

El espacio, el mito y el laberinto en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina

Space, Myth, and Labyrinth in Antonio Muñoz Molina's *Beatus Ille*



ROBERTO JAVIER ACUÑA GUTIÉRREZ

Universidad Nacional Autónoma de México | México
881545@pcpuma.acatlan.unam.mx

Resumen

Este artículo analiza Mágina, el espacio mítico de Antonio Muñoz Molina en la novela *Beatus Ille*, con el objetivo de señalar que los símbolos encontrados en dicho espacio son elementos importantes para crear a los personajes de la novela.

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina, espacio narrativo, Mágina, *Beatus Ille*, mito, laberinto

Abstract

This paper analyses Mágina, the mythical space in Antonio Muñoz Molina's novel *Beatus Ille*, to point out that the symbols found in that space are essential elements to create the novel's characters.

Keywords: Antonio Muñoz Molina, narrative space, Mágina, *Beatus Ille*, myth, maze

Mágina de Antonio Muñoz Molina

*Una pared detrás de la cual
está sucediendo algo.*

Víctor Hugo

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. Del mismo modo, un conocimiento más profundo de los espacios descritos, de los objetos y las connotaciones de ciertos nombres ayudan a indagar con mayor profundidad el sentido o sentidos del discurso literario, pues éstos nos dan valores referenciales y muchos están imantados semánticamente por la carga del nombre que poseen o por su reiteración en la narración.

Para Luz Aurora Pimentel (1999), 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”. Asimismo, la autora destaca la importancia de los nombres de los espacios geográficos: “[...] 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’ (232).

Víctor Hugo 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), cuyos espacios van 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 es importante “[...] 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” (Hugo, 1976: 166). Un espacio resulta vital porque encierra un sinnúmero de sentidos que se deben descifrar y leer con relación a la historia y los personajes. Pimentel (2001) subraya también la posibilidad de plasmar mediante el espacio los valores ideológicos o simbólicos de un relato (88). El arte es un ordenamiento del mundo, y la ciudad, tanto la imaginada como la real, consiste precisamente en eso, o al menos lo pretende —sobre todo la segunda, pues el orden más palpable está en los ejercicios del arte que en los de la vida misma—, un orden específico en medio de los imponderables del tiempo.

Un espacio vital en el entramado de una ciudad se concreta en la plaza, un lugar de encuentro, de relevancia histórica de todo pueblo o ciudad. No podemos pensar en *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) o *Plenilunio* (1997) sin estos espacios abiertos, comunales, con la estatua —o sin ella— del General Orduña, o sin la Plaza de San Pedro. La sola mención de sus nombres ya los imanta de ciertas referencias tanto extratextuales, intratextuales, intertextuales como metatextuales.

Una plaza sirve como un centro de orientación, una brújula en la telaraña de calles y casas de toda ciudad, tanto literal como real. Nos conduce invariablemente del pasado al presente, nos confronta con ese hecho o hechos fundacionales que acaecieron en ese lugar abierto y multitudinario; congrega, sí, pero a la vez divide, marca el punto de encuentro y desencuentro de manifestaciones o rituales culturales, ideológicos y religiosos.

En los cuentos y novelas del autor ubetense, el tratamiento del espacio resulta vital en su poética, y sobre todo una ciudad en particular: Mágina, que aparece principalmente, pero no de forma exclusiva, en las tres novelas ya citadas. María de Lourdes Franco Bagnouls (2001) escribe acerca de la importancia narrativa de esta ciudad: "[...] 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" (75). Para esta autora, Mágina es el crisol entre el mito y la Historia, lo sagrado y lo profano, la fusión de lo humano con lo divino, y, por lo tanto, en esta ciudad confluirán la abolición del tiempo o de su perpetuación por gracia de los mitos fundados en ella; pero también el devenir implacable del tiempo estará presente, pues éste es, en esencia, Historia. La ciudad se camina, se devela, vamos a su encuentro, aunque pareciera que el azar la puso allí, delante de nuestros 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. (Muñoz Molina, 2006: 256)

En la cita anterior, Mágina simula un fantasma surgido de pronto de la niebla o nacido 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 nuestra mirada —pues la ciudad está sobre una colina—, de pronto nos saliera al paso. Lo tangible y lo intangible se congregan en ella; el mito y la leyenda se emparejan con la constancia de las piedras en los muros y en los tejados. En esta descripción, los opuestos se funden, vida y muerte se dan la mano. Mágina es la ciudad de su encuentro, la cual se concreta en una “torre picuda” y en “la línea exacta de la muralla”.

