.” (*Beatus*. p. 89).

Esta sensación del tiempo detenido es al mismo tiempo Histórico y simbólico porque todo símbolo es temporal y atemporal ya que tiene un valor inmutable, pero a la vez mutable porque su interpretación se debe al momento histórico y cultural en el que está inserto.

⁴⁶ Las negritas son mías

Este fluir se debe a que el símbolo está implícito en el mito, que es a fin de cuentas una narración, una historia contada que conlleva ciertos valores culturales, políticos y morales que expresan las necesidades de una determinada sociedad.⁴⁷

El mito por una parte es atemporal, porque su significado o significados son muy pocos; en cambio, la manera en que se presentan sus significantes puede variar —y lo hace—, de época en época, de cultura en cultura; esto debido a la sociedad donde se afinen estos mitos. “Esta repetición del concepto a través de formas diferentes[...] permite descifrar el mito: la insistencia de una conducta es la que muestra su intención[...] en el mito el concepto puede extenderse a través de una extensión muy grande de significante, por ejemplo, un libro entero[...]”⁴⁸

Lo anterior se ve reflejado en el mito del laberinto que se desarrolla a lo largo de la novela, o el concepto del tiempo detenido y la sacralidad que también recorre todo *Beatus Ille*. De hecho, la misma forma del mito detiene, suspende la historia que se cuenta, la eleva a otro plano, al simbólico, debido al concepto o conceptos o significados implícitos en él.

Pero no hay que olvidar que la interpretación de estos significados es histórica: “El mito tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia[...] me viene a buscar a mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva”⁴⁹. Por tanto, la literatura logrará transmitir esa narración primigenia que es el mito para entablar un diálogo con el lector; diálogo que es la ejemplificación del mito, nunca su develación; a causa de su carácter ambiguo

⁴⁷ v. G.S. Kirk, *El mito su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, ed. cit. En especial: pp. 261-268.

⁴⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, ed. cit., p. 212.

⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 216-217.

perpetuará el texto, lo sacará de su historicidad, pero siempre viendo hacia ella para dilucidar sus connotaciones míticas, para rejuvenecerlas —por su carácter temporal— con cada nueva lectura, pero perpetuándola, al mismo tiempo, por ese carácter imperecedero, ya que un mito contiene muy pocos conceptos o significados; pero el movimiento, la renovación misma hace posible que sigan vigentes, vivos en nosotros.

La novela que nos ocupa juega con ello, en el espacio y en el tiempo, en la figura del laberinto mismo que contiene la abolición del tiempo y su perpetuación por su calidad de encierro y repetición. No hay que olvidar que “[...]el espacio fictivo[...] no puede prescindir de la categoría temporal, y viceversa [...]”⁵⁰

Por tanto, si un tiempo es atemporal, el espacio debe de ir acorde a ese tiempo. En consecuencia, la mayoría de los espacios en *Beatus Ille* en su espacialidad de metalenguaje, es decir: cuando se refiere a una realidad no presente, léase: simbólica, mítica, serán sagrados. Esto quiere decir fuera de un tiempo humano.

⁵⁰ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas; perspectivas*, ed. cit., p. 67

IV

El proceso iniciático

IV.I La biblioteca

Para empezar a dilucidar la importancia de este espacio es preciso que antes se traten las cuestiones referentes al lugar donde se guarda la memoria.

Roberto González Echeverría en su libro *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, escribe que:

El archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder, [es] el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales[...] Éste es el motivo por el que una especie de archivo que normalmente contiene un manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas actuales⁵¹.

Esto es debido a que la escritura resguarda las leyes, las vuelve inamovibles, es la base del origen, nos da cuenta del principio; por ello será este mito tan caro a la literatura porque ésta podrá remitificar el archivo, reescribir la Historia oficial que está llena de inverosimilitudes. El mito del archivo lo que busca es romper con la versión oficial-idealista del pasado⁵².

El manuscrito y el escritor serán vitales en este mito; el primero es la tabla de la ley, pero el segundo la interpretará, será su profeta; es más, será éste quien le dé validez a la escritura, quien tache y sume lo que crea conveniente.

⁵¹ Roberto González Echeverría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, ed. cit., p. 51.

⁵² Aunque González Echeverría piensa particularmente en la Literatura latinoamericana. Pero yo digo que cualquier país en estado de crisis: política, económica y cultural; buscará en su pasado el origen de esa crisis. Hurgará en el archivo y jugará con él para poder entender la situación actual de su condición, para revelar los episodios desconocidos o negados por la Historia oficial.

En la literatura española, el archivo y el poder del escritor cobraron gran importancia en la época de la conquista, las *Cartas de Relación* creadas por Hernán Cortés son buena prueba de ello; en la novela picaresca, el documento, la letra escrita es fundamental, como en el *Lazarillo de Tormes*; la literatura epistolar que proliferó en los siglos XVIII Y XIX remarca la importancia del archivo; en el siglo XX, William Faulkner utilizó mucho este recurso, creando incluso un condado, Yoknapatawpha; fue tanta su maestría que influyó en la narrativa española ya sea directa o indirectamente por medio de los escritores latinoamericanos del llamado Boom a quienes Muñoz Molina leyó muy atentamente, sobre todo a Juan Carlos Onetti⁵³, quien emulando a Faulkner creó Santa María, la ciudad de gran parte de su narrativa.

El mito del archivo se utilizará sobre todo para reelaborar el pasado, asentando nuevas verdades que irán más acordes a las inquietudes y búsquedas del escritor o del individuo, que aquellas anquilosadas y totalizadoras de la memoria oficial.

Hablar del origen es estar ya en el plano del mito, en el terreno de las explicaciones de lo que se fue, se es, y se será. Aquel que lo utiliza, lo hace porque es una forma de encontrar respuestas, de entenderse y entender a la comunidad a la que pertenece.

El archivo, la palabra escrita será la primera piedra de esas memorias colectivas y fundacionales, de ese río oral que es toda narración mítica; los centros donde se resguardan los libros, y de hecho todo libro o documento escrito, perpetuarán ese caudal de conocimientos a tal punto de volverlos sagrados, inamovibles.

⁵³ Para la literatura Española del siglo XX este mito es fundamental pues permite indagar en el pasado, en el origen de la crisis, de la ruptura. Mencionaré sólo algunos ejemplos: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela; *El manuscrito Carmesí* (1990) de Antonio Gala; *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *En el último Azul* (1994) de Carme Riera; Juan Manuel de Prada con *Las esquinas del aire* (2000); *Los ojos del Huracán* de Berta Serra Manzanares (2008) o *Los perros ladran en el sótano* (2012) de Olga Merino, etc.

Por ello el archivo será a su vez mítico cuando los escritores lo utilicen, pues estos jugarán con los mitos del comienzo para fundamentar otros o replantear los mismos.

Ahora bien:

Lo característico del archivo es: 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró[...] 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar.⁵⁴

En *Beatus Ille* se tiene en primer lugar la historia de un escritor olvidado, cuya biografía y obra se enmarcan en la Guerra Civil española; en segundo lugar, el historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe es la dualidad Minaya-Solana en los diferentes niveles del discurso narrativo, porque la construcción de la novela es laberíntica: el espacio es tanto el arquitectónico como el escritural, pues este último está construido en abismo y lo constatamos al saber que la historia que descubre Minaya sale de la pluma de Solana, quien únicamente hasta el final de la novela se sabe que sigue vivo, por tanto, el narrador es al mismo tiempo el poeta a quien Minaya busca, y quien, verdaderamente reescribe las pesquisas de este último por Mágina.

Es importante también que la construcción de la obra sea estructurada como una novela negra, pues hace que el discurso sea fragmentario, no lineal, como si se asistiera a un cúmulo de recuerdos dispersos hilados por el deseo —amor— de saber. Pues de este modo la importancia del archivo será fundamental pues se necesita para reconstruir el rompecabezas, el laberinto que es *Beatus Ille*.

⁵⁴ Roberto González Echeverría, *op. cit.*, p. 56.

Pero dentro de la diégesis —el mundo narrado—, el primer historiador será aquel que escribe, supuestamente, una tesis doctoral: Minaya; y el segundo, Solana, será el que irá desperdigando los manuscritos de su biografía-novela.

En lo concerniente al punto número tres que menciona González Echeverría, el manuscrito inconcluso, por supuesto, no es otro que la novela *Beatus Ille* escrita por Jacinto Solana, cuyas hojas se encuentran desperdigadas por toda Mágina y que resuenan en el propio lector que leyó o está leyendo la obra de Muñoz Molina, pues la novela que se tiene entre manos se titula también *Beatus Ille*. La ficción, por decirlo de algún modo, toma cuerpo y eso hace que el pacto de verosimilitud entre el lector y la obra sea aun mayor.

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 crimen[...] Es cierto: yo no he podido inventarlo todo, y otras voces que no eran siempre la mía lo han guiado a usted[...] La realidad, como la policía, suele esclarecer los crímenes con procedimientos más viles, que ni a usted ni a mí pueden importarnos[...] porque casi nunca son útiles para la literatura. Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles[...] Ni importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. (*Beatus*. pp. 350-351).

En este párrafo está condensada la importancia del mito del archivo, un mito que si bien es fundacional, también es parcial; es una verdad, sólo una posibilidad; pero es precisamente por esa característica que es más creíble que aquellas monolíticas e inamovibles y únicas verdades que resguarda la Historia oficial.

La verdad del mito del archivo, y en particular en *Beatus Ille*, satisface no sólo por las cualidades intrínsecas que resguarda toda verdad, la del conocimiento, sino porque es artística, funde lo real y lo ficticio por medio de la imaginación⁵⁵; característica que

⁵⁵ La narrativa de los nacidos en el franquismo o de los que eran unos bebés en la guerra civil ha fincado la preponderancia de la verdad o realidad de los hechos históricos y presentes en la imaginación; al contrario de

Lourdes Franco señala como rasgo fundamental en toda la narrativa de Muñoz Molina pues ésta está “[...] puesta al servicio de la realidad circundante, del tiempo pretérito, de las ambiciones no consumadas y las esperanzas claudicantes[...]⁵⁶

La imaginación será la base de este mito del archivo. La novela que presenta Solana es, en sus propias palabras, un laberinto creado para Minaya; no para Solana, quien fue el que lo urdió, sino para aquel que se perdió en éste, pues sólo así pudo ser habitable, real.

El archivo existe, y es verídico, porque alguien creyó que así era. La escritura, por tanto, está supeditada al lector; el arte lo es en la medida en que jugamos con y en él; y esto es fundamental para entender la poética de Muñoz Molina pues no es al azar que la novela se llama igual que el manuscrito que encuentra Minaya: *Beatus Ille*.

Por ello, el lugar de la memoria, la biblioteca, será el espacio donde arranque este proceso iniciático entre Solana y Mariana; porque se tiene que recordar la tragedia de la casa, se tiene que reescribir; remitificar lo que sucedió en esos tiempos de guerra; se debe dejar constancia del inicio de todo, de lo que desató el conflicto a nivel particular y universal; se tiene que encarnar al presente, representado por la figura de Minaya; para saber qué paso; para entender dónde estuvo el punto de quiebre y poder subsanarlo o al menos, vivir con la verdad de los hechos, con el pasado esclarecido.

la narrativa escrita durante o al finalizar la guerra ; y ya no se diga en la literatura naturalista o realista del XIX cuya poética se sustentaba en la razón, en el progreso y la evolución positivistas. Mencionaré sólo tres casos para no desviarme tanto. Juan Marsé en *Rabos de Lagartija*, escribe: “No sabría hablar de ti sin hablar contigo, hermano. Me cuesta mucho desenredar tu voz de la mía, y solamente lo consigo a ratos, cuando tu verbo golpea imprevisiblemente y airado se impone veraz y urgente, testimonial y único, por ser la resonancia cabal de un tiempo que ya para siempre será un refugio imaginario para los dos”. *Rabos de Lagartija*, ed. cit., p. 111. O Juan José Millás: “[...] no describa más de lo necesario, interprete lo que es importante”. *La soledad era esto*, ed. cit., p. 74 o Juan Manuel de Prada: “Nunca se me hubiera ocurrido que la literatura [pudiese] [...] actuar como emisaria de otra realidad distinta [...]” *Las esquinas del aire...*, ed. cit., p. 145.

⁵⁶ Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, p. 25.

La biblioteca, o el archivo, o los archivos —porque también lo son las fotografías de Mariana— desperdigadas a todo lo largo y ancho de la casa (*Beatus* p. 31-32), serán el sustento de la novela, pero también de la narrativa misma de Muñoz Molina; allí están las grabaciones de Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid* o el caso más representativo: el del baúl de fotografías de Ramiro Retratista, personaje que tiene un papel fundamental en *El jinete polaco*, pero que en *Beatus...* también aparece (*Beatus*. p. 176).

La misma condición de archivo la tendrán las esculturas de Utrera, o las acuarelas de Orlando, no por ser arte dejan de ser testimonios; o quizá por ello mismo, son más valederos, pues interrogan a la historia —individual y colectiva—, desde su centro, desde el ser mismo como ser espiritual e individual, como sujeto de deseos.

La biblioteca será el espacio predilecto, tanto de Minaya como de Jacinto Solana. Fortaleza de la memoria personal y colectiva. Un lugar de retiro; pero al mismo tiempo un espacio público.

En él se dará la comunión entre la sociedad que habita la casa y el individuo que lee a solas. Es importante que sea un espacio que permita lo exterior y lo interior, porque así la historia será de todos, no sólo del que la resguarda, sino de todo aquel que quiera conocerla.

Es necesario en el mito del archivo que el ejercicio de la memoria sea llevado a cabo por una persona, un “profeta” que revele esas partes que no se conocen del pasado. El ejercicio de este historiador implicará forzosamente una construcción narrativa, y por tanto, una dosis de imaginación para ir hilando, y entender, y llenar así esos espacios vacíos que de otra forma sería imposible habitar o conocer.

Pero en el caso de Muñoz Molina, el hilo conductor del recuerdo es el amor, el Otro: “Las cosas existen sólo si hay alguien, un interlocutor o un testigo, que nos permita recordar que alguna vez fueron ciertas” (*Beatus*. p. 218).

Es importante el Otro porque sólo así vale la pena el ejercicio de la remembranza; el Otro representa no sólo la colectividad, sino que, en la novelística de Muñoz Molina, es el complemento del ser, en cierto sentido representa la remitificación del mito del andrógino.

El archivo en *Beatus Ille*, por tanto, es un ejercicio amoroso de la memoria: “[...] la peor desdicha de un amante no es perder el amor, sino quedarse solo con su memoria, quedarse ciego, precisaba [Manuel], recordando unos versos de Pedro Salinas que recitaba siempre [...] en ese libro suyo de la biblioteca.” (*Beatus*. p. 218). Pero al mismo tiempo la memoria, para que sirva, necesita ser un documento; en nuestro caso, *Beatus Ille* es una carta de amor, un archivo amoroso —para precisar—, desperdigado, como una botella en el mar, en el manuscrito que encuentra Minaya en Mágina.

El ritual que comienza en la biblioteca nos hablará de un nuevo comienzo, de una renovación del tiempo que concluye en la habitación nupcial, e inicia con los acordes de un jazz: *Si no volvemos a encontrarnos nunca* que oía día tras día, incesantemente, Solana en el gramófono de la biblioteca (*Beatus*. p.249); y será también en este espacio donde Mariana esperará a Solana en el momento en que Orlando, en el gabinete junto a la biblioteca, le entrega a Jacinto el dibujo de ella a modo de invitación e invocación; pues este retrato será el doble de Mariana, y por tanto, una forma de poseerla, la llave que le permitirá entrar junto con ella a los territorios de lo sagrado y que en su momento se definirá con mayor profundidad.

La biblioteca será por tanto la primera instancia de la memoria y la última, pues es y será la depositaria del pasado, de la verdad personal y colectiva que debe salir a la luz, de la remitificación que se irá escribiendo conforme leamos la novela, que también es un archivo.

La memoria en este sentido será creación, pues sólo así podrá reescribirse; únicamente llenando los huecos de la historia podrá ser revivida. Sólo así el rito en *Beatus Ille*, la relación sexual entre Mariana y Solana cobrará pleno sentido y dejará de ser únicamente una infidelidad.

Ahora se analizarán ciertos elementos que están íntimamente relacionados con el comienzo de este proceso de iniciación. El primero, la escritura y la reescritura representada por la propia biblioteca, por nuestro archivo; el segundo, la música: el jazz que escucha Solana en repetidas ocasiones; el tercero, el vino que toman antes del encuentro en el jardín; y cuarto, la pintura: el dibujo de Mariana hecho por Orlando (*Beatus*. pp. 228-230).