La síntesis icónica de la ciudad, este darla a conocer por los detalles más interesantes (Pimentel, 2001: 19), aporta estos dos espacios relevantes: la torre y la muralla, que indican, por ejemplo, la antigüedad de la urbe y su perpetuo estado de vigilia, pues la torre abarca la ciudad, simboliza el vigía, el insomnio perpetuo, y es la guardiana 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 (1992) acerca del valor del laberinto: “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” (15).

Si unimos ambos símbolos, torre y muralla, tendremos 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? ¿Qué Virgen cayó entre las fauces de su apetito?

La lectura deja lo anecdótico para guiar nuestro 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 dándonos el hilo para seguir la trama oculta, velada entre las piedras blancas de Mágina, pero también, el mismo hilo nos dará la posibilidad del regreso.

El laberinto en *Beatus Ille* (1986), primera novela de Muñoz Molina, será el espacio arquitectónico por excelencia, el cual se dará a nivel de la narración, que no está estructurada en un orden lineal, debido en parte a los requerimientos determinados por el modelo de la novela negra, pues la suya, al menos en apariencia, lo es. Y digo en apariencia pues el asesinato y la posterior develación del crimen no serán lo esencial en el texto del autor de *Beltenebros*. Por un lado, el misterio se resuelve un capítulo antes de finalizar la novela y por otra, a mi juicio, el tema principal está en relación directa con la recuperación del pasado, de su historia y su mito por parte de Minaya, el protagonista.

La construcción laberíntica se encuentra fincada en tres estratos: la disposición espacial dada en la novela; la segunda, en su juego efrástico con el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez (el cual no se abordará en este artículo); y por último, en el acto

mismo de la escritura que se divide en dos: los manuscritos esparcidos por Solana a lo largo de la novela, llamados *Beatus Ille*, que crean una *mise en abyme*, y las propias referencias sobre el acto de escribir presentadas por parte de Solana. Este artículo se centrará en el primer y tercer dédalos mencionados.

Las piedras del laberinto

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

Como el personaje de Carpentier en *Los pasos perdidos* (1953), muchos de los personajes de Muñoz Molina retornan al origen, hacen el viaje a la semilla. En *Beatus Ille* sucede lo mismo. El personaje principal, Minaya, regresa a su pasado, hacia su origen para encontrar y poder habitar su presente. No estoy de acuerdo con Maryse Bertrand de Muñoz (2000) en lo concerniente a que este regreso sea la actualización y reconfiguración del tópico "alabanza de aldea y menosprecio de corte" (14), porque Mágina es para mí un microcosmos del macrocosmos España, pues su condición de ciudad mítica trasciende lo particular de una ciudad de provincia. El tópico sí está, pero se encuentra sobre todo cuando Jacinto Solana recuerda a su padre y su trabajo del campo. Él, Justo Solana, sí estaba alejado de Mágina; su huerta queda bajo la colina de la ciudad. Ningún otro personaje tiene un espacio idílico, ni Minaya ni mucho menos Solana, Mariana o Manuel.

El épodo II de Horacio que da título a esta novela, como la *Oda a la vida retirada* (h. 1557) de fray Luis de León, tienen su sustento en el *aurea mediocritas* horaciana, que en *Beatus Ille* sí está representado por alguien, precisamente por Justo Solana; los nombres nunca son casuales en literatura. El espacio de afuera es donde la aldea resulta posible, por eso Mágina, encerrada por una muralla, no puede sustentar dicho tópico.

Resulta claro cuando el padre de Jacinto dice: "Yo no subo a Mágina mientras no terminéis esa guerra" (Muñoz Molina, 2006: 172). No puede existir una Arcadia en un

lugar de conflicto, no donde no hay un equilibrio. Afuera de las murallas será donde encontremos el tópico; también afuera del laberinto porque en éste se desovillan las fuerzas de la fecundidad y de la muerte, del tiempo cíclico infinito, el dédalo es una línea idéntica a un pensamiento, a una escritura (Kerényi, 2006: 103).

Y precisamente una Arcadia o un espacio utópico clásico es todo lo contrario; allí no hace falta cuestionar el mundo. La razón es que no hay nada de malo en él, no existen las crisis, el lenguaje es innecesario porque en el paraíso no hay nada por hacerse, el lenguaje es construcción, está en constante cambio. El lenguaje trata de asir el mundo, de interpretarlo, se cuestiona sobre él; la huerta de Justo Solana es también, como un espacio utópico, todo lo contrario; no hay necesidad de dejar memoria, porque nada necesita entenderse. Allí no hay guerra; por tanto, hay paz, tranquilidad; su vida es una vida retirada del mundanal ruido que había caído sobre Mágina.

Como el narrador señala de él: "[...] le importaba no dejar señales de su presencia en el mundo, y en la escritura, como en las fotografías, sospechaba una trampa que siempre quiso eludir, la celada invisible que tienden las huellas digitales" (Muñoz Molina, 2006: 173). No dejar presencia, no ser escritura, no recorrer ningún laberinto, quedar fuera del tiempo, al margen hasta de sí mismo, negarse a perpetuarse, simplemente desaparecer, en pocas palabras, romper con su humanidad. Eso, y no otra cosa, es la vida retirada, el mundo perfecto de la aldea y sus alabanzas.

Dejemos a Justo Solana en su retiro y entremos de lleno a los laberintos de nuestra novela. Ésta, en principio de cuentas, comienza y termina de forma elíptica pues el personaje, Minaya, se ha transformado, al igual que el narrador, Solana, al final de la historia. 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, justo cuando el poeta se suicida de una forma física porque, como señala a lo largo de la novela, en realidad él ya estaba muerto, y con su acto permite la liberación del tiempo, que fluye hacia ese andén donde Minaya, con un mayor conocimiento de él mismo y de su historia y de la Historia, aguarda el tren para afrontar ese Madrid del que huyó temeroso al inicio de la novela.

Al final de la obra se lee, casi como un epitafio: "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" (Muñoz Molina, 2006: 355-356). La muerte por fin se hace una con el personaje, lo ahoga física y psíquicamente, pero también la imagen del río nos deja en la mente

al menos tres referencias literarias o culturales: los versos de Manrique: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir" (Manrique, 1987: 149); el río de tiempo de Heráclito; y por supuesto, el mito del río del olvido: el Estigia, el que debe atravesar todo aquel que se dirige a las regiones del inframundo.

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 de hechos vinculado con la Guerra Civil; ya puede perderse en el olvido porque alguien más, la juventud, representada por Minaya e Inés, tiene conocimiento del pasado para poder entrar en el presente, en ese Madrid convulso y opresor. La muerte física es esa zona de olvido, representa el fin del recuerdo y por ende de la escritura. Sin embargo, el momento inmediatamente anterior al de la muerte es un espacio de adivinación y de comprensión como apunta Jacinto Solana. Lo que leemos es la clarividencia, la intuición no sólo del futuro: la muerte del poeta y la salvación de Minaya, sino el poder de 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, 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 corresponde a la escritura y se cierra con el fin de la misma, con el último suspiro de la visión.

Debe destacarse el espacio donde se da esta revelación. Tomo un fragmento de la cita anterior de la novela: "bajo las sábanas de un lecho invernal es el espacio de una clarividencia en la memoria...". En primera, tenemos el lecho, la cama, lugar de la intimidad, de la desnudez tanto física como espiritual, pues la intimidad se da o en compañía o en soledad; y en la novela que nos ocupa, como en general en la obra de Muñoz Molina, el erotismo jugará un papel crucial pues permitirá la entrada al mundo de la revelación y el de la Historia, pero también, 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 y la sugerencia de la proximidad de otro. Muerte y vida se tocan, no sólo por el adjetivo, sino también por el sustantivo ya que un lecho, así como puede ser un lugar de vida, también es un espacio mortuorio. Ciertamente no se menciona el blanco, pero el invierno ya nos predispone a pensar en él, aunado al color que nos sugiere toda sábana no es difícil pensar en la blancura, símbolo también de la muerte y de la revelación, pero también de la vida, como en el bautismo, en el nacimiento.

En la novela, la estación de trenes es el primer espacio mostrado por el narrador. Resulta vital pues nos sugiere dos lugares conectados —el de salida y el de llegada—,

además de movimiento, tránsito; y también un cambio, un punto de llegada a un nuevo territorio, el dejar atrás y el descubrimiento de una nueva geografía, todo ello acentúa el 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. (Muñoz Molina, 2006: 10-11)

El viaje de regreso, si bien lo aleja de Mágina, seguirá en él, persistente como el amor, el Eros. Además, la casa y el amor serán 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.

El periplo inicia en la noche y culmina en la noche, entre brumas, repitiéndose, por ello la obra es elíptica, como lo demuestran ciertos elementos de la primera descripción de Mágina citada con anterioridad: "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 de este espacio, tanto de la ciudad como de la casa, pues esta última también será en la novela un microcosmos, pero ahora del macrocosmos llamado Mágina.