La escritura, ya se mencionó anteriormente, encierra la memoria y su reescritura, el no olvido; la música tocada por Manuel desde el comedor será fundamental porque guiará los pasos del ritual, además será la pauta que instaura lo sagrado, es el hilo de Ariadna que conduce los pasos de los amantes (*Beatus*. p. 249). El vino está relacionado con la fiesta, con lo dionisiaco, con el salirse de sí mismo. El retrato que hace Orlando es la invitación que le permite a Solana encontrarse al fin con Mariana.

Estos elementos serán sagrados porque ya no representan únicamente una biblioteca, una melodía, una bebida y un dibujo; han trascendido su función, son el puente que permite la iniciación, la invocación a lo —valga la redundancia— sagrado:

Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es él mismo[...] puede no haber sufrido ninguna modificación aparente, pero se ha transformado, pues ha añadido a sí otra dimensión: la de lo sagrado, de tal modo que ya no puede ser manipulado de cualquier manera, porque su contacto resulta peligroso y prohibido para quien no esté preparado para hacerlo[...]⁵⁷

Otros objetos de este tipo serán, por ejemplo, los manuscritos, pues cumplen dos funciones: una de archivo, son los depositarios de la memoria, pero también son una especie de *Biblia*, de tablas de la ley dispersas, que al develar su verdad retornarán el tiempo a su cauce. También los objetos contenidos en la habitación nupcial que se analizarán más adelante son otro tipo de objetos sagrados porque son prohibidos; nadie, sólo la pareja de Manuel y Mariana pueden acceder a ellos; cuando Minaya e Inés violan la habitación dejan de ser ellos para convertirse en los dobles de Manuel y Mariana.

Antes de la melodía que conducirá a los amantes hay unas palabras de Orlando que serán vitales para entender que se está dentro de un proceso iniciático, dice el pintor: “Tú nunca has descendido, Solana[...] tú aún, no has escrito lo que debes escribir porque no has bajado al infierno[...]” (*Beatus*. p. 246). Estas palabras son una invitación a la caída, al descenso, a la muerte ritual que estará representada por la relación sexual en el jardín y en el palomar y que dará pie a que Solana escriba su soñada novela, misma que, a su vez, será el instrumento de Minaya para concluir el ritual que en plena Guerra Civil inició la pareja antes mencionada.

Orlando cierra a continuación, con una frase profética que no sólo hace referencia a la guerra, sino al propio Jacinto Solana, y a cada uno de los habitantes de la casa: “Ya no hace falta fingir ni renunciar [...] porque lo que viene ahora es el apocalipsis” (*Beatus*.

⁵⁷ V. Peggy Von Chaves, “Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario”, en *Espacios imaginarios*. Coord. María Noel Lapoujade, ed. cit., pp. 118-119.

p.247). Son importantes sus intervenciones porque nos habla del final de algo, pero si hay un final habrá un nuevo comienzo. El apocalipsis en la novela sucederá en la noche del encuentro en el jardín y concluirá con el juicio sumario a Mariana en el palomar. Será éste, un tiempo de ruptura, de aniquilación, que conlleva en sí mismo el germen de la vida.

Orlando lo que le indica a Jacinto es que debe morir, descender al infierno para volver a nacer fortalecido, con el conocimiento necesario que lo religue al mundo, a su comunidad.

Pero también el apocalipsis que menciona el pintor connota el juicio y el fin del mundo, tal como se conoce en la casa de Manuel. Y ¿cuál es el mundo conocido? Un mundo regido, como se vio anteriormente, por doña Elvira; por tanto será un mundo prohibitivo, moralino y rígido.

La llegada de Mariana instaaura el desenfreno, pues ésta representa un nuevo orden, uno caótico. El vino y la música, las conversaciones, el bullicio entrarán en ese hogar apagado, silencioso y monótono. Será la cópula de los amantes —sobre todo la segunda llevada a cabo en la habitación nupcial entre Minaya e Inés— la que terminará por instaurar del todo este orden, la que rejuvenecerá estos valores anquilosados.

El desenfreno, siguiendo a Roger Callois, “[...] estimula las fuerzas vivificadoras de la naturaleza entonces amenazada de muerte”⁵⁸. Por tanto, lo que traerá la prometida de Manuel a la casa será vida, movimiento.

La Mágina que viven Mariana, Jacinto Solana y Manuel es una ciudad encerrada en sí misma, como doña Elvira en sus habitaciones, en su autoimpuesto luto; no hay lugar para excesos, se vive en un ascetismo gris, amurallado a cal y canto.

⁵⁸ Roger Caillos, *El hombre y lo sagrado*, ed. cit., p. 143.

Por ello los dos personajes antagónicos en la novela serán: doña Elvira y Mariana y su doble, Inés; pues representan dos maneras de ver el mundo, de vivirlo, dos posturas políticas y culturales distintas. Una que se retrae en sí misma, la de doña Elvira que es el símbolo de la cristiandad, sobre todo del cumplimiento de sus leyes por más crudas y violentas que sean. Además, “La impotencia en adaptarse a las nuevas condiciones es característico de lo religioso en general”⁵⁹. Las nuevas condiciones serán puestas en juego por la señorita Mariana Ríos; que como una onda expansiva, romperá los márgenes, los muros de doña Elvira.

Pero, como señala René Girard en *La violencia y lo sagrado*, “La fiesta propiamente dicha no es más que una preparación al sacrificio que señala a un tiempo su paroxismo y su conclusión”⁶⁰. Paroxismo que tendrá su clímax en el jardín y una supuesta conclusión en el palomar.

La fiesta está relacionada con el caos, por tanto con Mariana misma, pero en el caso de la novela, será sólo una válvula de escape que permitirá que el mundo siga igual que antes.

La fiesta que debería terminar con el asesinato ritual, cometido por Utrera en plena guerra, no finalizará, pues la muerte de Mariana no será un acto aceptado por toda la comunidad que habita en la casa⁶¹. La llegada de Minaya en 1969, al develar el pasado con la ayuda del manuscrito, permitirá finalizar los festejos o el ritual que quedó trunco con el asesinato cometido en el palomar.

Ahora es el momento de hablar del ritual que celebrarán Mariana y Jacinto. La fiesta, el banquete, el vino que bebe el poeta será el que los convoque, pues la comida es

⁵⁹ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, ed. cit., p. 46.

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 128.

⁶¹ En el capítulo dedicado al palomar se hablará por extenso de este ritual fallido.

una expansión de los sentidos, es un acto de comunión amoroso, como decía San Juan: “La cena que recrea y enamora”. Será el alcohol el que permitirá que se liberen de sus ataduras, el que los hará salir de sí.

Podría verse como una nadería pero, como dice Campbell: “Una ligereza — aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente[...] La llamada podría significar[...] el despertar del yo”⁶². El nacimiento no sólo de un nuevo ser, sino de un nuevo mundo iniciado por el caos creador de la fiesta, de la expansión sensitiva.

Es importante señalar en este punto qué se está entendiendo por sagrado. Jean-Jacques Wunenburger escribe que:

[...] está relacionado a un *Mysterium tremendum*, sensación de sacudimiento pánico frente a una grandeza inconmensurable o a una fuerza soberana; por el otro, se trata de la aprehensión de un *Mysterium fascinans*, que se expresa mediante fuerzas de atracción hacia alguna cosa maravillosa y solemne⁶³.

Por ello cuando Solana menciona que quiere pensar que en esa noche sus actos fueron guiados, que tenían “un orden necesario” (*Beatus*. p. 248). Así debió de suceder, él tenía que salir de sí, ser guiado por una potencia superior para poder vislumbrar el misterio, el horror y la fascinación que provoca el contacto con lo sagrado.

Otto, citado por Wunenburger, dice que lo sagrado o numinoso “[...] se relaciona a la impresión que la conciencia tiene de estar condicionada por una fuerza independiente de su voluntad [...]”⁶⁴ El vino, en el caso de Solana, fue el instrumento sagrado que permitió este desprendimiento, el cual inició la comunión con esa fuerza inconmensurable.

⁶² Joseph Campbell, *Op. cit.* p. 54.

⁶³ Jean-Jacques Wunenburger, *Lo sagrado*, ed. cit., p. 20.

⁶⁴ *Idem*.

Lo sagrado que padece Jacinto tiene que ver con un culto antiguo, el del amor, el deseo, el de Eros —fuerza creadora— que a la vez causa horror por sacar al individuo de sí, pero también fascinación, atracción. Mariana será el crisol de esa potencia inconmensurable que aparecerá una única vez en cierto horario y espacio.

No es casual que sea en el mes de mayo (*Beautus*. p. 248), el inicio del verano, del tiempo más caluroso del año, cuando se lleven a cabo estos acontecimientos. Pues es el mes dedicado a Apolo, dios solar; estación que nos habla del proceso formativo del hombre; mes del solsticio de verano, del inicio al descenso que introduce la fase de oscuridad, de la iniciación, pues para la cristiandad es éste el tiempo del nacimiento de Juan el Bautista⁶⁵. Es la época donde el sol está en el cenit celebrando sus fiestas⁶⁶; el mes anterior al carnaval de San Juan y Santa Orosia; épocas de cosechas, de la creación a través del caos.

Por estos motivos se tiene que considerar de vital importancia que sea mayo el mes del encuentro amoroso. Se debe de tener presente que en la mayoría de las culturas europeas, e incluso latinoamericanas y africanas, la festividad pagana de danzar alrededor de un árbol o palo mientras se le van enredando cintas de colores para celebrar el ciclo de la vida, los misterios de la fecundidad, se sigue celebrando en la actualidad.

Los rituales del Palo de Mayo simbolizan el llamado a la fecundidad, a la expansión caótica del mundo. Por ello, expresiones como la música, la danza, la orgía, la comida, la bebida, las risas, son propias de esta celebración. Mariana y Solana representan esta exuberancia vital ante el rígido orden de la casa, por ello su entrega se da en un espacio abierto, como es el jardín.

⁶⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 482.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 955.

IV.II El jardín

Es necesario que el acto sagrado se dé en un espacio abierto, libre de las mordazas humanas, pero también colectivo; en nuestro caso el jardín cumple con todos estos requerimientos.

El jardín es un espacio lleno de vida, sin ataduras, estará en consonancia con el sentido profundo y fecundo del ritual que se llevará a cabo en él, porque está conformado por la naturaleza que rodea al hombre, pero también fue hecho por su mano, pues un jardín está al arbitrio de la persona que le da forma, es su propio paraíso, hecho a imagen y semejanza suya. Instinto y razón se dan la mano aquí, pero de una manera abierta, fecunda; por ello será este espacio el indicado para que se celebre el rito.

El espacio sagrado es de excepción, es único, está aislado, sólo los celebrantes tienen permitido estar dentro de sus fronteras, por ello no es casual que el narrador señale que el jardín es “una isla en el tiempo” (*Beatus*. p. 252).

Pero además, este espacio es un símbolo del cosmos, del paraíso, de igual modo “[...] es el mundo en pequeño, pero es también la naturaleza restaurada en su estado original, o la invitación a restaurar la naturaleza original del ser”⁶⁷. El jardín por tanto conlleva una fuerte carga de irracionalidad, el instinto se entrona, se es libre, el cosmos es un caos creador, no hay límites porque el ser está en movimiento, en cambio. No hay que olvidar que “Las fiestas de los esponsales de Zeus y Hera se desarrollaron en el maravilloso y mítico jardín de las Hespérides, símbolo de una fecundidad siempre renaciente”⁶⁸.

⁶⁷ *Ibidem*. p., 603.

⁶⁸ *Idem*.

Hay que señalar que el tiempo en el jardín es de excepción, porque es el tiempo de la fiesta, de lo sagrado. “Constituye una ruptura en la obligación del trabajo, una liberación de las limitaciones y las servidumbres de la condición humana: es el momento en que se vive el mito, el sueño. Se existe en un tiempo, en un estado donde sólo se debe gastar y desgastarse”⁶⁹.

“A Mariana le gustaba mecerse muy despacio[...] tan ensimismada y rítmica en su movimiento que sus gestos parecían una manera de medir el tiempo o de rendir la vida a su deshabitada duración” (*Beatus*. p. 239). El tiempo, como ya se señaló antes, es distinto bajo el manto de lo sagrado, y todo lo que está confinado en el espacio del ritual correrá a su ritmo. En nuestro caso particular, a pesar de la lentitud en que se van dando los acontecimientos, es inevitable el gasto; pues el cuerpo y el alma de los iniciados serán conducidos hasta su aniquilamiento por la cópula que ocurrirá en ese terreno sagrado.

Un rasgo fundamental en los espacios rituales es que sus procesos se llevan a cabo por lo regular en la noche y bajo el amparo de la luna. En *Beatus Ille* la relación sexual sucede precisamente bajo estas condiciones. Además es esencial subrayar el hecho de que lo numinoso surja de la unión, del encuentro de los amantes; pues la fiesta que celebran Jacinto y Mariana va en contra del culto católico y monolítico que gobierna la casa de doña Elvira.

“La noche, por su parte, expresa la ambivalencia de lo sagrado: la oscuridad enmascara las particularidades y restituye la unidad oculta del mundo, pero simultáneamente, se levanta la angustia de ser visto sin ver, de estar desorientado a merced

⁶⁹ Roger Callois, *op. cit.*, p. 144-145.

de ruidos y de sombras”⁷⁰, como sucede ciertamente en este espacio, pues la pareja se disuelve en la cópula, no son nadie, pero a la vez son todos.

Pero el jardín, no hay que olvidarlo, también representa el paraíso cristiano, y en nuestro caso es aún más patente porque los motivos de este tema se repiten en la novela.

Tenemos a Adán y a Eva o la pareja primigenia, representados por Jacinto Solana y Mariana; además está presente el motivo del conocimiento, de la manzana mordida que sería la relación sexual, pues la cópula indica un saber profundo del ser y del Otro, que en el caso de los iniciados debería estar vedado por su relación de amistad —en el caso de Jacinto— y de compromiso matrimonial —en el caso de Mariana— con Manuel.

El acto sexual despoja a los dos implicados de su individualidad, la obscuridad no hace más que acentuar esta fusión, por tal motivo en ese momento son la comunidad misma, no un individuo determinado; es toda Mágina quien rompe con el orden, con la prohibición de tener relaciones sexuales en un espacio público y sagrado dominado por las leyes católicas —pues el jardín está dentro de los dominios de doña Elvira—. La pareja impone un nuevo culto, en ese instante de unión, el mundo está al revés, lo que domina no es la regla, es el caos, porque, según Callois: “La fecundidad nace del exceso”⁷¹. Y el exceso esencialmente es caos.

Esta vitalidad incontrolada, esta vivencia de lo sobrehumano es llamada por Wunenburger: lo sagrado por exceso; es “[...] un polo dominado por la alteración de lo vivido, que se vincula a la fuerza sobrehumana[...]⁷²

⁷⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁷¹ Roger Callois, *op. cit.*, pp. 137.

⁷² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, pp. 22-23.

El tiempo en que hubo efervescencia en la casa, es decir vida, fue en el tiempo de la fiesta, precisamente de lo sagrado por exceso; el triángulo formado por: Solana, Manuel y Mariana avivaba la vida; tanto es así, que su influencia se sigue sintiendo, años después, cuando el tío de Minaya, le cuenta a éste, cómo fue aquel tiempo de dicha.

La mención del recuerdo de aquellos días, de ese caos originario revive a Manuel, lo saca de su marasmo físico e intelectual. El pasado festivo, su conocimiento, es también un afrodisíaco; es movimiento, por ello el mito del archivo será vital, porque permitirá acceder a esa memoria amorosa, a esa fuerza creadora que restituirá la vida en la casa.

Recuérdese que en la Biblia la pareja primigenia, al ser sorprendida mordiendo la manzana, es expulsada del edén. En la novela alguien (doña Elvira), desde las habitaciones superiores de la casa, los ve teniendo relaciones sexuales:

Abrí los ojos y una violenta luz que no venía del comedor me obligó a cerrarlos. Estábamos tendidos y la luz de una ventana muy alta caía sobre nosotros tapándonos con la sombra de una figura sola [...] Sin levantarnos del suelo ni deshacer del todo el abrazo que mutuamente nos defendía de la fatiga y de la recobrada vergüenza huimos hacia la oscuridad[...] No tuvimos el arrojo de volver a mirarnos hasta que la luz se apagó (*Beatus*. p. 252).

La luz en esta escena es esencial pues es ella la que los alumbró, la que los desnuda, pero no sólo exteriormente, también interiormente.

Esa luz les da el conocimiento de la vergüenza; los individualiza; y eso es terrible, porque ya no son parte del todo, del caos creador que estaban invocando.