Este tipo de connotaciones, siguiendo a Luz Aurora Pimentel (2001), en las descripciones son llamadas ideológicas, pues éstas no están en la descripción en sí, sino en lo que proyectan, reforzándolas el resto de la narración. Así, esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato. En otras palabras, es la reiteración de ciertos elementos a lo largo del texto lo que dará 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 tar-

día 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. (Muñoz Molina, 2006: 12)

Como 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 nota el lector es el golpe de blancura. Desde el exterior, Minaya aprecia enseguida la apariencia de la casa, incluso en su recuerdo. Queda atrapado por su fachada de clara evanescencia. El uso del blanco por ser tan reiterado no puede ser casual, pues éste, de acuerdo con Chavalier, tiene ciertas connotaciones:

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. (Chavalier, 2007: 189-191)

Si añadimos a la simbología del blanco lo que connota un espacio como el andén de trenes, la estación de partida —en este caso, 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” (Chevalier, 2007: 1014). Sin lugar a dudas es el inicio del proceso iniciático de Minaya. El regreso a Mágina será un volver a la matriz, un retorno en el tiempo o hacia sus máscaras que tiene éste y cuyo verdadero rostro será el de su abolición: la eternidad; hasta que logre retornar a la vida, a un presente donde será otro y a la vez el mismo.

Mágina, pero en particular la casa de fachada blanca, será el espacio donde el héroe —pues todo proceso iniciático requiere de uno— llevará a cabo su descenso

para reintegrarse a la sociedad, a la comunidad: "El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, 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" (Campbell, 2006: 35).

En el caso de Minaya, esa comunidad a la que volverá, estará cifrada en España misma, y en la novela que nos ocupa en su capital: Madrid. Ciudad del presente en la novela, de la cual huye. El retorno a la capital será su vuelta al fluir del tiempo, ése que se está haciendo y por tanto es inabarcable y será una incógnita sólo planteada pero nunca resuelta, pues en *Beatus Ille* la narración termina de nueva cuenta en el andén, pero ahora en el viaje de regreso. Ahora bien, sería importante apuntar la definición de un laberinto o, mejor, 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. (Kerényi, 2006: 65)

Tanto en el laberinto como en la simbología del color blanco y en el proceso iniciático de Minaya está la idea de la muerte y el encuentro con los muertos; de ellos obtendrá la sabiduría y la memoria necesarias para concluir su viaje. En *Beatus Ille*, 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. (Muñoz Molina, 2006: 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, el personaje-héroe, Minaya, podrá salir del laberinto. El conocimiento, el fortalecimiento y maduración que conlleva todo proceso iniciático se da, por fuerza en otro reino —en los dominios de la muerte—; recuérdese por ejemplo a Odiseo o a Eneas. Además, allí es el único espacio donde

puede obtener la sabiduría necesaria y un mejor entendimiento entre la vida y su opuesto, entre lo temporal y lo atemporal, entre lo pasado y presente.

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". Notamos el peso de las manos, escuchamos el sonido pesado, lento y metálico, pero a la vez seco debido a "la madera oscura" donde descarga su carga sonora y va extendiéndose 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, pero a la vez se estanca, marca un cerco; aldabonazo que hace vibrar un jardín y una cúpula, como despertándolos, llamándolos a comparecer. Siguiendo a Chevalier (2007), como si fuese un campanazo, un reflejo de la vibración primordial, disuelve las limitantes temporales, como si tuviera el poder del exorcismo y la purificación o diera alarma de las malas influencias o advirtiera su proximidad; comunicación entre cielo y tierra, entre tierra e inframundo.

Este sonido instauro la abolición del tiempo, pues si disuelve las limitantes temporales hace que éstas se expandan o contraigan, se eternicen, pero al mismo tiempo convocan a los muertos y a su exorcismo. Porque la muerte es un "no tiempo" y un "no lugar". Por tal motivo se invocan en un espacio sagrado, mítico que aparece como un barco fantasma, únicamente para el elegido.¹

Minaya entra en este mundo donde el tiempo es desterrado, cuya volubilidad se determina por los recuerdos hilvanados, donde el sonido del reloj cae, pero 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] 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 con-

¹ 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 e instaurado precisamente por el sonido de los relojes.

cluye 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* 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. (Muñoz Molina, 2006: 68-69; las cursivas son mías)

La cita anterior es la más representativa sobre la relación del tiempo y el espacio, sobre este sonido primordial que quiebra las leyes espacio-temporales e inaugura un nuevo orden: el sagrado. Además, nos dice cuáles son los hitos de Mágina: el reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña. Ambos, referencias históricas, dos pasados diversos que confluyen y se conjugan en la ciudad, además la torre tiene eco en otras dos: la torre del Salvador y el reloj de la biblioteca de casa de Manuel; formando así una doble triada que persigue y prolonga el insomnio de Minaya. La vibración de los relojes invoca el laberinto representado por 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 el héroe aún no lo vive. Todavía no puede habitar el miedo, Madrid, porque éste es lo desconocido y sólo conociendo su pasado podrá ser significativo, podrá zurcir las oquedades del presente.

El dédalo además está reforzado por la descripción del interior de la casa: "subiendo con pasos inaudibles las escaleras desiertas y deslizándose por el corredor ajedrezado de la galería..." Sube como un espectro, sin peso, por un mundo que aparenta un páramo, pero la mención del ajedrez connota un juego entre dos reinos, donde el personaje principal hará los movimientos pertinentes para conocer el pasado de lo que sucedió en ese laberinto fantasmagórico.

La hora recorre el dédalo, olisquea por el corredor y la galería buscando al héroe. El tiempo, sí, persigue a Minaya, cuya hora se precipita al del encuentro con sus fantasmas. Hora y espacios son perfectos por trinitarios y por tanto sagrados, los tres espacios: la torre de la muralla, la torre del Salvador y la casa donde se encuentra Minaya. 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 creación (Chavalier, 2007: 1016-1017); en la cristiandad son tres personas en un solo Dios. Además, si imaginamos un poco la torre y el reloj, de natural redondo, tendremos la representación del ojo divino o podemos pensar incluso en la figura mítica o en el tema del cíclope, en particular de Polifemo, y si lo pensamos con relación al laberinto que hemos venido desarrollando el tema predominante sería el del Minotauro.

Estas dos criaturas míticas o temas comparten varios motivos, como ser salvajes, solitarios, vigilantes. En ambos su destino está relacionado con un héroe que los condena y los ejecuta: Odiseo y Teseo; también aparece en ambos el motivo de una mujer: Galatea y Ariadna. Por último, los dos habitan en una isla, en el caso del Minotauro será el propio laberinto; y por si fuera poco 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— y que fue enviado por la máxima deidad marina.

Debe esclarecerse dos conceptos fundamentales que he 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 acción, como el Polifemo o el Minotauro (Pimentel, 1993: 215-229).

Menciono a estos seres mitológicos 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" (Muñoz Molina, 2006: 69); o serán ellos mismos, como el Minotauro, el motivo de un tema mayor como lo es el del laberinto. La arquitectura de éste se vuelve más nítida conforme avanza la novela: "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 escalinatas y las columnas rojas en un lado y en el otro tu nombre [...] Creta es Mariana" (Muñoz Molina, 2006: 251).

Creta es Mariana o ella es Creta, el espacio se vuelve corpóreo, palpable, voluble, esa mujer es Mágina y ésta es un laberinto, por fuerza lo será también el palacio de las escalinatas, del jardín y de la cúpula de cristal que es la casa de Manuel. Las campanadas y el tiempo encuentran su centro, su resonancia mayor en aquella casa. La historia rastreada por el personaje principal tiene su catarsis allí, pero la totalidad de ésta aparece esparcida por el dédalo compuesto por los diferentes espacios de la

urbe, dentro de ellos estarán dispuestos distintos personajes que guardan un fragmento de esa memoria total que poco a poco obtendrá el héroe Minaya para encontrarse con Mariana, y de este modo, poseer una vista "panorámica" de ella. Ahora, 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 aprisiona? Para ello será necesario entrar de lleno en sus particularidades.

El laberinto

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" (Muñoz Molina, 2006: 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, del pasado, pues dentro de la casa el tiempo se ha detenido, quien se enseñoorea de Mágina. Es más, desde adentro la ciudad es "imaginaria, lejana", el vínculo solamente se hace patente hacia el interior, como "paisaje íntimo".

Mágina existirá como recuerdo, imaginación, se hará presente a partir de su evocación, porque su conformación se hará desde el interior de la casa y del individuo quien la rememore. El hogar de Manuel será por ende el crisol, el tamiz por donde toda experiencia se llevará a cabo. La casa es un espacio autónomo, existe fuera de la ciudad porque la crea, y del tiempo, pues a pesar de estar dentro de Mágina es el lugar donde ésta cobra realidad, se hace tangible a partir de la memoria, también en este espacio se dan las revelaciones, al invocar a sus fantasmas. La casa es atemporal porque no va con el devenir del tiempo. La visión de Mágina dentro de la casa es voluble, depende de los recuerdos que tengan los diferentes personajes de Mariana, Creta, el laberinto. Las acciones de los diversos personajes, al ocurrir, en su mayoría dentro de sus paredes estarán bajo sus leyes espectrales, de invocación; por ello el tiempo pierde autonomía pues estará supeditado a este espacio mítico.

Ya dentro de la casa la mención del laberinto es clara: "Minaya subía deslizando 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*" (Muñoz Molina, 2006: 36) y "esta es una casa demasiado grande [...] aludien-

do [...] 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” (Muñoz Molina, 2006: 36).