Hay que tener presente que en un rito colabora la comunidad; sobre todo en los ritos de iniciación, pues la enseñanza que da la muerte sirve para renacer en el futuro, como señala Campbell: “Así como los ritos tradicionales de iniciación enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para el futuro, los grandes ceremoniales de la

investidura lo desposeían de su carácter privado y lo investían con el acto de su vocación⁷³. La vocación de Solana y la de su doble, Minaya, será la de guardián y promotor de la memoria; la de profeta, entendido éste como testigo de lo sobrenatural. Sólo a Minaya le será entregado el manuscrito y el cargo de bibliotecario de la casa (*Beatus*. p. 60). Él por tanto será el dueño de la memoria, del tiempo pasado; tanto es así, que después de cumplir su proceso que es completar el manuscrito, la memoria retornará a Madrid, listo para ocupar el lugar que merece en su comunidad. Por ello en el jardín no se asiste a un acto entre dos personas, sino a un acto comunitario. Lo que hace la luz que los señala desde la ventana superior es desguarnecerlos de la totalidad, de la comunidad; ya no pueden ser uno, ya no digamos con el paisaje o con la sociedad, sino entre ellos mismos. La claridad los mutila del otro, ahora son únicamente dos seres que se ven desnudos, dos personas identificables que han sido señaladas y expuestas, lo sagrado se quiebra, por ello huyen, ya nada los protege, han regresado a ser únicamente Mariana y Jacinto.

La luz es “violenta”, pero indeterminada, no distingue al observador; obliga a cerrar los ojos de los amantes. En otras palabras, tratan de negarla, como después lo harán los propios cuerpos que buscarán el abrigo de las sombras, de la indeterminación. La huida de Jacinto Y Mariana también es grotesca, los vapulea; es por ello que sin levantarse, reptando como víboras, como reptiles, buscan las sombras.

La mirada en esta parte del ritual es de una relevancia enorme, porque “El acto de mirar y de abarcar un panorama es (casi) siempre un acto de apropiación o conquista territorial, que no se agota en sí mismo, sino que simboliza con gran eficacia otras conquistas, otras aspiraciones o ensueños”⁷⁴.

⁷³ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁴ María Teresa Zubiarre, *op. cit.*, p. 140.

La luz, que ve a esos cuerpos, los posee, los desnuda, los hace suyos, tiene la función de un enorme ojo, como un cíclope o como el ojo de Dios. Lo ve todo, no hay lugar donde puedan esconderse, pero la pareja no puede ver nada, no hay una figura a quien señalar, para ellos es un resplandor que los deja ciegos, indefensos; mientras que ésta ha penetrado en sus interioridades.

Tanto es así que la pareja no se atreve a verse después, se rehúyen porque ahora cargan con el conocimiento de sus acciones, con el juicio omnipotente y omnipresente de esa mirada que desde su altura los aprehende y los mira como dos alimañas huyendo de los rayos de luz.

Esta iridiscencia es representación de lo sagrado; para Wunenburger es lo sagrado por respeto “[...] marcado por la acentuación de distancias y de cortes, con la Fuerza invisible”⁷⁵.

Como se aprecia, hay dos tipos de encuentros con lo sagrado; la cópula representa la experiencia vivida al exceso; pero también, lo sagrado por respeto, padecido en el momento en que la pareja es alumbrada en medio del acto sexual. La luz marca distancia e inaccesibilidad; hace patente su omnipresencia porque lo observa todo y a ella no la pueden asir, ni siquiera mirar; si se atreven a levantar su vista son cegados.

En lo sagrado por respeto no hay contacto, sólo se padece el juicio, se acata el dominio de lo sobrehumano; el hombre no se incorpora a la totalidad, sigue en su pequeñez, en su individualidad. Uno es un acto de comunión, y el otro de desunión; totalidad e individualidad, comunidad y exilio son los extremos de la experiencia vivida por Jacinto Solana y Mariana en el jardín.

⁷⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, pp. 22-23.

IV.III El palomar

Después de la huida de los amantes del jardín vendrá el asesinato de Mariana en el palomar. En esta parte de la novela se instaura el conflicto trágico, la tensión llega a su clímax. Dice Roland Barthes: “El radicalismo de la solución trágica obedece a la simplicidad del problema inicial: toda la tragedia parece depender de un vulgar *no hay lugar para dos*. El conflicto trágico es una crisis de espacio”⁷⁶. Una lucha, en este caso, entre dos posiciones ideológicas, dos maneras de entender y vivir el mundo.

Es por ello que esta tragedia, esta pugna por el espacio, tendrá una aparente conclusión en el palomar, lugar sagrado donde el asesinato cobrará una supuesta validez; no hay tal⁷⁷ gracias a que Mariana será vista como el chivo expiatorio, como la víctima de la comunidad.

Es oportuno decir que no sólo el rito de la fiesta requiere un sacrificio, también el mito del archivo que inició en la biblioteca necesita una víctima propiciatoria. González Echeverría escribe sobre *Cien años de Soledad*, algo que bien se puede aplicar a *Beatus Ille*: “Aureliano es la víctima propiciatoria necesaria para que podamos leer el texto, para que adquiramos el conocimiento secreto que necesitamos para descifrarlo[...] lo que se ha ganado es un conocimiento prohibido de que el otro es uno mismo, o viceversa”⁷⁸.

Sólo a través del conocimiento del sacrificio se devela el pasado, pero también se revive, se encarna, se es el Otro y uno mismo, el pasado y el presente confluyen, se reescriben y se escriben. Por ello es necesaria la muerte de Mariana y de Jacinto —al

⁷⁶ Roland Barthes, *Sobre Racine*, ed. cit., p. 68.

⁷⁷ Más adelante, en este mismo apartado, se darán las razones.

⁷⁸ González Echeverría, Roberto, *op cit.*, p. 62.

menos eso se cree— para que tanto Inés como Minaya puedan ser sus dobles⁷⁹, revivir y reescribir no sólo sus historias, sino la Historia.

La verdad debe de estar oculta para que haya necesidad de buscarla, también hay que comprometerse con ella, pues no hay compromiso mayor con la verdad que estar involucrado, ser parte de ella.

Minaya es el custodio del manuscrito, su heredero; Inés, por su parte, hará posible que reviva Mariana, es ella quien está en contacto directo con el conocimiento prohibido por su relación directa con Solana a quien todos piensan muerto, sin ella no se podría concluir el ritual, porque se necesitan ambas pulsiones vitales, la pareja primigenia forzosamente es la que tiene que cerrar un ciclo y abrir otro.

El conocimiento que revelará el archivo, por tanto, será prohibido, ominoso, vedado por la mancha que encierra, por la verdad que se niega a la luz, porque es una verdad nocturna, oculta, es un conocimiento que es capaz de destruir, pero al mismo tiempo de construir, derribar un culto caduco por uno nuevo.

Por ello no es casual que sea la relación sexual: el Eros y Thanatos, la parte central del proceso iniciático; tanto es así, que será otra cópula lo que cierre el ciclo, lo que renueve el tiempo, pues sólo de esa manera, con la muerte de Manuel, que analizaremos con mayor profundidad cuando veamos la habitación nupcial, se podrá dar paso a la verdad; el conocimiento saldrá a la luz, el tiempo volverá a su flujo natural.

La sexualidad en *Beatus Ille* encierra dos potencias antagónicas, pero que al mismo tiempo se necesitan una a la otra porque forman el ciclo de la vida. El sexo en la narrativa

⁷⁹ V. Teresa González Arce, *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*. ed. cit. Sobre todo capítulos I y II.

de Antonio Muñoz Molina es creación, es renovación, es imaginación. Por ello, el núcleo de la experiencia sagrada será la cópula de los amantes.

Ya hablamos un poco en el apartado del jardín de lo que representa Mariana en la casa, del antagonismo que tiene con doña Elvira. Es necesario recordarlo porque este caos y libertad que confluyen en ella serán, en mayor medida, los factores que propicien su ejecución. Utrera, el escultor, le dispara en la frente, la fusila.

Doña Elvira representa los valores monárquicos y católicos de España; Mariana, el culto a la exuberancia, al amor; en ella estará condensado lo sagrado irracional, pasional, el caos, la rebeldía del espíritu y el triunfo del cuerpo.

Por ejemplo, la primera vez que se le revela a Jacinto Solana será en Madrid, en el estudio del pintor Orlando, desnuda posando para éste (*Beatus*. p. 154); y en otra ocasión, ya en Mágina, el doctor Medina la evoca diciendo que había nacido de las aguas (*Beatus*. p. 175), al igual que Venus.

Ella, desnuda y líquida, se contrapone totalmente a la rigidez y al ascetismo cristiano, en particular al católico, que sobre todo en el franquismo pierde su fluidez y se estanca, embrutece. El apellido de Mariana: Ríos, no hace más que acentuar el movimiento y la fecundidad, el tiempo que avanza, la memoria, el olvido y el porvenir abierto; pero también, como señala Gaston Bachelard a lo largo de *El agua y los sueños*, el conocimiento oculto y la muerte, pero al mismo tiempo la vida y sobre todo lo femenino⁸⁰. Mariana es el río que inunda Mágina, en ella está todo el movimiento, su asesinato hace que el tiempo se estanque. La muerte se perpetúa porque no avanza, no está su contraparte, la vida, el caos.

⁸⁰ V. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, ed. cit.

Tenemos que prestar mucha atención en su nombre porque no es casual: “Mariana no era un nombre que alguien le puso arbitrariamente cuando nació, sino una palabra tan definitiva y exactamente vinculada a ella como la luna o la palabra luna” (*Beatus*. p. 177).

Es imposible, después de la cita anterior, no comparar el nombre de Mariana con el de la Virgen, con el de la madre de Dios. ¿Pero cuál es la virtud de Mariana?, además, en la cita anterior, ¿por qué la comparación con la luna, teniendo tantas posibilidades? Y no se olvide el “Ríos”, su apellido, pues el agua está en relación directa con el astro nocturno y ambos con la imaginación, los sueños y la muerte. La luna para muchas culturas simboliza el principio femenino, la periodicidad y la renovación: transformación y crecimiento controlando todos los planos cósmicos regidos por la ley del devenir cíclico: aguas, lluvia, vegetación, fertilidad; también connota el tiempo vivo, la fecundidad de las mujeres, de los animales; la vegetación, el destino del hombre después de la muerte, y las ceremonias de iniciación; también la luna es el primer muerto; es el símbolo del tránsito de la vida a la muerte y de la muerte a la vida⁸¹.

Mariana es la diosa de la noche y del agua, de la fertilidad, es la Venus nocturna de la libertad y de la imaginación. Su figura va en contra del canon de la mujer frágil decimonónica que aprendía melodías y servía tan sólo de adorno. La señorita Ríos, muy al contrario, piensa por sí misma, no acepta la cobardía, ni la dilación de los hombres⁸² (*Beatus*. p. 241).

Su pureza radica en elegir, en no dejarse dominar, en ser ella misma, en asumirse en una época tan convulsa y compleja como lo fue la Guerra Civil, pues ese es el tiempo que a ella le tocó vivir en la novela.

⁸¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 658-663.

⁸² v. Dorothee Neumann, “Mujeres en la tormenta: el papel de Mariana en *Beatus Ille*” en María Teresa Ibáñez Ehrlich, *op. cit.*

Además es conocida en Mágina como la miliciana roja⁸³. Sus convicciones políticas también se contraponen a esta figura franquista que es doña Elvira. Su cultura, del mismo modo, es otra, pues ella es una mujer de mundo, inteligente, que se rodea de la atmósfera artística de la época, siendo a un tiempo musa de Orlando y de Solana, pues la novela que él escribe es, como dice: una larga carta de amor a Mariana.

En su nombre está su destino, recuérdese que el escultor del pueblo, Utrera, hace estatuas de vírgenes y verónicas y magdalenas penitentes en las capillas de Santa María (*Beatus*. p. 120) cuyo rostro fue tomado de la mascarilla mortuoria de Mariana. Este sacrilegio, el usar el rostro de una miliciana roja para vírgenes y santas, es una constatación más de su culto, que no es otro que el de Venus, el del amor; también señala, como si fuese un estigma en el propio Utrera, su crimen, la tortura en la que vive desde el día en que asesinó a Mariana.

La más representativa de sus esculturas es la del monumento a los caídos. El héroe caído entre las piernas del ángel tiene el rostro de Mariana con todo y la marca de la perforación de la bala en la frente que le quedó al ser asesinada (*Beatus*. pp. 120-121).

En la novela el rostro del monumento a los caídos está oculto, para verlo se tiene que agachar la persona. Es, en pocas palabras, una memoria velada de los hechos, pero también es indudable la connotación sagrada y de mártir que adquiere la sacrificada, “la caída”. Pero al mismo tiempo, es un guiño irónico, pues aquella que fue asesinada porque representaba todos los valores contrarios al catolicismo está en cada efigie religiosa de Mágina.

Estas esculturas nos muestran la asimilación de los contrarios, es una forma plástica de ver resuelto el drama de las dos Españas, pues las esculturas religiosas con el rostro de

⁸³ v. *Idem*. En particular, p. 181.

la “roja” son una fusión que muy bien podría interpretarse como la tercera España⁸⁴. Claro que, aunque está a la vista de todos, no será evidente hasta que la verdad sea revelada, hasta que el tiempo vuelva a correr. Por tanto, otra de las verdades que avala el manuscrito, el archivo, es la solución de las posturas políticas que dividen a España. Se tiene que cargar con el pasado; no olvidarlo, al contrario, asumirlo como al propio rostro, fortalecerse con éste. Por tanto, las esculturas de Utrera son también un acto amoroso que funde dos maneras de ver el mundo, son unión. El amor está implícito en ellas, no sólo es la mancha, el pecado, la constatación de su crimen, la culpa; también para el escultor Mariana es vida, es la diosa del amor.

Queda más claro cuando el mismo Utrera señala la razón de que esté oculto el rostro en el monumento a “Los caídos”; él le dice a Minaya que se debe a que fue hecho para la obscuridad; a la manera de las estatuas egipcias en las tumbas de los faraones, para que nadie más que los difuntos pudieran contemplar su belleza (*Beatus*. p. 121).

Utrera al usar el rostro de Mariana para sus esculturas asemeja la belleza de ésta al de una diosa; él también construye su culto, no sólo Solana con la novela, u Orlando con los dibujos. En Mariana, la diosa del amor, tenemos el motor del arte de todos ellos, es la musa, es el crisol de todas sus expresiones artísticas.

También se debe subrayar que el culto a esta Venus no es abierto, como el católico; es subterráneo, sólo revelado para los iniciados, para los que han muerto o heredaron esa muerte —incluyendo a los que viven un proceso iniciático como en el caso de Minaya—.

⁸⁴ Ulrich Winter en “Las «tres Españas»: un (im)posible lugar de memoria español”, en *Una de los dos Españas*. Ed. cit., señala al respecto que es “[...] una reacción a un sentimiento de malestar [...] con lo real o con las respectivas escisiones producidas por la España dividida”. En el mismo artículo: “[...] puede formar parte de la cultura de la conmemoración, pero también son objeto de nostalgia y mitificación [...] da paso al reconocimiento de memorias colectivas, suprimidas u olvidadas[...]”. p. 23.

Por tanto, su culto es fúnebre y secreto; no es abierto, no se puede celebrar bajo la luz; por ello la pareja huye del jardín al ser observada, iluminada. La luz es funesta, lo fue en el jardín y lo será en el palomar. Así, los que quieran adentrarse en sus misterios, en su culto, deberán morir o estar atrapados en el pasado —que es una forma de muerte— como lo están todos los personajes de la novela.

Antes de avanzar más, es necesario hacer unas calas en el rostro de Mariana; pues éste no sólo habla de su santidad y de su condición de mártir o de su belleza; también de su animalidad, de lo oculto y de la fuerza de la naturaleza, de la inmensidad e indeterminación de ésta: “La cara de Mariana se desvanecía en esfinges de animales[...] en sombras sin cuerpos que las contuvieran, en una tranquila luz semejante a la de los amaneceres[...]” (*Beatus*. p. 180). Su faz rompe la geometría, la linealidad, los límites, es una hoguera de sombras no acotada por el óvalo de su rostro, pues ella es múltiple, inasible como el misterio, como el culto pagano al cual se entrega: el amor, el caos creador que es indeterminado porque es unión de contrarios, de mutilaciones, de individuos incompletos que sólo el Eros funde, y el Thanatos separa. Por algo su efigie es una fusión de animales, pues resalta lo instintivo y lo natural; recuérdese que los dioses antes del arribo de la cristiandad tenían rasgos de animales o sus representaciones tenían que ver con los elementos de la naturaleza: lluvia, fuego, tierra, aire.

Ahora bien, doña Elvira representa la ley, el claustro, el encierro y Mariana la voluptuosidad, la expansión, el caos, la libertad; posturas que se contraponen, pero a su vez se complementan, pues para Callois: “Al frenesí sucede el trabajo: al exceso, el respeto. Lo *sagrado de reglamentación*, el de las prohibiciones, organiza y hace durar la creación

conquistada por lo *sagrado de infracción*; uno gobierna el curso normal de la vida social, el otro preside su paroxismo”⁸⁵.

La figura sacrificial, el elemento del caos, sirve precisamente para purgar al mundo, para purificarlo, para terminar con el pasado, para enterrar un tiempo que se hace añicos, y dar paso a un mundo renovado, virginal⁸⁶.

Mariana, al menos para el universo que domina la madre de Manuel, representa toda la maldad que hay en él, todo aquello que sale y se desborda; por ello es la víctima ideal y la misma doña Elvira, quien la manda matar, lo cree, pues afirma: “He sido yo quien ha salvado esta casa” (*Beatus*. p. 92). Mariana representa todo lo contrario al culto que practica la madre de Manuel. Y la casa, como ya se dijo, es el microcosmos de Mágina, y la ciudad, lo será de España. La víctima propiciatoria, Mariana, y también Solana, serán el microcosmos de todos los republicanos, de quienes perdieron la guerra. No por nada es la miliciana roja, y Jacinto el escritor de izquierdas; tampoco es casual que su fusilamiento fuera cometido por un espía franquista; como tampoco lo es que haya sucedido en la mañana en la que los disparos de la guerra se extendían por los techos de la ciudad.

En Mariana se presiente una amenaza, un cáncer que se puede extender, el atisbo de una violencia que puede ser incontenible, porque representa a otros como ella; no es vista como una individualidad, sino como una comunidad que se contrapone a los valores establecidos: “La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra[...]”⁸⁷. Por medio de su sacrificio la comunidad quedará a salvo: “La sociedad intenta desviar hacia

⁸⁵ Roger Callois, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 116.

⁸⁷ René Girard, *op. cit.*, p. 10.

una víctima relativamente indiferente, una víctima «sacrificable», una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio”⁸⁸. La víctima protege a la sociedad de su propia violencia.

Pero para que esto se dé, el objeto del sacrificio no tiene que tener ningún lazo con la sociedad; debe de ser, en pocas palabras, un extranjero; porque el sacrificio es una violencia sin riesgo de venganza⁸⁹.

Lo que se busca es prevenir el mal, cortarlo antes que éste sea incontenible, antes que la violencia llegue a extremos incontrolables, por ello se requiere que la víctima sea extraña porque ésta no tiene lazos, nadie se vengará por su asesinato: “Si la venganza es un proceso infinito, no se le puede pedir que contenga la violencia, cuando ella es, para ser exactos, la que trata de contener”⁹⁰; además, para Girard, el terreno de lo preventivo es el terreno religioso, pues: “Lo religioso tiende siempre a apaciguar la violencia, a impedir su desencadenamiento. Los comportamientos religiosos y morales apuntan a la no-violencia de manera inmediata en la vida cotidiana y de manera mediata [...] en la vida ritual, por el intermediario paradójico de la violencia”⁹¹.

Lamentablemente ni en la Historia española contemporánea ni en la novelística española del siglo XX sucede esto, pues el ritual es fallido y la violencia se desata. En *Beatus Ille* no hay renovación, al contrario, se estanca el tiempo, no sólo en la casa de Manuel, también la sociedad queda enterrada en una Mágina atemporal, fantasmagórica.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 12.

⁸⁹ *Ibidem.*, pp. 20-22.

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 25.

⁹¹ *Ibidem.*, pp. 27-28.

Sí, Mariana es una extranjera y no tiene lazos con la comunidad de Mágina (*Beatus*, p. 178), pero su muerte lo único que logra es detener el movimiento, los ciclos de la vida; su asesinato no hace más que perpetuar unos valores anquilosados y caducos.

No se renueva el mundo con su muerte, al contrario, sigue igual, no hay memoria en el ritual porque todos en la casa ocultan el crimen, no se habla de él, se entierra y por ende deja de pertenecer a la comunidad. No hay renovación, porque no hay conocimiento; se instaura un olvido donde debería conmemorarse la memoria. Su asesinato se carga como un pecado, como una mancha —menos para doña Elvira— y no como una vía de expiación, en la casa todos viven como fantasmas: Manuel, Utrera, Medina. Están atados al pasado, no pueden habitar el presente, sólo Inés está a salvo porque es el doble de Mariana, también es un río, es la Venus que Minaya necesita para recorrer el laberinto de la casa y del manuscrito. Además, es ella la víctima que necesita Solana, pues la “traición” de Inés, la relación amorosa que sostiene con Minaya, permite un ajuste de cuentas con el pasado, con el propio Manuel, a quien Jacinto había engañado con Mariana; de esta forma el equilibrio se restituye de una forma simple, arcaica, a través del “ojo por ojo y diente por diente”.

Inés es fundamental en la historia pues rompe con el estancamiento temporal al relacionarse con Minaya, al ser ella el avatar de Mariana, no su recuerdo o su memoria, porque, si no fuese así, estaríamos hablando de un fantasma. Sólo el amor podrá salvarlos y será éste el que al final concluya el ritual que el fusilamiento de Mariana en el palomar dejó inconcluso, y así, por fin, volverá a fluir el tiempo.

Por ejemplo Manuel, su prometido, al morir Mariana, no habla del asunto, lo guarda para sí, y se concentra únicamente en su dolencia cardíaca, que también connota el dolor, el tajo que sigue siendo para él Mariana, esa herida del pasado; pues el pasado es

precisamente eso: herida; esa mano dentro de las costillas que sigue torturándolo y torturando a todos los que asistieron al sacrificio en el palomar.

Utrera, por ejemplo, no deja de padecer el crimen que cometió, la repetición del rostro de Mariana en sus esculturas es prueba suficiente de la tortura que lo perseguirá día y noche hasta el final de sus días. Su figura recuerda los motivos de Judas, el que se vendió por una bolsa de dinero; en él está la imputación de traición venal y deicidio; Utrera, como Judas, entra, en palabras de George Steiner, en “una noche interminable de culpa colectiva”⁹²; colectiva en el sentido de que Utrera crea su propia colectividad de vírgenes y santas, de esculturas que lo juzgan desde los diferentes lugares de Mágina. Aunque paradójicamente su religión es un culto, no de estatuas, sino de una presencia viva, una que tiene mil ojos y diferentes cuerpos, que lo siguen y lo torturan, descontextualizando a San Juan de la Cruz: con una especie de música callada, en soledad sonora. Él mismo se impone ese sufrimiento, esa especie de purgatorio al colocarse en medio de un archivo — las estatuas— que nadie más que él puede descifrar hasta la llegada de Minaya, ese escritor que recompondrá y dará luz al pasado, a todas esas vírgenes y verónicas que rodean al escultor.

Solana, por otro lado, a la muerte de Mariana, desaparece para luego fingir su muerte; refugiándose en el pasado para crear su manuscrito, para revivir ese tiempo de dicha, pero al hacerlo abandona su lugar en el presente, se queda confinado en su propia novela.

La misma doña Elvira está enclaustrada en una habitación que recuerda un pasado, aunque no el doloroso que comparten los otros miembros de la casa; el suyo es el de un

⁹² George Steiner, “Dos cenas” en *Vuelta*. ed. cit., p. 241.

tiempo anterior a la Guerra Civil, una época monárquica y católica, que el franquismo trata de emular contradiciendo los tiempos que corren.

Los miembros de la casa, y por tanto, la comunidad —en esta idea de micro-macrocosmos— ignoran el sacrificio, el asesinato de Mariana, le niegan su valor sagrado, por tanto no hay un cordero pascual, porque éste no representó a la sociedad, simplemente fue un asesinato enmascarado; la fiesta no tuvo su paroxismo, no llegó a su catarsis porque faltó la memoria del sacrificio ritual, la verdad que es intrínseca a él, el misterio develado, su anagnórisis.

Centrémonos ahora en el espacio, en el palomar. Sus características eran las adecuadas para que el sacrificio se llevara a cabo. “Había subido al lugar más alto de la casa para despedirse de la ciudad en la que siempre se supo extranjera[...]" (*Beatus*. p. 281). En esta cita es clara una de las características que tiene que tener la víctima expiatoria: la de no pertenecer a la comunidad. Además el lugar era el más alto de la casa, esto es importantísimo porque señala una elevación, un acercamiento con el cielo, con la luz.

Si la noche, la obscuridad, la tierra son el espacio donde se celebra la vida, la cópula, el culto a esta diosa, y, por ende, su muerte se debe realizar en un espacio antagónico, a la luz del día y en el punto más alto de la casa.

“Al fondo de una gran oscuridad, el palomar iluminado por el impúdico sol de la mañana del 22 de mayo [...] es un espacio cúbico y suspendido en el aire[...]" (*Beatus*. p. 280). Aquí la luz es adjetivada como impúdica, la divinidad expresada por esta iridiscencia parece que está celebrando la muerte de Mariana, pero además, podemos notar qué tan alejada está la señorita Ríos de la tierra, del espacio en el que se le consagra, pues el espacio está “suspendido en el aire”; además va en contra de cualquier sentido del caos que

la vegetación del jardín pudiera sugerir, pues éste es un lugar “cúbico”, y por ende tiene unas medidas determinadas, está sujeto a reglas matemáticas y a un cierto orden. Las verticales y las horizontales del cubo connotan rigidez, las únicas curvas dislocadas son las del cadáver de la mujer, poniendo la última nota de desorden.

Lo anterior se reafirma con la siguiente cita: “[...] el palomar se ha quedado gradualmente y silenciosamente vacío, como una iglesia algunos minutos después de que termine la misa[...].” (*Beatus*. p. 280). Sí, fue una misa de réquiem, ya la mención de la iglesia deja en claro que éste es un espacio católico.

Mariana debía morir en el palomar porque es un lugar totalmente contrapuesto a ella. Además, después de su muerte todo queda silencioso y vacío. Algo que también contradice su personalidad, pero también habla de las características del culto cerrado y estéril que profesa doña Elvira.

Otro aspecto no menos importante a tratar es el simbolismo de la paloma. Para Chevalier puede representar al espíritu santo, también a la pureza, paz y armonía; o bien, símbolo del Eros sublimado, de la gran madre telúrica, sublimación de los instintos y del espíritu; de igual manera era el pájaro sagrado de Afrodita, regalo de los amantes, el alma del justo, etc⁹³.

La paloma, como se observa, es un símbolo que se bifurca, que se puede referir tanto a la cristiandad, como al culto amoroso; bien al equilibrio o bien a la expansión sensitiva, instintiva; a la pureza, tanto como a un presente para los amantes; y sin importar dicotomías, representa el alma del justo.

⁹³ Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 796-797.

Si se estudia este simbolismo desde una perspectiva cristiana, podríamos pensar en un juicio, el de Dios. El espacio y la paloma indican la presencia de la divinidad cristiana, cuyo sacrificio ritual se lleva a cabo en sus dominios para preservar su culto.

De igual modo, se puede ver a Mariana como una paloma que fue sacrificada, pues ésta es el ave de Afrodita, simboliza también el culto al amor y al instinto; es regalo de los amantes; pero sobre todo representa al Eros sublimado que se contrapone totalmente al Dios cristiano de doña Elvira.

Lo que se observa es que en Mariana se entretajan, se funden dos cultos, dos maneras de pensar. Su mismo nombre es una advocación de la Virgen, pero su apellido: Ríos, lleva a pensar en una fuerza de la naturaleza. En ella la razón y el instinto, la pasión y la espiritualidad están unidos. Ella representa de una forma trágica, por imperceptible, la unión y la escisión; además de que es ella uno de los tres héroes trágicos pues, citando a Roland Barthes, éste es el: "[...] que está encerrado, el que no puede salir sin morir: su límite es su privilegio, el cautiverio es su distinción"⁹⁴. Los otros dos, por supuesto, son Manuel y Jacinto Solana puesto que Inés y Minaya rompen o clausuran la tragedia, puesto que: "[...] dimitir de la tragedia es quizá rencontrar el mundo[...]"⁹⁵

Ahora bien, si se retoma lo dicho sobre el simbolismo de la paloma en relación con Mariana, si se mira, las descripciones de ésta, se verá que no es baladí ni casual que Muñoz Molina la haya pintado como multiforme, cambiante, insalvable, porque en ella está lo espiritual y lo carnal, la razón y el instinto. El caos creador que representa, también está formado de dos polos opuestos, lo pagano y lo cristiano; el amor en su esencia más carnal, y en su esencia espiritual. Pero no es algo que se pueda ver, no se revela; sólo aquel que

⁹⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 59.

comprende el manuscrito, que sabe leer sus símbolos, puede asir esa figura etérea. Es la esfinge con todos sus secretos, es el misterio no interpretado.

Mariana, al ser asesinada logra la unión de los contrarios, funde lo pagano y lo cristiano. Pero no es visto así por los habitantes de la casa. Cuando suena el disparo, la comunidad se reúne en el palomar, pero no todos estaban de acuerdo con el sacrificio. Al contrario, el asesinato instauro la fragilidad; en lugar de acceder al misterio que depara su sacrificio hace más grande el cisma entre una y otra postura, hace más evidente la orfandad de los miembros de la casa: “[...]nos agrupamos de nuevo[...] empujados sordamente por esa premura cobarde que reúne a una multitud rodeada por el miedo” (*Beatus*. p. 179).

La víctima no era la propiciatoria porque no se alcanza un estado de equilibrio, al contrario, el miedo se encierra en la sociedad. Manuel y Solana quedan devastados; Medina no lo puede creer; Utrera, respira entrecortado; y como él más tarde señalará, vivirá torturado toda su vida por su crimen.

La única figura que rompe con este estado de ánimo que gobierna tras la muerte de Mariana es doña Elvira, porque ella no quería la unión de los contrarios, de las dos formas de ver el mundo; ella quería cercenar lo diferente, lo Otro, esa parte de España que no era católica, ni asistía a los toros.

A pesar de haber ejecutado intelectualmente a Mariana no queda en paz; no puede, porque en ella se ha instalado el vacío; un espacio que si bien ya no es caos, tampoco es paz, ni equilibrio, no es nada: “[...] fija no en Manuel ni en Mariana, sino en un lugar del aire donde no había nada, tal vez en la franja dorada y azul del cielo de mayo que delimitaba el rectángulo vacío de la ventana[...]” (*Beatus*. p. 279).

La construcción espacial se vuelve a repetir, las líneas geométricas representadas por el rectángulo de la ventana, el cielo, el aire donde se pierde la mirada de doña Elvira.

Pero además se vuelve a mentar la palabra vacío, como en lo antes citado: “el palomar se ha quedado gradualmente y silenciosamente vacío, como una iglesia...”; reiteración que enfatiza la característica de ese cielo, de ese dios luminoso. Pues con el sustantivo iglesia no se puede pensar en otra cosa. El lugar es un templo del Dios cristiano, un templo que quedó vacío, sin palomas, sin símbolos, “un lugar del aire donde no había nada...”, sólo el cielo de mayo.

Como resumen, antes de pasar a la habitación nupcial, es necesario remarcar algunas características contrapuestas y fundamentales entre el jardín y el palomar:

- a. El jardín es un espacio orgánico, vegetal, a nivel del suelo, de la tierra; mientras que el palomar es el lugar más alejado del suelo, es el punto más alto de la casa.
- b. Mientras que los hechos en el jardín suceden en la noche, el asesinato sucede en el día. La luna está presente en el primer espacio, y un “impúdico sol” en el palomar.
- c. La oscuridad en el jardín desdibuja los cuerpos, las individualidades, los funde en un solo ser o en ninguno o en todos; en el segundo la luz descubre, desenmascara, individualiza, mutila.
- d. El jardín sobre todo es un lugar de creación, Eros y Thanatos se abrazan en un gemido; en el segundo la luz es sólo muerte y vacío, hay un disparo, después el silencio absoluto, no hay movimiento, no hay ciclo.

- e. El primer espacio es de libertad; en el otro, la geometría delimita, marca fronteras, acota. El jardín posee una fuerza expansiva y el palomar una fuerza restrictiva.
- f. En el primero nadie, fuera de la pareja invade lo sagrado, en el segundo es un espacio contaminado, impuro: de las palomas sólo quedan unas cuantas plumas y su estiércol, además todos invaden el lugar donde sucede el asesinato “sagrado”. El jardín es exuberante y el palomar es un espacio vacío, un espacio estéril, lleno de luz, sí, pero es una luz impúdica, como una burla abierta ante el asesinato que se cometió allí.