Tenemos el señalamiento puntual del laberinto, pero de igual modo el de la isla que también connota un espacio autónomo, encerrado, donde la soledad es acentuada por el adjetivo “desierta”. Además, la cita anterior da cuenta de un espacio no sólo enorme, sino la mención de los ventanales del patio connota de nuevo transparencia, desnudez y al mismo tiempo una frontera, una división casi invisible dentro de la casa. En la cita anterior tenemos 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 recurriré de nuevo a Kerényi para poder distinguirlo. El autor nos 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” (Kerényi, 2006: 79); y “[...] en la danza se habla de prisión y liberación, se habla de muerte y al mismo tiempo del más allá” (Kerényi, 2006: 82).

La danza significa 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 nos da 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 una especie de arrebato, nos saca fuera de nosotros y nos ahonda en una especie de sonambulismo que nos 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 erigido a partir de la música.

Ya se mencionó la particularidad del doble entre Minaya y Solana por la crítica, por mencionar tan sólo un nombre, Julio Prieto (2002) parte de sus nombres para

fundamentarla; 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 para encontrar la salida, entra en esta duplicidad, interna y externa, pues se vive y se es el otro desde la muerte, pues, recuerde que todo laberinto es un viaje al inframundo.

El secreto de las habitaciones

A continuación sólo resta husmear dentro de las galerías del laberinto, en sus habitaciones. Los primeros serán los aposentos de doña Elvira, el Minotauro de la casa: "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" (Muñoz Molina, 2006: 88).

La posición donde se encuentra es esencial, está en las habitaciones más altas de la casa, además es una presencia que, aunque inmóvil, la sentimos 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 no pueden verla si ella no quiere ser vista, pareciera que estuviera en todo y en nada, un perfil sin rasgos definidos; no obstante, la descripción al decirnos que es dibujada con severa precisión, nos la esculpe, como si fuese una piedra contra el tiempo. Dentro del laberinto es el monstruo quien acecha, es quien sabe los caminos dentro del dédalo, como doña Elvira, por ello representa a este monstruo mitológico.

La imagen de este personaje es aún más terrible porque en esta descripción no sabemos 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 sólo podemos pensar en la imagen, o mejor dicho, en la esencia de la divinidad, al menos en dos cualidades: la omnipresencia y omnipotencia ejercidas dentro de la casa. Parece que todo lo ve y en consecuencia ella decide qué puede hacerse y qué no. De hecho, el asesinato de Mariana ocurre porque a la madre de Manuel no le parece que sea la esposa de su hijo, pues no tiene sus valores en apariencia eternos.

Por otra parte, algunos de los objetos de doña Elvira nos darán varios de sus valores morales e ideológicos: "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" (Muñoz Molina, 2006: 88).

La platería ya nos indica la clase social y el tiempo en el que sus habitaciones están detenidas, pues no es usual que a mediados del siglo XX muchas familias tengan un juego de té de ese tipo; la única taza, trasunto de su soledad; el periódico *ABC*, su posición ideológica y moral. Ahora bien, la cultura, aun cuando por un lado es clásica, también resulta un mero decorado, un instrumento de entretenimiento, pues el piano era enseñado a las jovencitas para animar las reuniones familiares.

La televisión proporcionará una educación doctrinaria y superficial. Recordemos que Minaya llega a Mágina durante la época franquista y como es bien sabido en los medios de comunicación de ese momento imperaba la censura que permitirá sólo manifestaciones en favor del nacionalismo en el pueblo: las películas históricas españolas y sus personajes idealizados; las de tipo rural, verdaderos manifiestos nacionalistas y regionalistas, que ensalza los tipos del asturiano, el andaluz, el madrileño, etc., o aquel cine de divertimento, el del mundo del cuplé, que exalta la nostalgia por los años veinte. Este cine representa un mundo idílico, melodramático, que busca exaltar el esplendor de la monarquía.

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.

En resumen, la educación y la cultura de doña Elvira serán doctrinarias, superficiales y servirán como medio para perpetuar el poder dictatorial que impone en la casa; pues ella lleva también la economía, representada por sus libros de contabilidad. En pocas palabras, tiene el poder moral, ideológico y económico de la mansión. Dentro de la casa o de su laberinto, como el Minotauro de Minos, actúa de modo omnipotente y omnipresente, impone sus valores ideológicos y castiga a todo aquel que no los siga.

Pero veamos más características de sus habitaciones:

[...] 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 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] sostiene [...] como objetos de culto. (Muñoz Molina, 2006: 88-89)

Aparece una antesala antes de llegar al aposento principal; de nueva cuenta oscuro. 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 es acentuada por la invitación que doña Elvira le concede a Minaya, pues sólo mediante una invitación el personaje puede llegar a ese páramo de tiniebla, acentuado por la soledad y la oscuridad.