Como se aprecia, cada uno de estos espacios cumple una función y están consagrados a ciertos personajes, no se pueden ver sin una carga simbólica porque hay muchos elementos reiterativos que impiden interpretar como casualidades, la repetición de la palabra vacío, por ejemplo, del uso del sustantivo iglesia, de lo geométrico o no, o de los contrastes entre luz y oscuridad.

En el siguiente espacio que se describirá, se pondrá énfasis en la manera en que se resuelve este proceso ritual de renovación que culmina con la cópula entre Minaya e Inés en la habitación nupcial.

IV.IV La habitación nupcial

Antes de tratar este espacio es necesario ahondar sobre ciertas características de la tragedia que en el apartado anterior ya se fueron esbozando.

En términos espaciales la tragedia es “[...] a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella misma.”⁹⁶ Un espacio trágico por tanto es, también, sagrado, debido al aislamiento en que están encerrados los personajes, pues ninguna otra persona, fuera de los celebrantes, puede violar la protección y la prisión que el propio sino de éstos les impone. Además, al ser un coto vedado hará que las acciones que se sucedan en estos espacios conlleven, sin dilaciones creadas por factores externos al desenlace funesto, al destino; por tanto, queda fuera de los rigores del azar, pues al estar confinados los personajes en un espacio que no permite la influencia de actores “impuros” será imposible escapar del hilo tejido por las diosas de la tragedia.

En *Beatus Ille* hay cuatro espacios con estas características: el primero es la habitación de doña Elvira, a la cual sólo se tiene acceso por una invitación. Recuérdese que Minaya entra en sus aposentos porque la madre de Manuel lo manda llamar —de hecho a todos los espacios sagrados se accede de este modo—. El segundo es el jardín, la invitación ahora la recibe Jacinto Solana de Mariana, donde la presencia de la luz destruye la sacralidad del lugar, su atmósfera cerrada y pura; los celebrantes, al ser invadido este espacio tienen que salir huyendo porque ya no tienen la protección sagrada, la tragedia se rasga, lo impuro contamina su aislamiento y al propio ritual. El tercer espacio es precisamente la habitación que compartieron una sola noche Manuel y Mariana. Minaya entra en ésta cuando Inés: “[...] le mostraba la llave como una ambigua invitación que únicamente se reveló del todo en el dormitorio nupcial[...]

” (*Beatus*. p. 140). Y por último, el cuarto espacio son los aposentos donde vive Solana y a los cuales se tendrá acceso hasta la muerte de Manuel.

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 49.

Nadie que no esté relacionado con la revelación de lo sagrado puede invadir este territorio de condena y purgación, de castigo y exorcismo. La habitación nupcial será el lugar donde se lleven a cabo la anagnórisis y la catarsis al morir Manuel. Ni siquiera Jacinto Solana puede descubrir los misterios que encierra este espacio, porque su tragedia es otra, por tanto queda fuera de la que padece Manuel al perder a Mariana. La culpa por traicionar al amigo lo hace estar presente de cierta forma, pues la única manera que tiene para pagar su deslealtad es revelando la verdad, al menos la que él sabe, y lo hará a través de Mariana, en la figura de Inés, pues ésta sembrará el manuscrito en la habitación nupcial y con ello Jacinto estará presente —simbólicamente— en el cuarto. Es vital el manuscrito, pues este archivo será el medio principal para la expiación de todos los fantasmas de la casa. Su función será la de revelar un misterio lleno de culpa y de miedos; y al hacerlo, permitirá la anagnórisis, la expiación de esa culpa y de esos temores por medio de su aceptación. En el caso de Jacinto Solana, además del manuscrito, al aceptar la traición que comete Inés (pareja del poeta) con Minaya, lo purgará de la culpa de haber engañado a Manuel con Mariana. Pues este juego de infidelidades servirá como un ajuste de cuentas con el destino, como sucede en la tragedia.

Minaya debe sufrir una transformación, asumir la máscara de Manuel para tener derecho a entrar en la habitación nupcial y acceder al secreto que se esconde allí; puesto que los eventos que sucedieron y sucederán tras sus puertas no pueden ser revelados a personas ajenas al recinto; por ello debe pagar para entrar, y el pago es sufrir una posesión, pues deja de ser él, para convertirse en el doble de su tío Manuel:

[...] así en Minaya sobrevivía una elegancia que perteneció a Manuel. Y ese parecido era más medular e indudable porque en modo alguno resultaba evidente a primera vista y no podía aislarse en ningún rasgo individual, sino en una cierta actitud interior que se vislumbraba en los

ojos, en la manera de mover las manos, de encender un cigarrillo[...] en algún gesto no aprendido[...] (*Beatus*. p.335).

La otredad, ese juego de dobles que sostiene Minaya con Manuel, y que a lo largo de la novela también le ocurre con Jacinto, se da desde el interior, pues es una herencia profunda, imperceptible para aquellos que sólo se fijan en lo exterior, en la apariencia física; tanto es así que ni ellos mismos saben que son el mismo, que comparten una misma herencia, un mismo destino de miedos, fracasos y olvidos⁹⁷: “[...] estirpe de destinados buscadores, de una inteligencia nunca rendida y excesiva, empeñada en la lucidez aun al precio del fracaso, de un fervor y una voluntad predestinados a perderse fogosamente en el vacío” (*Beatus*. p.335).

Los tres buscan respuestas, buscan el amor; tratan de redimirse. Es tan extrema esta búsqueda de la expiación que Manuel y Solana quedan muertos en vida, atrapados en el pasado, enterrados en un vacío que los condena y desde el cual buscan su redención, que consiste en obtener la lucidez para perderse al fin en la noche de los tiempos —título, por cierto, de otra novela de Muñoz Molina—. Minaya, por su parte, también está destinado a buscar la verdad de su herencia, para responder a la pregunta de quién es y así poder entenderse y habitar al fin su presente, ser responsable de él.

⁹⁷ Esta manera de describir a sus personajes por parte del autor no sólo es utilizada en *Beatus Ille*, sino es esencial para la construcción de todos sus personajes; de hecho, Teresa González Arce ha notado que es un rasgo fundamental para que Muñoz Molina se interese en x o z artista. Ella señala que: “Para Muñoz Molina[...] la consigna de penetrar en lo visible para captar lo invisible parece convenir perfectamente a «las artes de nuestro tiempo, incluida la literatura»”. V. Teresa González Arce, “Artista en blanco y negro: el retrato literario en la obra no ficcional de Antonio Muñoz Molina”. en *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*, ed. cit., p. 144.

Al igual que Mariana, Minaya, Manuel y Solana son seres trágicos o en palabras de Lajos Egri: personajes pivotes pues: “[...] un personaje pivote se ve forzado a ser el personaje pivote a partir de una necesidad ineludible, no porque él lo desee”⁹⁸.

Minaya, a su manera, tomará el papel de héroe trágico, pero sólo a medias, pues no morirá ni recibirá castigo alguno por parte de la anagnórisis que sufrirá al completar la novela de Solana; pues, gracias al conocimiento de este archivo, él será el que libere la maldición de la casa y así de Mágina y de España misma; unirá en él tanto la herencia de Jacinto Solana como la de Manuel y la de la propia doña Elvira. Pero es un héroe trágico, pues es culpable de huir de Madrid, de cargar con el miedo, sin saber el por qué, de ese miedo, dice Eric Bentley que: “El héroe trágico es culpable. La culpa es su *raison d’être*”⁹⁹. En este sentido todos los personajes que aparecen en la novela son culpables; culpables sobre todo de guardar silencio, de no hacer nada, de quedarse en el marasmo tras la muerte de Mariana, de huir de la carga de indagar y cargar con la verdad. La propia Mariana tampoco se salva, es tan culpable como los demás por guardar silencio y traicionar a Manuel con Solana, es culpable, porque también va huyendo, es una exiliada que no se sabe de dónde viene, Orlando y Jacinto la conocieron en Madrid, pero desconocen dónde nació, qué hacía antes.

De hecho podemos decir que toda la narrativa de Muñoz Molina tiene un carácter trágico porque la culpa es parte sustancial de su poética: *Sefarad* es una novela de exiliados y de culpas, al igual que el *Jinete polaco* o *Plenilunio*. Todos sus personajes son exiliados, huyen de algo, tienen miedo de conocer, de hurgar en el pasado porque sería una forma de conocerse a sí mismos, pues quizá el miedo más terrible es mirarnos profundamente desde

⁹⁸ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, ed. cit., p. 148.

⁹⁹ Eric Bentley, *La vida del drama*, ed. cit., p. 242.

nuestros espejos interiores. Lourdes Franco señala que: “Las obsesiones de Muñoz Molina giran en torno al exilio y la soledad de seres profundamente desadaptados hasta el momento en el que sus vidas encuentran la armonía a través del amor[...]”¹⁰⁰

Exilio y soledad, ambos conceptos tratan de una lejanía, de una huida, pero también del silencio; ambos encierran en sí mismos la pérdida de la comunidad, de la patria, del mismo archivo que daría un sustento a sus historias, y es por ello que se instaura el vacío, pues no hay un pasado ni un presente para el que huye, sólo una esperanza de tener un futuro, que para el exiliado tiene la forma del retorno, de la espiral, de “el próximo año en la Puerta del Sol”.

Minaya es otro exiliado, la suya es una soledad que busca una comunidad a la cual pertenecer, que quiere entender a la propia sociedad de la que viene huyendo. A diferencia de los demás personajes de la novela, él podrá superar la tragedia de su culpa o al menos cargar con ella sin morir al momento de unir los fragmentos de verdad, al fundir en un discurso las distintas caras del espejo, donde se reflejan los habitantes de la casa, y que a su vez son la propia Mágina y España misma. Como bien señala Lourdes Franco, podrá lograrlo porque dejará el exilio y su soledad a través del Eros, del amor; que aunado al conocimiento obtenido del archivo podrá retornar a su patria y a su lugar en el tiempo, pero sólo hasta el final de su viaje, cuando el pasado por fin esté en claro. Como personaje trágico: “El conocimiento de sí mismo se encuentra al final del camino que comienza con las identificaciones de los otros[...]”¹⁰¹

Lo dicho anteriormente será vital para entender lo que ocurre en esa habitación cerrada y sagrada. Primeramente se analizará un poco la descripción de esta alcoba: “Una

¹⁰⁰ Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 272.

habitación grande, inesperadamente vulgar, con muebles oscuros y cortinas blancas sobre los postigos del balcón que da a la plaza de las Acacias” (*Beatus*. p. 111). A lo largo de la novela, hasta el momento en que aparece esta descripción, el dormitorio nupcial encerraba los mayores misterios, pues el lector no sabía lo que contenía; esta primera descripción puntual es importante pues hace ver que lo sagrado puede estar en los objetos más vulgares, o como se puntualizó en apartados anteriores, los objetos al pertenecer al espacio del ritual, cambian de función, dejan de ser vistos; por ejemplo una mesa, una copa, etc., se convierten en herramientas de lo sagrado. En este caso la habitación nupcial en sí misma perdió su función normal para transformarse en el templo de cierta deidad llamada Mariana.

Minaya puede acceder a esta alcoba por dos razones fundamentales: porque es el doble de Manuel, y además porque al entrar abandona el tiempo presente, pues al ser el doble de su tío debe de estar muerto, ser una sombra de él mismo, un fantasma reflejado por un espejo: “Avanzó a tientas, cerrando la puerta a sus espaldas, encendió una cerilla y se vio a sí mismo en el doble espejo del armario, su cara pálida que emergía de la oscuridad como en un retrato tenebrista” (*Beatus*. pp. 111-112).

Si se piensa en Caravaggio o, mejor aún, en Goya, si la memoria recorre su obra, algunos grabados de sus series *Caprichos* y *Disparates*, pero sobre todo en las pinturas *Negras*, allí lo que se encontrará será una paleta fúnebre, desesperada, huérfana, pero también, como señala el propio Muñoz Molina, se estará frente a: “Ojos que miran a la muerte[...]”¹⁰², esa y no otra es la mirada tenebrista de Minaya.

¹⁰² Antonio Muñoz Molina, *El atrevimiento de mirar*, ed. cit., p. 36.

Al entrar a la recámara el héroe se transforma en un fantasma, ha muerto pues ha dejado de habitar su presente para estar en el espacio y tiempo de lo sagrado, que en este caso está encerrado en el pasado, en la memoria que cada objeto guarda:

Aquí se encierra[...] para acariciar los bordados o el filo de las sábanas como si acariciara el cuerpo de la mujer que estuvo tendida en ellas una sola noche, para mirar la plaza desde el balcón que sólo él puede abrir o mirar el espejo en busca de un recuerdo de Mariana (*Beatus*. p. 112).

Los objetos son el medio para recuperar no sólo la memoria, sino el pasado mismo o el fantasma, o los fantasmas de ese tiempo. La cama y sus telas en esta habitación sagrada se vuelven cuerpo, mujer, oscuridad, deseo invocado por el propio Manuel; la plaza que entra en este territorio cerrado e íntimo por gracia del balcón, hace de la alcoba aire abierto; el universo mismo es vertido dentro, la comunidad, el pueblo, sus olores, sus manifestaciones sonoras se pueden respirar; todo ello se transpira en esos cuerpos enlazados por una sola noche en el mes de mayo. Pero no hay que olvidar que el nombre de la plaza es el de las Acacias, árbol que según Chevalier es “[...] prenda de resurrección e inmortalidad”¹⁰³. Debemos tomar en cuenta este simbolismo, pues en la habitación se llevará un acto de resurrección, no un simple simulacro; pues no sólo se revive a Mariana a través del recuerdo dejado en sus prendas, sino que la señorita Ríos reencarnará literalmente, unos instantes, a los ojos de Manuel. Por consiguiente, el nombre de la plaza es un guiño, una especie de antelación a lo que se llevará a cabo dentro del dormitorio nupcial.

Si se continúa con el catálogo de este espacio se podrá contar con un espejo, que como bola de cristal adivinará o verá, no el futuro, sino el pasado; es un instrumento para traer y unir el tiempo; del mismo modo, servirá para crear, no recrear, la memoria visual de una noche; porque el espejo es un río de presencias, de instantes irrepitibles; pues lo que se

¹⁰³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 46.

invoca es el movimiento; y gracias a la memoria, ese vaivén será capturado sin ser fijado; porque éste es un instante que transcurre; regresa y vuelve a fluir en esa misma habitación donde fue apresado por los propios fantasmas del pasado que lo invocan de nuevo, como en el caso de Manuel.

En la habitación nupcial el tiempo se ha quedado detenido, encerrado en el mismo pasado que el del espejo; por ello Manuel puede buscar un recuerdo de Mariana en él y el propio Minaya verse como realmente es: un muerto viviente, un Otro de él mismo; porque el espejo, en la obra de Muñoz Molina cumple varias funciones, es una extensión de la escritura, es un archivo más que combina, como las palabras, la memoria y la imaginación; no recrea, más bien crea y pone en orden el caudal del pasado que se invoca; y al mismo tiempo muestra el verdadero rostro, el íntimo, el secreto. Cito de Lourdes Franco Bagnouls:

[...]los espejos son a un tiempo testigos mudos de un pasado misterioso, pero también son entes que realizan un proceso mimético a través del cual la devolución de la imagen no es su reflejo fiel sino la recreación artística de su modelo, son seres vivos, pensantes y actuantes dotados de memoria, pero, lo que es más importante, dotados de inteligencia[...]¹⁰⁴

Los objetos de la casa son no sólo parte del pasado, sino en estos está contenido el tiempo pretérito; en particular lo serán aquellos que intrínsecamente sirven de archivo: la novela que escribe Solana y los espejos. Hay que incluir a la mirada como parte de un espejo, ya que ésta refleja también parte de una historia y de la Historia; de hecho la completan o sirven para rectificarla o para develarla de una manera más profunda, más personal y por lo mismo más verídica.

Muñoz Molina escribe que:

¹⁰⁴Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, p. 95.

La mirada es una vida en suspenso, una continua interrogación invisible que se complace en la superficie de las cosas y quiere ir un poco más allá, más hondo, al otro lado, donde la luz y la oscuridad se entrelazan en su frontera de penumbra donde el saber se mide por fracciones de segundo y fulgores de adivinación[...] y lo desconocido se vuelve instantáneamente familiar[...]¹⁰⁵

El ejemplo citado del espejo donde se refleja Minaya sirve para completar y develar su imagen de muerto, tanto para él mismo como para el propio lector. Un ejemplo más sobre la importancia de la mirada sería cuando se pregunta Manuel de qué parte de Solana proviene esa manera de estar en el mundo, de sufrirlo, piensa que del modo de ir soltando las palabras, pero al fin se responde que: “[...] eran sus ojos[...] ajenos a la sonrisa y a la voz y dotados de una expresión tan oscura como su conciencia, como la verdadera naturaleza de su desesperación” (*Beatus*. p. 158). La mirada aquí permite observar el movimiento interior, la verdad oculta que no se dice, la historia más personal, y por tanto, más sincera; no hay engaño posible que se pueda fraguar desde los ojos, porque éstos no mienten, no pueden ni tienen permitido hacerlo.

A través de estos depositarios del archivo se reescribe la historia y la Historia en *Beatus Ille*, pues la escritura y los espejos son, para Muñoz Molina, dones complementarios, herencias del pasado; instrumentos fragmentarios y orgánicos, y por tanto cambiantes, porque la verdad nunca es una ni está fija, tanto es así que en la novela se encuentra desperdigada en los diferentes espejos (miradas) y manuscritos contenidos en Mágina.

Minaya al rescatar la memoria dispersa hará que el relato que recoja y ordene sea un “[...] producto de la suerte, no de una regla o ley determinada. Pero la suerte también

¹⁰⁵ Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*, ed. cit., p. 21.

puede ser un reflejo del destino, del hado que rige naturalmente la tragedia narrada[...]”¹⁰⁶

No importa que al final del capítulo segundo Solana le diga a Minaya: “Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. Tal vez había otros manuscritos[...] y el azar ha hecho que usted no diera con ellos” (*Beatus*. p. 350). Porque su destino y la memoria reescrita del archivo estaban destinados a Minaya, él debía de ser el heredero de ese azar. Pero “la habitación más intacta de aquella casa” (*Beatus*. pp. 112-113) no sólo contenía estos objetos, también estaban allí el vestido nupcial, y bajo éste el paquete de viejas cuartillas manuscritas atadas con una cinta roja, a manera de regalo, también las “sedas íntimas” (*Beatus*. p. 113) de Mariana, de tal modo que “[...] el olor del papel se confundía con el perfume de la ropa, heredero lejano de otros perfumes que estuvieron en la piel de Mariana” (*Beatus*. p. 113).

Las hojas encontradas en la habitación serán las primeras que Minaya lea de la novela escrita por Solana, por ello es muy importante la descripción anterior, pues revela el carácter amoroso, erótico, del manuscrito de *Beatus Ille*: las prendas perfumadas, extensión del cuerpo de Mariana junto a las palabras, también perfumadas, de Solana; las primeras encima de las segundas, ella sobre él, envolviéndolo y cubriendo esa primera verdad que nadie quiere mirar; aquella que señala no sólo la relación amorosa de la pareja, sino su condición de traidores ante el esposo y ante el amigo; y de amantes, pues las hojas están escondidas bajo el vestido, dentro de la habitación nupcial, esperando al héroe que rompa con la maldición del tiempo detenido, al sacerdote que logre transmitir la palabra sagrada, y al bibliotecario que pueda descifrar ese archivo compuesto de espejos, ropas y palabras.

No hay exageración alguna en lo anterior, puesto que los manuscritos son vistos por Minaya como algo sagrado, como un milagro que se le ofreciese: “De rodillas junto al

¹⁰⁶ Roberto González Echeverría, *op. cit.*, p. 250.

cajón abierto, junto al vestido de novia[...] Minaya deshizo con torpe y ansiosa lentitud los nudos de las cintas rojas, y cuando tocaba una a una las cuartillas manuscritas con el fervor incrédulo de quien ha presenciado un milagro[...]" (*Beatus*. p. 113).

Lo que interesa son, por una parte, los adjetivos: “torpe” y “ansiosa” y la acción en la que recaen: deshacer los nudos; pues se podría pensar en un enamorado primerizo corriendo los listones del vestido de la amada; y por otra, la sacralidad con que se toma posesión del archivo: “fervor incrédulo”, “milagro”.

Minaya pierde la virginidad, cae la venda de los ojos, y accede a un conocimiento amoroso, que es el acceso al secreto, a la verdad, o a una supuesta verdad oculta en la habitación nupcial, dentro del manuscrito, milagro que sus manos incrédulas y fervorosas tocan por primera vez. A partir de ese momento ya no habrá retorno posible, no podrá engañarse, ni huir de sí mismo ni de los demás. El archivo hace que pierda el paraíso; por tanto queda atrapado entre el amor y la muerte —la forma más profunda, pero a su vez la más inmediata del conocimiento—. Entre el Eros y el Thánatos cae en una espiral, desciende hasta la muerte, al pasado donde están las bases de su herencia; y al obtenerla, no podrá mentirla ni desdecirse de ella, pero tampoco morirá por su causa, porque el conocimiento le abrirá la puerta del retorno, le dará la llave para escapar de la muerte donde quedaron confinados Mariana, Manuel y Jacinto:

[...] vio sobre el escritorio los manuscritos de Jacinto Solana, el cuaderno azul, el casquillo de bala que al cabo de unos minutos, cuando leyera las últimas páginas del cuaderno, iba a instituirse como el punto final de la historia[...] pero ahora sólo había una lucidez culpable en el conocimiento. Entendió que al buscar un libro había encontrado un crimen y que después de la muerte de Manuel no le quedaba posibilidad de inocencia (*Beatus*. p. 135).

Minaya no será el único que accederá a este conocimiento, pues Inés lo acompaña, aunque tampoco saldrá impune del enfrentamiento con lo sagrado, puesto que es desposeída de sí misma y al mismo tiempo poseída por Mariana: “[...] 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[...].” (*Beatus*. p. 114). Hay que recordar que no fue la primera vez que sucedía esta posesión; ni sería la última: “Entre el murmullo amortiguado de las palomas escuchó los pasos de Inés[...] tal vez pensó [...] que así debieron sonar los pasos de Mariana cierto amanecer de 1937[...]” (*Beatus*. p. 32) o “[...] del velo de novia que ella [Inés] había usado para iniciar el juego de fingirse o de ser Mariana en su noche nupcial” (*Beatus*. p. 134).

Es necesario que Inés sea el avatar de Mariana, pues son precisamente Mariana y Manuel quienes deben cerrar su historia y no Inés y Minaya —cuya historia empieza al terminar la de Mariana, Jacinto y Manuel¹⁰⁷. Desde esta perspectiva nadie más que ellos entra a la habitación, de hecho la presencia del manuscrito —y por ende del propio Solana en ese espacio— será introducido por la propia Mariana en la figura de Inés, además ésta sólo es poseída por la señorita Ríos cuando se accede a lugares o momentos importantes que recuerden a la propia Mariana; como fue y será en la habitación nupcial o en el palomar.

Este juego de disfrazarse del Otro, de ponerse la máscara, encierra una realidad terrible, pues la máscara revela, más que esconder, la propia esencia de quien la usa; pues

¹⁰⁷ “No se volvió [Minaya] inmediatamente para abrazarla [a Inés]: la vio primero reflejada en los cristales del balcón, de pie tras él[...] y esa imagen adquirió para Minaya la cualidad inmóvil de un símbolo o de un recuerdo futuro, porque en ella estaba cifrado el único porvenir no inhabitable que concebía para sí mismo” (*Beatus*. p. 139).

“Algunas veces los hombres son devorados por la máscara que eligieron para cubrir o revelar su verdadero rostro[...] quien quiso usar la máscara termina poseído por ella, gradualmente borrado por sus rasgos”¹⁰⁸.

Y esto es precisamente lo que sucede con Minaya e Inés: son borrados; sus historias personales dentro del territorio de lo sagrado se detienen para entrar a esas puertas del tiempo y reencarnar en alguien más. Ponerse la máscara es terrible porque ésta conlleva reencarnar en otra vida; perder la propia identidad. Minaya e Inés al entrar al dormitorio nupcial, al violar la sacralidad del espacio, hacen que el tiempo detenga su marcha, para luego retroceder hasta el momento en que la habitación fue consagrada: la noche de bodas de Mariana y Manuel; para que la pareja, los dobles de los primeros amantes que durmieron allí, finalicen lo que quedó inconcluso.

No es de sorprender que cuando Manuel ve a la pareja copulando en el cuarto se vea así mismo con su esposa. Tampoco asombra pensar acerca de las funestas consecuencias que podrían sucederles cuando se encuentran con su doble; como el caso de ese terrible cuento de Edgar Allan Poe¹⁰⁹, “William Wilson”, donde las consecuencias de tener un doble son terribles¹¹⁰.

Por supuesto este no es el caso de Manuel; si bien el resultado de la visión es funesto, no es así su conclusión; pues si se busca un oasis en la fatalidad, éste se hallará precisamente en la manera en que se da su muerte, observándose a sí mismo con Mariana

¹⁰⁸ Antonio Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, ed. cit., p. 43.

¹⁰⁹ Cito a Poe ya que es uno de los escritores más leídos por Muñoz Molina, varios ensayos dedicados a éste se pueden encontrar en su obra.

¹¹⁰ En el caso de “William Wilson” el encuentro con el doble se debe a un error de cálculo por parte de la divinidad: “I would wish them to seek out for me, in the details I’m about to give, some little oasis of *fatality* amid a wilderness of error.” Edgar Allan Poe, “William Wilson” en Edgar Allan Poe, *The complete tales and poems*, ed. cit., p.314. La traducción es la siguiente: “Me gustaría que buscaran a favor mío, en los detalles que voy a dar, un pequeño oasis de *fatalidad* en ese desierto del error.” V. Edgar Allan Poe, *Obras completas*, ed. cit., p. 175.

en el momento del éxtasis: “Murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y labios asediaban a Mariana desnuda” (*Beatus*. p. 138).

Verse así mismo hace que al fin quede enterrado en ese pasado, que pueda descansar en paz porque su historia ha finalizado del modo y en el tiempo que debía; él muere, por virtud del juego de dobles, física y espiritualmente en su noche de bodas. A Manuel la vida se le había escapado el día que murió Mariana, por tanto él debía fallecer esa última noche y fue lo que sucedió finalmente; los dobles funcionan para liberarlo; de hecho la sacralidad del cuarto termina cuando sucumbe al último trance, pues ya el dormitorio no cumple ninguna función, no resguarda culto alguno.

La relación sexual en la habitación nupcial derrumba el presente, pero también el propio espacio; el coito regresa a la pareja a un estado de caos creador como el visto en el jardín, pues: “[...] ya no le importó el miedo [a Minaya], y ni siquiera el pudor, ni la vida, ni la consciencia que se deshacía en la habitación y la identidad y los límites de su cuerpo[...] y fue entonces cuando se rasgó el tiempo[...] cuando apareció Manuel en el umbral[...]” (*Beatus*. pp. 140-142).

En la cópula todos los tiempos se funden porque es eternidad y vacío; no hay nada creado, el sexo es movimiento sin pausas, no es un estado contemplativo; es vida y muerte encontrándose una y otra vez, surcándose, extendiéndose sin límites, girando sobre sus propias curvas, ya no hay individuos, sólo un fluir que se está haciendo y que se interrumpe con la llegada de Manuel; su presencia hace que el tiempo se rasgue, el del Eros, pero también el del Thánatos, y el del propio Manuel que, con la visión de él mismo poseyendo a Mariana termina con el embrujo del tiempo, de ese pasado infinito que sólo su muerte puede aniquilar.

Al concluir la relación sexual se ha instaurado un nuevo tiempo y espacio, el río ha alcanzado su cauce, la habitación y el tiempo ya son otros al morir Manuel; los dobles dejan de serlo para volver a sus individualidades y salir enseguida de la habitación. Pero fue esa revelación final, esa anagnórisis la que al golpearlo mata a Manuel, permitiéndole poner fin a la maldición de la casa: “Comprendió entonces, al filo del desvanecimiento, la irrealidad de tantos años, su condición de sombra, su interminable y nunca mitigada memoria de una sola noche y de un solo cuerpo[...]" (*Beatus*. p. 138).

Manuel al verse copulando con Mariana comprende que murió desde hace mucho, que desde el asesinato en el palomar, él también desapareció, pero no tuvo conciencia de ello hasta que sus ojos vieron la verdad a través de ese retorno del pasado.

Después de que libera a Manuel, Minaya accede al fin a toda la verdad que guarda la muerte de Mariana, y esa verdad lo hace el único heredero de Manuel, poseedor del derecho -más allá de las posesiones materiales-, “a la pertenencia a una historia en la que hasta entonces había sido testigo, impostor, espía, y que ahora [...] iba a prolongarse en él[...]" (*Beatus*. p. 310).

Al comprender lo que sucedió en la casa, Minaya al fin podrá reescribir la historia de lo que pasó realmente, será el heredero que derrumba un mito, pero a su vez construirá otro, pues su memoria instaurará una nueva verdad que se completará al encontrar al fin al que está detrás de los manuscritos: Jacinto Solana.

Es necesario que lo confronte porque éste también es un personaje que pertenece al pasado, es otro fantasma de Mágina que requiere completar su historia, ser exorcizado. Minaya finalmente es el encargado de liberarlo (como lo fue en el caso de Manuel), será su sacrificador. Él es el sacerdote que dará fin a la violencia aniquilando a los dos sujetos sacrificiales que quedaban; pues con el conocimiento, con el develamiento del archivo, la

comunidad, el todo, los aceptará como tales, pues su muerte permitirá que el tiempo vuelva a fluir.

V

El templo del minotauro

Antes de pasar directamente al encuentro que sostendrán Minaya y Jacinto es preciso considerar que éste no se hubiera dado sin antes haberse cumplido dos condiciones esenciales: la primera es la muerte de Manuel, que conlleva la segunda: la revelación del homicida y de los móviles que llevaron al asesinato de Mariana y del descubrimiento casi total de la historia, de la verdad y la aceptación de la misma. Lo que falta por revelar será la historia contada en boca de Jacinto Solana, el colofón que completa la memoria “fantasmal” de Mágina.

Tomando en cuenta lo anterior, no es raro que el primer encuentro entre Minaya, el héroe que recorre el laberinto, y su creador, Solana o el bibliotecario que interpreta el archivo urdido por el poeta¹¹¹ se dé enseguida de la muerte de Manuel, y en los dominios de la muerte, en el país de las sombras y los fantasmas: el cementerio. Esto tiene que ver directamente con la revelación del secreto, de la verdad, puesto que “[...] las ficciones del Archivo incorporan a la muerte como un tropo de los límites, pues con la muerte un lenguaje de carácter sagrado[...] se hace predominante”¹¹².

En el entierro de Manuel (*Beatus*. p. 328), el héroe, Minaya, de nueva cuenta descende hasta los fueros de la muerte para obtener el conocimiento que necesita, tal como pasó en la habitación nupcial. En ambos casos, la mediación de la muerte hace del archivo, texto sagrado; por tanto, verdad obsequiada sólo a los iniciados. De hecho, la

¹¹¹ “Yo inventé el juego [Jacinto Solana], yo señalé sus normas y dispuse el final[...] y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino” (*Beatus*. p. 327).

¹¹² Roberto González Echeverría, *op. cit.*, p. 246.

develación de la verdad, el querer saber qué pasó, inicia a partir de la indagación sobre la obra y vida de un escritor muerto.

Retomando la escena del cementerio, al saberse observado, Jacinto Solana abandona el lugar e Inés lo sigue, Minaya entonces, como un héroe a quien el dios de la muerte le ha robado su novia, lo perseguirá hasta sus aposentos, hacia un reino abolido de presente y de futuro (*Beatus*. pp. 328-329). Escribe Muñoz Molina:

Dice la literatura que cuando el amor queda amputado por la muerte suele convertirse en delicada o acaso violenta necrofilia, porque el amante a quien corresponde la injusticia de sobrevivir no se resigna a la desesperación y al olvido y quiere traspasar los límites de sombra donde los griegos situaron el río que no tiene regreso¹¹³.

En esta cita está contenido el mito principal de la novela que nos ocupa. Orfeo y Eurídice son Mariana y Solana, pero también Mariana y Manuel y Minaya e Inés. Todos los personajes masculinos descienden a los espacios de la muerte por su amada. Pero en esta caída, Manuel y Solana no pueden regresar, ni rescatar a Mariana, porque el primero no acepta la verdad del asesinato y el segundo también se queda allí, perpetuando un recuerdo interminable. Minaya, al descender por Inés, ayudará al mismo tiempo a ambos personajes; dota a Manuel de la visión final de su vida en la habitación nupcial, mientras tiene relaciones con Mariana; y a Jacinto, lo reivindica cuando da a la luz esa memoria, ese archivo que él tiene enterrado; de esta forma expiará sus miedos y sus culpas y logrará sacarlos de sus infiernos, de sus sufrimientos, para que puedan morir, ahora sí, en paz, y llegar a donde está Mariana Ríos.