Estamos en un espacio vacío, en 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 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 aun cuando 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, atemporal por la inmovilidad reinante, por el vacío espacial que rodea al personaje, el cual parece caminar sobre un mundo sin asideros.

Este desierto, este reino sagrado, sólo podrá ser cruzado por Minaya gracias al salvoconducto de una invitación; sólo así le será permitido franquear ese otro mundo dentro de la casa. Como apunta Campbell sobre el héroe, la imagen de la sacralidad se refuerza con el tintineo de los objetos del rito: en la novela, la bandeja con la platearía. 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.

Interesa detenernos en la invitación de doña Elvira, porque en todo proceso iniciático siempre aparece un heraldo o una invitación a penetrar en 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" (Campbell, 2006: 56).

Esta figura velada, este heraldo en el caso de nuestra novela, está repartida en dos personajes, primero por Solana, una presencia sobre la cual no puede hablarse en la casa y que está implícita en el poema titulado *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” (Muñoz Molina, 2006: 23). La invitación está escrita en el reverso de un dibujo realizado por Orlando: “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 [...]” (Muñoz Molina, 2006: 66). El segundo heraldo es sin duda Mariana, pues las palabras, aunque del poeta, en la segunda invitación están al reverso de un dibujo basado en ella. Existen otras dos invitaciones más, la de su tío Manuel para que permanezca con él mientras hace su tesis sobre Solana, y la de Orlando, de manera implícita, ya que fue éste quien hizo el dibujo de Mariana.

En la primera cita se nota claramente que el llamado es para Minaya, además la frase “llamada antigua” nos 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 ellas mismas, las invitaciones, fragmentos de un pasado—. Por tanto, el llamado es de ultratumba, pero también estas invocaciones parten desde el arte, indicándonos también la poética de nuestro escritor. El arte nos invita a interrogarnos, a develar sus misterios. No debemos olvidar que *Beatus Ille* está sustentada en la búsqueda de una supuesta novela. El arte habla de lo que la Historia calla.

En la segunda cita leemos otra reiteración sobre el laberinto, pero ahora en otro espacio, ya no arquitectónico, sino literario: la escritura como un laberinto de memoria, de resurrección de los muertos, como otra invitación al viaje y al pasado; 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, imperará el “no tiempo” o un tiempo suspendido. Si regresamos a una de las citas sobre doña Elvira podremos empezar a notarlo: “[...] 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? ¿Cuál es la presencia invisible, intangible, que permanece 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 tenemos un santo encerrado en una urna de cristal: una atmósfera cerrada, lo sagrado protegido de la realidad, de la habitación por donde camina el cuerpo de Minaya. Quizá no se vea tan claro en este ejemplo, pero sí en el siguiente:

Cuando ya se creía extraviado en las habitaciones sucesivas e iguales como juegos de espejos halló el camino que buscaba al reconocer sobre una cómoda a aquel niño Jesús que alzaba su mano de escayola pálida *bajo una campana de cristal*, 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 [...]. (Muñoz Molina, 2006: 303; las cursivas son mías)

El parecido de esta configuración espacial y descriptiva con las ya vistas sobre doña Elvira es evidente, refuerza 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 gracias a la ayuda de aquellos que extienden la invitación como señala Campbell, en este caso el salvoconducto lo dará doña Elvira, pero ella también 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" (Muñoz Molina, 2006: 89).

El encierro no es sólo tangible, también impalpable, no es únicamente arquitectónico, sino temporal, histórico, porque la hora, aunque detenida, es la del pasado y se puede fechar: "[...] así olían las cosas y el aire de hace cincuenta años" (Muñoz Molina, 2006: 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, siguiendo a Barthes (2010). Este fluir se debe a que el símbolo está implícito en el mito, que es a fin de cuentas una narración, una historia contada con ciertos valores culturales, políticos y morales que expresan las necesidades de cierta sociedad (Kirk, 1985: 261-268).

El mito por una parte es atemporal porque su significado o significados son muy pocos, dice Roland Barthes (2010); y continúa, en cambio, la manera como se presentan, sus significantes pueden variar —y lo hacen—, de época en época, de cultura en cultura. Esto debido a la sociedad donde se narren 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 ex-

tenderse a través de una extensión muy grande de significante, por ejemplo, un libro entero" (Barthes, 2010: 212).

Lo anterior lo vemos reflejado en el mito del laberinto o el concepto del tiempo detenido y la sacralidad que se desarrollan y recorren todo *Beatus Ille*. De hecho, la misma forma del mito detiene, suspende la historia contada, la eleva a otro plano, al simbólico, debido a los conceptos o significados implícitos en él.