Por ello Solana nunca se encuentra con Minaya en otros espacios que no sean los consagrados a la muerte; de hecho en la novela no hay un espacio presente, habitable, todos son espacios muertos, anclados en cierto ángulo del pasado. Cuando a Minaya se le

¹¹³ Antonio Muñoz Molina, *Diario del Nautilus. op. cit.*, p. 11.

nombra heredero de Manuel no puede quedarse en la casa porque aún hay “espíritus” vivos en ésta, aún quedan muertos que no han sido exorcizados, como es el caso de Utrera —que seguirá torturándose por haber matado a Mariana— o la propia doña Elvira —quien vive encerrada en un tiempo anterior a la guerra—. La novela, por tanto, está contada por diversos fantasmas muy al estilo de Faulkner¹¹⁴: doña Elvira, Mariana, Manuel, Jacinto, etc. Todos ellos han abandonado el presente para vivir en un perpetuo pasado, en este sentido son muy similares a los personajes de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Manuel, como ya lo vimos en el apartado anterior, se da cuenta de que está muerto al verse reflejado en Minaya mientras éste tiene relaciones sexuales con Inés, quien en ese momento es Mariana. Por tanto se puede decir, sin riesgo a equivocarse, que se está ante una novela de aparecidos. Aunque Minaya no muere, como Juan Preciado en la obra de Rulfo. Ambos están envueltos en murmullos; archivo que en el caso de Minaya está hecho de hojas sueltas, de fragmentos dejados en el espejo: en una mirada, en una bala, en los silencios que los propios personajes no dicen, en un cuadernillo azul, etc.

Juan Preciado, por ejemplo, le dice a Dorotea: “Me mataron los murmullos. Aunque yo traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas”¹¹⁵.

Rulfo, al pertenecer a una generación distinta, y al haber nacido en otro continente su situación histórica será distinta, política y culturalmente a la de Muñoz Molina; sus personajes no superan el miedo, ni la crudeza de su destino, a pesar de que acceden a la

¹¹⁴ William Faulkner es uno de los escritores que más han influenciado a Muñoz Molina y a la narrativa española contemporánea. Su condado Yoknapatawpha es el crisol de la invocación, del cruce de presencias y de voces supuestas, imaginadas o inventadas, tanto pasadas como presentes. Se puede definir su escritura con el título de un ensayo escrito por el propio escritor español: “El hombre habitado por las voces”; el cual termina con una frase lapidaria: “Salud, padre Faulkner”. V. Antonio Muñoz Molina, *Pura Alegría*, ed. cit., p. 152.

¹¹⁵ Juan Rulfo, *Toda la obra*, ed. cit., p. 235.

verdad del archivo enterrado en el propio infierno. Los murmullos, pese a la revelación de la memoria, terminan aniquilando a sus personajes. En *Beatus Ille* serán precisamente los “murmullos”, los muertos, aquellos que permitan a Minaya regresar de la muerte y escapar del miedo que termina ahogando a Juan Preciado y a todos los personajes de *Pedro Páramo* (1955)¹¹⁶.

Si consideramos lo anterior, los “murmullos” de Jacinto Solana no podrían encontrarse en cualquier parte; es necesario que el archivo esté, como en *Pedro Páramo*, consagrado por la muerte, y también, como en éste, por el amor, por el rencor, y el odio.

Solana vive en la plaza de los caídos donde se encuentra un monumento de un ángel cargando a un “caído”, descrito en los siguientes términos: “Como agobiado bajo sus alas minerales[...] y hace ademán de levantarlo[...] pero el blanco cuerpo desnudo se le derrama entre los brazos[...]”(*Beatus*. p. 78). La plaza, al ser nombrada por el monumento, adquiere las significaciones de éste, en especial su ambivalencia; pues si bien se levantó para rendir tributo a la gente muerta del lado franquista, el rostro de éste es el de Mariana: la miliciana roja; además en la misma plaza “vive” alguien “asesinado” por los nacionalistas, un caído más: Solana.

La descripción de la estatua, por otra parte, no evoca esa fuerza ultraterrena, esa potencia que sólo una divinidad pudiera tener para elevar al “caído” hacia el paraíso; por el contrario, estamos ante un ángel impotente, demasiado humano, lo contemplamos en el instante de su fracaso, de su frustrado empeño: “agobiado bajo sus alas”, “hace ademán de levantarlo”, “pero el cuerpo se le derrama entre los brazos”. La impotencia de la divinidad

¹¹⁶ Sería oportuno un estudio de las dos novelas, pues la muerte no es sólo una de las obsesiones que comparten, también ambas obras están urdidas a partir del discurso amoroso; en el caso de *Pedro Páramo*, el amor no conseguido termina destruyendo todo; en el caso de Muñoz Molina es el amor quien construye un futuro, quien hace posible imaginarlo.

por ayudar al caído, a este ser que la muerte hace que pierda su individualidad, que no tenga rostro, que sea todos los muertos, y por tanto no importa el lado al cual apoyó, ya es, en el monumento, una especie de líquido más intangible que el propio ángel, pues irónicamente sus alas son duras, “minerales” y no pueden sostener ese cuerpo de agua. La descripción enfatiza la impotencia del ángel para salvar a quien sea, pues la muerte es impalpable, no puede guardarse, las alas son más pesadas que el propio cuerpo derramado del muerto, un río que parará en olvido, en polvo, en nada.

Al conocer la historia que estamos danalizando, no podemos dejar de observar el paralelismo que existe entre el caído y el ángel con Mariana y Solana; pues la asesinada no puede ser rescatada por el escritor, se le escapó de las manos, y el sólo hecho de que éste eligiera vivir en la plaza de los caídos parece más una especie de tormento auto infligido para no olvidar, tanto el asesinato, como su frustración por no haber podido evitar el crimen. Mariana, en pocas palabras, se le derrama de las propias manos a Solana.

Es esta plaza que Minaya atraviesa, realiza dos movimientos contrarios, uno ascendente y otro descendente: “[...] en el segundo corral, en lo alto, al fondo de la escalera.”, después de atravesar “un patio como un pozo[...] subió como descendiendo a un sótano de oscuridad[...]” (*Beatus*. pp. 331-332).

Todas las citas anteriores reflejan dos movimientos en apariencia contradictorios, por un lado el descenso, y por el otro el ascenso. Digo en apariencia, porque tenemos que observarlos simbólicamente, pues el primer movimiento representa el bajar hacia los terrenos de la muerte, y el segundo es una subida hacia el conocimiento, hacia la experiencia de ese descenso, de esa muerte que lo espera tras la puerta. Pero esta caída no es gratuita ni fácil, se llegó a ella con esfuerzo, pues Minaya tuvo que juntar antes la memoria, el archivo desperdigado, inconcluso, laberíntico que Solana fue sembrando por

toda Mágina y que será comparable al propio camino que tuvo que seguir Minaya para encontrarse con él; pues arquitectónicamente, el lugar donde Solana vive es un dédalo en sí mismo. El héroe, por tanto, supera una serie de pruebas, tanto espirituales, como físicas para obtener el conocimiento final y la propia redención, no sólo personal sino colectiva.

Minaya pasa, se detiene en “el umbral, en el límite de la mentira y el asombro[...]”(*Beatus*. p. 333), impuestos por la presencia de Solana y por el propio espacio sagrado que guarda los misterios del penante, a quien se describe de la siguiente forma: “[...] yo, el muerto, la máscara pálida y gastada que se incorporaba de la cama[...]” (*Beatus*. p. 333).

La habitación es una tumba, la cama, un sarcófago desde el cual el muerto revive. Al ver a Minaya, al ser invocado por éste empieza a hablar y enseguida pide perdón por no levantarse ante el recién llegado, y a modo de disculpa le dice: “[...]he venido muy cansado del cementerio” (*Beatus*. p. 334). Esta última frase que pareciera casual, pues efectivamente Solana acaba de llegar del cementerio, tiene otra significación, pues cuando la interpretamos a la luz de lo que se ha venido diciendo: que él ya está muerto desde hace mucho, que no vive desde el día en que mataron a Mariana, la frase cobra un matiz irónico, pero también recalca la fatiga, los años de espera por alguien posibilitado para liberarlo de esa muerte en vida, de esa condena.

A Minaya, en seguida lo golpea la memoria del personaje que él se había construido: la muerte de Jacinto en La Isla de Cuba, los manuscritos de la novela (*Beatus*. pp. 334-335). El tiempo se condensa en ese catálogo, el pasado se vuelve tangible, está al alcance de sus manos. Y Solana, por su parte, lo ve y siente que está delante de Manuel, de su legado: “Tal vez por eso le permití [dice Solana] saber que yo estaba vivo, por lealtad o

gratitud a esa mirada que exigía el asombro y el conocimiento, a Manuel, que tantas veces me había mirado así [...]” (*Beatus*. pp. 335-336).

Es necesario que Solana identifique a Manuel con Minaya, como lo es que Manuel identifique a Minaya con Solana, pues sólo el héroe puede jugar todos los roles, será este quien ejecute a los monstruos; su papel, será el de sacrificador, el que liberará a Mágina, ya que “En la muerte, pues, está la muerte pero también la vida. No hay vida en el plano de la comunidad, que no hable de la muerte. Así, la muerte puede aparecer como la divinidad auténtica, el lugar en que se unen lo más benéfico y lo más maléfico”¹¹⁷. Minaya está sufriendo un proceso iniciático y éste siempre es un acto social, se realiza para que el héroe encuentre su lugar en la comunidad.

Para que esta muerte sea germen de creación, se necesita ser aceptada por todos; la de Manuel ya lo fue, y se dio en un espacio social, el cementerio; la de Solana apenas está por suceder, pues cuando supuestamente lo matan, no se logran las metas que se pretendían con su asesinato: “[...] deseaban que en Mágina se supiera mi muerte como una advertencia o una amenaza pública” (*Beatus*. p. 336). Nada de esto se logra con su muerte (ni con la de Mariana), ni se sofoca el miedo ni se detiene la violencia, que es el objetivo fundamental del sacrificio, puesto que “La explicación sacrificial está arraigada en la violencia final, en la violencia que se revela, a fin de cuentas, sacrificial porque pone término a la pelea”¹¹⁸.

Minaya sí logrará poner fin a la lucha, porque está armado con el conocimiento de la verdad para dejar de temer y de huir, porque a pesar de no pertenecer a ese tiempo, lo ha heredado, lo ha sufrido, lo ha vivido, lo ha aceptado y en ese sentido ha entendido las

¹¹⁷ René Girard. *Op. cit.*, p. 266.

¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 132.

causas de la ruptura, de la violencia que divide a la sociedad y puede hacer algo por ella, sobre todo porque nadie en la novela, excepto él, habita el presente; y es el presente el que se tiene que salvar de los errores, de las luchas del pasado: “Usted [Minaya] que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho de 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.” (*Beatus*, p. 353). Es vital que el héroe pertenezca al presente, pues sólo así puede desenterrar y enterrar las reliquias del pasado; sólo a él le puede servir el conocimiento de lo ya ido. Esclarecer el pasado sirve para habitar el presente, para combatir el miedo.

Por ello Solana le cuenta sobre los acontecimientos que surgieron después de lo sucedido en La Isla de Cuba donde lo dieron por muerto, al tomar consciencia de sí, al escuchar su nombre, señala: “[...] no pude todavía vincularlo a mí, sino a ese sueño del agua, al ahogado sin rostro, a un tiempo abisal de cieno y reptiles que nunca podría ser alcanzado por ninguna memoria” (*Beatus*. p. 337).

De nuevo la forma del espejo a través del agua, del sueño, pues como señala Bachelard: “[...] el agua por medio de sus reflejos duplica al mundo [...] También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica”¹¹⁹.

Jacinto al escuchar su nombre se divide, al que ve no es él, pero comparte con éste su descenso, se mira en ese ahogado que ha dejado también de pertenecerse porque “Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir”¹²⁰. En este sentido ya no es un

¹¹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 67.

individuo, porque ya no tiene contornos, ni memoria individual, es parte de un tiempo violento y por ende caótico; ve un mundo destinado sólo a los muertos y desde allí despierta.

Este motivo del agua estancada o profunda se repetirá a lo largo del penúltimo capítulo, pues esta misma interpretación se puede adjudicar al siguiente pasaje que se refiere a la relación de Inés con Solana: “Ovillada contra mi pecho como en los días remotos en que le daban miedo el **agua** y la **obscuridad** y se acostaba junto a mí pidiéndome que le contara[...] la historia del buque **fantasma mineralmente inmóvil**[...]”¹²¹” (*Beatus*. p. 354); o al mismo monumento de los caídos donde las alas minerales, el cuerpo escurriéndose también representa un viaje hacia la muerte, hacia sus aguas profundas.

Desde el fondo de esas aguas, Minaya irá a buscar a Jacinto, pues es el único que puede escribir desde la muerte porque ha traspasado esos límites. Como ya se dijo anteriormente, el archivo requiere de la muerte pues ésta le da un carácter sagrado y, por tanto, misterioso, comprensible sólo para los iniciados, llámese Orfeo, Eneas, Minaya, etc. No es casual que Jacinto haya descendido hacia la muerte junto al río Guadalquivir, un espejo más. Además un río, ya lo decía Heráclito, es también tiempo en fuga; y no solamente eso, pues es el símbolo, el río Estigia, con que los griegos representaban el paso de la vida hacia la muerte o hacia el olvido; la diferencia fundamental en nuestra novela con esa agua es que Solana no olvida, porque su muerte tiene sobre todo un sentido amoroso que encontramos antes en el famoso soneto de Francisco de Quevedo, el polvo recuerda porque es polvo enamorado: “mas no, de esa otra parte, en la ribera,/dejará la

¹²¹ Las negritas son mías.

memoria, en donde ardía...”¹²² Es por esta causa, el amor, que los muertos de *Beatus Ille* siguen teniendo memoria; por esa lealtad, por el don de la felicidad que el otro les concedió: el amor. En consecuencia, es lo único que en la novela, y en la narrativa de Muñoz Molina concede la inmortalidad.

La muerte y el amor, el Eros y el Thanatos en la novela son las fuerzas que permiten reconstruir la historia, salvar “la memoria en donde ardía” y “perder el respeto a ley severa.”¹²³, es la única manera en que los personajes logran evitar el silencio y el olvido.

Jacinto construye una novela desde la muerte: “[...] No me pregunte cómo fueron los años que pasé escondido [...] no los sé recordar como se recuerda y se mide el tiempo al que usted pertenece [Minaya], el de los vivos” (*Beatus*. p. 349). Desde ese instante deja de ser alguien, y por tanto puede ser todos, incluso la memoria de todos los muertos: “[...] despertar en aquella casa donde me escondieron fue como volver de la muerte, y cuando uno vuelve de ella adquiere el privilegio de ser otro hombre o de ser nadie para siempre [...]” (*Beatus*. p. 349).

Jacinto Solana será quien construya la supuesta novela, porque es un escritor, y un artista puede imaginar un mundo, crearlo, revivirlo, padecerlo o hacerlo más habitable. Cuántas veces aparecen en la novela los verbos poder, imaginar, ver y sus distintos sinónimos para describir un evento en el cual la persona que está narrando sólo se figura que así debió de suceder: “[...] puedo, si quiero, imaginarlo todo para mí solo[...] puedo imaginar o contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos[...] como si en este instante los inventara y dibujara su presencia, su deseo y su culpa” (*Beatus*. pp. 9-10). Coincidencia

¹²² Elias. L. Rivers, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. cit., p. 347.

¹²³ *Idem*.

presente a lo largo de la narrativa de Muñoz Molina; por ejemplo en el *Jinete polaco*: “[...] mujeres desconocidas, instantáneamente deseadas, imaginadas luego en la habitación del hotel con una vehemencia en la que intervienen sobre todo la soledad y el alcohol [...]”¹²⁴

Pero además Jacinto Solana es el creador del archivo porque recuerda toda la historia. Al escribir desde la muerte le confiere la clave del archivo, puesto que “La muerte representa el hueco de huecos, el hueco maestro del Archivo, su clave inicial y final”¹²⁵. Este carácter incompleto del archivo es necesario pues no hay un conocimiento totalizador, y no existe mayor hueco que el de la muerte; en la novela esta característica del archivo la vemos en los fragmentos que va encontrando Minaya, y arquitectónicamente, desde el lugar donde se escribe la novela, que es desde la muerte.

Jacinto Solana es una especie de Melquiades en *Cien años de soledad*, tiene todo el conocimiento del pasado, pero no sólo eso, pues será a su muerte que se pueda acceder a la totalidad, aunque parcial siempre, del manuscrito que él escribió. Dice González Echeverría que “Todos estos historiadores internos están tocados por la muerte porque narran el claro y los huecos; como sus memorias fallidas, crean a partir de discontinuidades, de rupturas [...] son ruinas en el origen [...] acaban sepultadas en sus propias ficciones, en sus propios archivos[.]”¹²⁶

Solana crea un archivo mutilado, disperso, con muchos huecos: “Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. Tal vez había otros manuscritos [...] y el azar ha hecho que usted no diera con ellos.” (*Beatus*. p. 350); allí quedará sepultado, en esa “memoria fallida”, en esas ruinas que le entregará a Minaya antes de

¹²⁴ Antonio Muñoz Molina, *El Jinete Polaco*, ed. cit., p. 416.

¹²⁵ Roberto González Echeverría, *op. cit.*, p. 255.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 256.

suicidarse: “Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido” (*Beatus*. p. 351).

Pero es necesario que la muerte gobierne el principio y el fin del archivo, Mariana será quien lo abra y después Manuel y Jacinto lo cerrarán al fin, pues será “la muerte como el origen violento de discontinuidad, la discontinuidad que integra el Archivo.”¹²⁷

Y esta misma violencia, al archivarse, será sofocada, pues las víctimas sacrificiales encontrarán en la palabra escrita su justificación, su forma de redimirse ante ellos y ante los demás, pues el archivo es la base para construir, para fundar un presente ya que es el portador de las leyes y del conocimiento primigenio. El archivo muestra el inicio de la herida, de la disputa y sólo aquel que lo lea, en nuestro caso Minaya, podrá no sólo hacer descansar a los fantasmas del pasado sino aceptar su legado para evitar que la violencia se vuelva a desatar, porque finalmente Minaya es: “el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir[...]” (*Beatus*. p. 353). Minaya representa el tiempo actual, la incógnita, y por ende el futuro, pues es el que leerá el manuscrito de Solana y lo interpretará. Estas palabras son la llave para reincorporar al héroe a su comunidad; el dueño del libro representa no sólo al escritor y al lector, sino al heredero de la comunidad que en él está descrita. De este modo ya puede salir a tomar su lugar en el mundo, ya está listo para habitar el presente, pues tiene las armas para salvarlo de la violencia que se viene arrastrando desde el pasado; ya sólo le queda regresar y aceptar todo lo que pasó, o como escribe Campbell: “El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 257.

satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida”¹²⁸.

¹²⁸ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 201.

Conclusión

(No escondas tu cara¹²⁹)

-¡Tu cara, tu verdadera cara! ¡Quiero ver tu cochina cara!

-Jadeaba yo, y mis manos arañaban, despellejaban, destrozaban las caretas innumerables, infinitas, húmedas de un líquido pegajoso, tibio, que me cubría los dedos...

Arturo Souto Alabarce

El oficio del crítico literario es muy similar a la obsesión que siente el personaje de Arturo Souto descrita en el epígrafe. Lo que se busca de un texto es su verdadero rostro, es arrancar la superficie para encontrar la esencia.

En el caso del estudioso que se obsesione con la producción de un escritor, de uno muy bueno, un clásico: Cervantes; o uno que podría serlo, al menos en la narrativa española: Muñoz Molina, se quedará como el personaje de Souto, pues entre más arranque las caretas que pueblan el texto, éstas serán sustituidas por otras; o será tanta su obsesión por encontrar esa esencia, que no verá lo obvio: que esa máscara es la única verdad posible. Como bien lo saben el propio Antonio Muñoz Molina y el autor de “Coyote 13”:
“Yo no tengo rostro, sólo caretas [...] infinitas caretas.”¹³⁰

Después de analizar el espacio central de Mágina en *Beatus Ille*: la casa del tío de Minaya, se puede afirmar que la ciudad y la propia casona están construidas con una infinidad de rostros, de caretas que, un personaje, Minaya, como actor central, irá descubriendo al mismo tiempo que empieza a transformarse o más bien a ser consciente de quién es. Por momentos será Minaya el doble de su tío Manuel, en otros, de Jacinto Solana.

¹²⁹ Título de un cuento de Arturo Souto Alabarce perteneciente al libro *La plaga del crisantemo*.

¹³⁰ Arturo Souto Alabarce, *La plaga del crisantemo*, ed. cit., p. 54.

Esta mascarada lo hará perder su propia identidad para habitar y ser habitado por la máscara del soldado y del poeta y así obtener las memorias de éstos que estarán presentes, al final de la obra, en otra careta, pero ahora sí en una propia.

El autor de *Córdoba de los Omeya* escribe: “Algunas veces los hombres son devorados por la máscara que eligieron para encubrir o revelar su verdadero rostro[...]”¹³¹ Esta afirmación es válida para los personajes de *Beatus Ille*, ya que todos traen puesta una careta, como la lleva la misma ciudad; pues un laberinto está construido con rostros, espejos, muros parecidos, pero nunca idénticos, de ese modo se logra que el visitante se pierda en el tiempo y el espacio de tal construcción.

Lo que se analizó en esta novela es el laberinto donde se adentra Minaya: de un macrouniverso, una vista general de la ciudad, hacia un microuniverso como lo fue la casa de sus parientes y que es el espacio donde se concentran la mayoría de las acciones.

El laberinto que se descubrió es tanto arquitectónico como narrativo, pues está compuesto por un teatro de voces que lo pueblan, por una polifonía narrativa construida por Muñoz Molina basándose sobre todo en Faulkner¹³²; porque una ciudad como Mágina y el río de sus voces no pueden ser representados linealmente, ni temporal ni espacialmente; tampoco el relato puede ser unívoco porque una ciudad no se puede asir de ese modo. Muñoz Molina lo sabe a la perfección, es un rasgo que él mismo vio en el escritor norteamericano, y que expresa en los siguientes términos: “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”¹³³.

¹³¹ Antonio Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, ed. cit., p. 43.

¹³² Aunque no es el escritor norteamericano quien crea este recurso narrativo. Mijail Bajtín señala en *La poética de Dostoievski* que es el escritor ruso quien inaugura esta polifonía.

¹³³ Antonio Muñoz Molina, *Pura Alegría*, ed. cit., p. 144.

Por ello las voces en la novela: Solana, Minaya, Inés, Manuel...; y los mismos espacios se entrecruzan, como también se imbrican los tiempos, el pasado y el presente, no para tener una visión unificadora, sino para contemplar un mundo en movimiento, falible y contradictorio. La imaginación establece puentes, ilumina y armoniza esa oscuridad que sólo ella puede deshacer y conciliar. En la novela, la Historia y la historia se van tejiendo con la palabra vertida en los manuscritos, con el recuerdo de aquellos que vivieron la época del asesinato de Mariana y con la ficcionalización que les da vida, la misma que hace a todos estos archivos verosímiles.

Muñoz Molina, a través de sus personajes, en especial de Minaya y Solana, recurre al mito del archivo —la escritura— para entablar un diálogo entre vivos y muertos, para quebrar la máscara de la Historia, modificarla —muchas veces tan sólo al imaginarla— y de este modo renovar la memoria colectiva y personal para que no haya olvido ni secretos, y de este modo abolir el miedo surgido de la herencia ancestral que recibieron los nacidos en plena posguerra.

Mágina será, por tal motivo, el crisol del pasado y de la reminiscencia, una especie de esfera, de campana que tiene su propio tiempo y espacios; es una ciudad-isla, ciudad-frontera. Y en este sentido lugar del sacrificio y de la expiación; además, al ser un espacio ritual no cualquiera puede entrar, para acceder a este mundo el personaje tiene por fuerza que ser parte del rito.

Será este espacio el que Minaya cruce y describa, obteniendo en el proceso su perfeccionamiento para el bien común de toda España. Como el héroe en los cuentos medievales de Chrétien de Troyes, Minaya, caballero de la carreta, el mejor amigo del Cid, atravesará su espacio de expiación, pero a diferencia de estos héroes lo hará en su calidad

de personaje secundario, como el Minaya de Antonio Gala en la obra de *Anillos para una Dama*: “mi vida iba a consistir en llegar el segundo[...]”¹³⁴

Ésta es una diferencia crucial con los héroes clásicos, su calidad de segundones. Con el simple hecho de nombrar Minaya a su personaje principal, Muñoz Molina le da voz a los que no la han tenido, a los que la Historia oficial dejó de lado. *Beatus Ille* por ello parte desde el amor, porque éste es un sentimiento individual, intransferible, imperfecto. Mariana e Inés, por tanto, serán el centro, el crisol que permitirá la entrada a este mundo y serán las que guiarán los pasos del héroe hasta el final del recorrido.

Minaya, como en la novela de caballerías, sufrirá un proceso iniciático de perfeccionamiento, se adentrará al mundo de la muerte –la casa de su tío Manuel– para superar las diversas pruebas y salir perfeccionado, apto para servir a su comunidad, obteniendo un conocimiento vital para el futuro, dádiva que sólo es posible obtener a través de la expiación y el sacrificio rituales.

El personaje principal, gracias a la memoria del pasado, podrá purificar el templo, a Mágina y a España misma, pues su ciudad es microcosmos del país; cargará con la culpa de todos esos fantasmas que habitan la casa de su tío Manuel; pero al mismo tiempo su relato los redimirá, ya que él es el heredero de esa estirpe de perdedores y fracasados; por ello sólo a él se le ha dado el arma –el conocimiento de la memoria– para construir un futuro habitable, para dejar descansar en paz a los fantasmas que habitan las páginas de *Beatus Ille*.

El escrutinio de los diversos espacios y de los personajes que los habitan permitió seguir y comprender el hilo de este proceso iniciático. Entender la importancia de la biblioteca fue vital para el estudio del mito del archivo. Escudriñar las habitaciones de

¹³⁴ Antonio Gala, *Anillos para una dama*. Los verdes campos del Edén. ed. cit., p. 176.

doña Elvira enriquece la interpretación del personaje, nos permite entender con detalle la cerrazón en que vive la madre de Manuel. El estudio dedicado al jardín muestra que en este espacio se establece el caos, y se tambalean los valores monárquicos que representa Doña Elvira. El palomar nos permitió adentrarnos en las implicaciones del cordero pascual, del chivo expiatorio, de la violencia ritualizada. La habitación nupcial es el lugar sagrado por excelencia, el crisol de los tiempos, el templo del exorcismo para Manuel. Y por último, el departamento de Jacinto Solana, no es casualidad que Muñoz Molina lo haya descrito al final de la novela, pues simbólicamente, es el lugar del último exilio, es decir, la muerte.

Es importante señalar que fue imposible agotar la interpretación espacial, faltó hacer unas calas más profundas en las plazas o en dos espacios de mucha importancia en la obra: la Isla de Cuba y la huerta del padre de Jacinto Solana en las afueras de Mágina. No se realizó porque el simbolismo recae sobre todo en la figura de Justo Solana y su hijo; aunque, en lo que respecta a la Isla... es un lugar también de exilio, un territorio autónomo, como implica el propio sustantivo: Isla; también es un lugar que tiene sus guiños con la propia literatura en obras como: *La isla del tesoro* de Stevenson o *La isla misteriosa* de Jules Verne; y ni qué decir con el referente histórico que implica primeramente un lugar de exilio, y en segunda, cierta nostalgia de poderío monárquico por ser la última colonia que perdió España¹³⁵. Es un espacio, por tanto, histórico, pero también imaginario y literario. Por ende un espacio-frontera que se irá transformado junto con Mágina en las diferentes novelas donde ésta sea la protagonista, como la Santa María de Onetti o el condado de Yoknapatawpha de Faulkner.

¹³⁵ Las implicaciones de esa pérdida siguen teniendo ecos, en la literatura al menos, tenemos la grandiosa novela *Los ojos del Huracán* de Berta Serra Manzanares, quien con una polifonía narrativa, muy faulkneriana, da cuenta de una historia personal enmarcada por el contexto histórico de la pérdida de Cuba.

Resulta una asignatura pendiente abrir el marco interpretativo a las otras novelas del mismo autor donde estos espacios aparecen. Es necesaria una visión de conjunto de la ciudad para entender mucho mejor esta metáfora obsesiva que es fundamental en la narrativa de Muñoz Molina.

Biblio-hemerografía citada

Leopoldo Alas (Clarín), *La regenta*. T. I y II. Madrid. Castalia. 2001.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México. Fondo de Cultura Económica. 2005.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México. Siglo XXI. 2010.

_____, *Sobre Racine*, México. Siglo XXI. 1992.

Begines Hormigo, José Manuel, *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Sevilla. Universidad de Sevilla. 2006.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, México. Paidós. 1985.

Caillos, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México. Fondo de Cultura Económica. 1996.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México. Fondo de Cultura Económica. 2006.

Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona. Destino. 1963.

Chavalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona. Herder. 2007.

Diccionario de la Real Academia Española: www.rae.es/recursos/diccionarios/drae

Egri, Lajos, *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

Filinich, María Isabel, *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

Franco Bagnouls, Lourdes, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México. Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdés. 2001.

Gala, Antonio, *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*. Madrid. Edaf. 2001.

_____, *El manuscrito carmesí*, México. Planeta. 1990.

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona. Anagrama. 2012.

González Arce, Teresa, *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*. Guadalajara. Universidad de Guadalajara. 2005.

_____, *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. México. Arlequín, Conacyt et. al. 2013.

González Echeverría, Roberto, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011.

Gursky, T, “Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried intertextualities in *Beatus Ille*”. Consultado en: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/000749000750038241>. , s/f.

Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*, Barcelona. Bruguera. 1976.

Ibañez, Ehrlich, María Teresa, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Madrid. Iberoamericana. 2000.

Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Madrid. Siruela. 2006.

Kirk, G. S., *El mito su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona. Paidós. 1985.

L. Rivers, Elias, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid. Cátedra. 2003.

Lapoujade, María Noel, *Espacios imaginarios*. México Universidad Nacional Autónoma de México. 1999.

Levrero, Mario, *La ciudad*, Barcelona. Plaza y Janés. 1999.

Marsé, Juan, *Rabos de Lagartija*, Barcelona. Debolsillo. 2002.

Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psycho—critique*. Paris, Librairie José Corti.1983.

Merino, Olga, *Perros que ladran en el sótano*, Madrid. Alfaguara. 2012

Millás, Juan José, *La soledad era esto*, Destino. España. 1990.

Moreno Ruiz, Luisa, *Semióticas no verbales*. Universidad Nacional Autónoma de México. Acta poética, n. 13. Primavera 1992.

Muñoz Molina, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelona. Seix Barral. 2006.

_____, *Diario del Nautilus*, Barcelona. Plaza & Janés. 1997.

_____, *El atrevimiento de mirar*, Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2012.

_____, *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.

_____, *Las apariencias*, Sant Viçenç del Horts. 2004.

_____, *Los misterios de Madrid*, Barcelona. Booket. 2008.

_____, *Nada del otro mundo*, Madrid. Espasa Calpe. 1996.

_____, *Plenilunio*, Madrid. Punto de lectura. 1995.

_____, *Pura Alegría*, Madrid. Alfaguara. 1998.

_____, *Sefarad*, Madrid. Punto de lectura. 2002.

_____, “Una plaza de Ámsterdam”, en *El País*, 1 de septiembre de 2012. Visto en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/29/actualidad/1346235595_881683.html

Consultado el 29 de agosto de 2012.

Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Prólogo de Antonio Muñoz Molina. México.
Alfaguara. 2000.

_____, *Juntacadáveres y El astillero*, Colombia. R. B. A. 1984.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. México. Siglo veintiuno y Universidad
Nacional Autónoma de México. 2001.

_____, *El relato en perspectiva*, México. Universidad Nacional Autónoma de México-
Siglo XXI. 1998.

_____, “Tematología y transtextualidad” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, ed. cit., México. El Colegio de México. 1993. Vol. XLI. Número 1.

Edgar Allan Poe, *Obras completas*. T. I. tr. Julio Cortázar. España. RBA. 2004.

_____, *The complete tales and poems*, New York. Barnes & Noble. 2007.

Prada de, Juan Manuel, *Las esquinas del aire*, Barcelona. Planeta. 2000.

Prieto, Julio, “«Playing the sedulous ape»: Antonio Muñoz Molina y los espejos de la metaficción en *Beatus Ille*.”, en *Revista de estudios hispánicos*, 36.2. 2002.

Reyes, Alfonso, *Obras completas*, t. III. México. Fondo de Cultura Económica. 1995.

Riera, Carme, *En el último Azul*. Madrid. Círculo de lectores. 2005.

Juan Rulfo, *Toda la obra*, México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1992.

Serra Manzanares, Berta, *Los ojos del Huracán*. Barcelona. Anagrama. 2008.

Souto Alabarce, Arturo, *La plaga del crisantemo*, México. Facultad de Filosofía y Letras y Universidad Nacional Autónoma de México. 2011.

Steiner, George, “Dos cenas” en *Vuelta*. Vol. 21. Diciembre. 1996.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Lo sagrado*, Buenos Aires. Biblos. 2006.

Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas; perspectivas*. México. Fondo de Cultura Económica. 2000.