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" (Barthes, 2010: 216-217). Por tanto, la literatura nos dejará padecer esa narración primigenia que es el mito para entablar un diálogo con nosotros, diálogo que sólo la ejemplificación del mito, nunca su develación por su carácter ambiguo, podrá perpetuar, sacarlo de su historicidad, pero siempre viniendo hacia ella para dilucidar sus connotaciones míticas, para rejuvenecerlas —por su carácter temporal— con cada nueva lectura, pero perpetuándola, al mismo tiempo, por ser 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. Por ello, hay un aura de sacralidad en doña Elvira, porque dentro de su configuración descriptiva está el mito del Minotauro, del monstruo encerrado en su laberinto, en su casa cerrada a cal y canto, esperando al héroe que la mate de una vez por todas.

Minaya cumplirá ese papel cuando descubra la historia del asesinato de Mariana y el destino de todos los involucrados en ella, los cuales, al desaparecer esta mujer, sufrirán una diáspora, ya sea fatal, como en el caso de Manuel, quien muere, o padecerán un deceso simbólico como Jacinto Solana, el cual revive por un instante cuando Minaya recupera su historia, para morir al tener ésta una conclusión en manos del joven enamorado de Inés.

Directa o indirectamente doña Elvira mata a todos aquellos con una relación afectiva con Mariana; los sacrifica; permanece como un monstruo dentro de un coto de soledad hasta la llegada de Minaya. El cual, como héroe, rescatará de la muerte a todos los involucrados en el "sacrificio de la doncella", y "dará muerte al monstruo", a doña Elvira, pues al recoger cada fragmento de la historia de la esposa de Manuel, el tiempo dentro de la casa empezará a fluir de nuevo hacia el presente, romperá con el tiempo monárquico establecido por la autora intelectual del asesinato de la joven.

La novela juega en el espacio y en el tiempo con la figura del laberinto, mismo que contiene la abolición del tiempo y su perpetuación por su calidad de encierro y

repetición. Ello permite conocer las tramas de los diversos personajes, traerlas a la vida, pero no puede olvidarse que "[...] el espacio fictivo [...] no puede prescindir de la categoría temporal, y viceversa" (Zubiaurre, 2000: 67). Por tanto, si un tiempo es atemporal, el espacio debe de corresponder a este tiempo. En consecuencia, la mayoría de los espacios en *Beatus Ille*, en su espacialidad de metalenguaje —es decir, cuando se refieren a una realidad no presente (léase simbólica, mítica [Pimentel, 2001; Barthes, 2010])—, serán sagrados. Esto quiere decir fuera de un tiempo humano. Por ello, *Beatus Ille* nos habla de un tiempo y espacio divinos, éste es el tiempo del mito, cuyo tema principal, como ya se vio a lo largo de este estudio, es el del laberinto y concluye cuando el héroe, Minaya, sale de éste, de Mágina, con el conocimiento necesario para regresar a su vida. Deja así el pasado en el pasado, retorna el tiempo de la ciudad a su flujo normal porque el Minotauro no rige más el laberinto; de hecho, el espacio deja de ser un dédalo, porque el héroe ha recorrido y conocido cada uno de sus caminos en la empresa que le tocó emprender.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. (2000). "Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina". En María-Teresa Ibañez Ehrlich (coord.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Iberoamericana. 9-32.
- CAMPBELL, Joseph. (2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHAVALIER, Jean. (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DEWES, Ada. (1992). "De laberintos y lenguajes". *Acta poética*, 13(1-2), 5-23. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/6607>
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes. (2001). *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Plaza y Valdés.
- HUGO, Víctor. (1976 [1831]). *Nuestra Señora de París*. Barcelona: Bruguera.
- KERÉNYI, Karl. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- KIRK, Geoffrey Stephen. (1985). *El mito su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- MANRIQUE, Jorge (1987). *Poesía*. México: Rei.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2006). *Beatus Ille*. Barcelona: Booket.

- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1999). "Florenia, Parma, Combray, Balbec... Ciudades de la imaginación en el mundo de *En busca del tiempo perdido*". En María Noel Lapoujade (coord.), *Volumen 3 Espacios imaginarios I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 229-244.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI; Universidad Nacional Autónoma de México.
- PRIETO, Julio. (2002). "'Playing the Sedulous Ape': Antonio Muñoz Molina y los espejos de la (meta)ficción en *Beatus Ille*". *Revista de estudios hispánicos*, 36(2), 425-456.
- REYES, Alfonso. (1984). *La cena y otras historias*. México: Fondo de Cultura Económica; Secretaría de Educación Pública.
- ZUBIAURRE, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.