Mujeres e historia en "Beatus ille" de Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos

▶ **To cite this version:**

Lucas Merlos. Mujeres e historia en "Beatus ille" de Antonio Muñoz Molina. Aránzazu Calderón Puerta; Karolina Kumor; Katarzyna Moszczyńska-Dürst. ¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, 978-83-60875-07-0. hal-03927878

HAL Id: hal-03927878
https://hal.science/hal-03927878

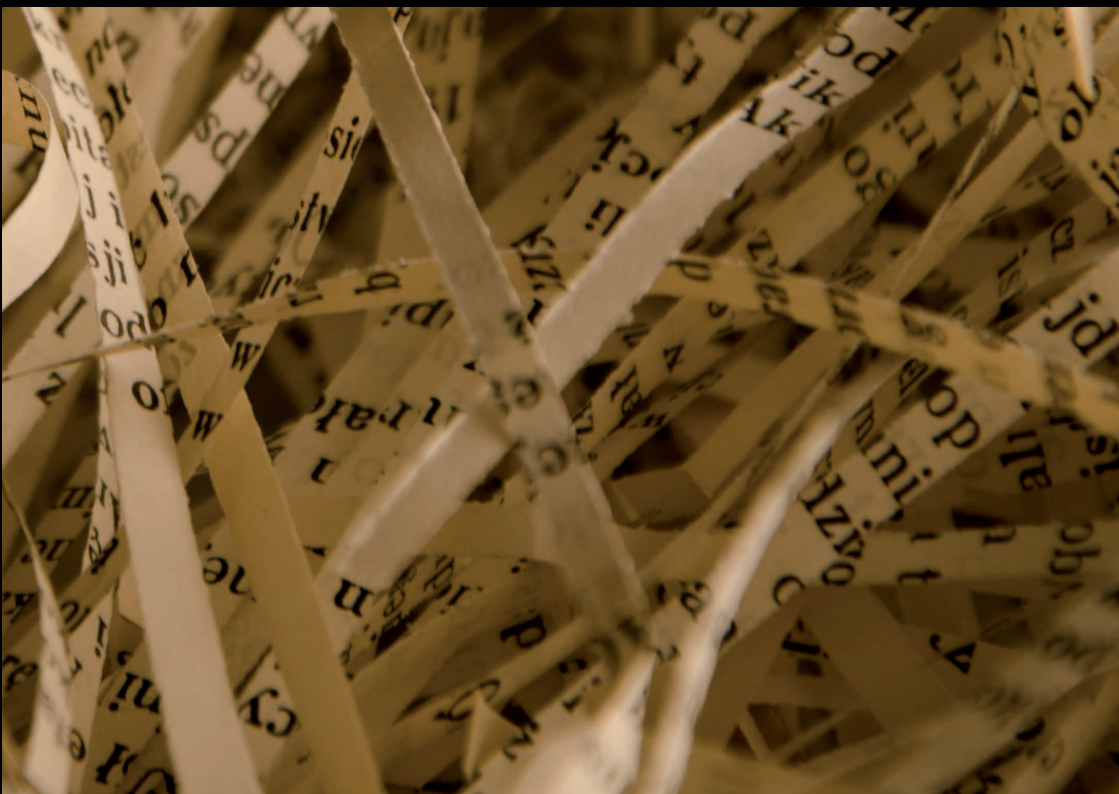
Submitted on 21 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas

Editoras
Aránzazu Calderón Puerta
Karolina Kumor
Katarzyna Moszczyńska-Dürst



¿La voz dormida?
Memoria y género
en las literaturas hispánicas

¿La voz dormida?
Memoria y género
en las literaturas hispánicas

Editoras
Aránzazu Calderón Puerta
Karolina Kumor
Katarzyna Moszczyńska-Dürst

Varsovia 2015

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia

El presente volumen se vincula con reflexiones teóricas del grupo de investigación GENIA. Género, identidad y discurso en España y América Latina.

EVALUADOR
Prof. Dr. Antonio Chicharro

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA:
Marcos Arcaya Pizarro

DISEÑO Y MAQUETACIÓN, DISEÑO DE LA PORTADA:
Bartosz Mielnikow (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN Y ENCUADRACIÓN:
Sowa–Druk www.sowadruk.pl

ISBN: 978-83-60875-07-0

EDITOR:
Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia
www.iberystyka.uw.edu.pl

Szczególne podziękowania składamy
Fundacji Uniwersytetu Warszawskiego,
która dzięki swojej dotacji umożliwiła
publikację niniejszego tomu

Mujeres e historia en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos
(Universidad Paul Valéry – Montpellier III /
Casa de Velázquez)

Beatus ille, novela publicada en España en 1986, supone en muchos aspectos un acontecimiento literario. Con este texto se daba entonces a conocer un joven autor andaluz que se convertiría en uno de los mayores exponentes de lo que se dio en llamar "la nueva narrativa española"[1]. Pero esta obra también se puede enmarcar retrospectivamente en la corriente de la "narrativa de la memoria", una corriente que desde entonces no ha dejado de traer a las librerías un número ingente de novelas, con un recrudecimiento bastante evidente desde los albores del nuevo siglo[2] y la efervescencia política en torno a la recuperación de la llamada memoria histórica que corre parejas, por lo menos en parte, con una puesta en entredicho del proceso de la transición a la monarquía parlamentaria actual, un fenómeno que algunos relacionan con la generación de los "nietos de la guerra" y su reivindicación de una "memoria de la reparación" (Aróstegui 2006: 79).

La manera como el relato de *Beatus ille* se relaciona con el pasado parece resueltamente posmoderna, si nos atenemos a algunas de las características que se han destacado para calificar

1 Raquel Macciuci opina por ejemplo que Antonio Muñoz Molina es "el autor más representativo de la nueva narrativa" (2010: 27).

2 Maryse Bertrand-Muñoz ha contabilizado unas doscientas novelas de la guerra civil publicadas en el período 1995-2007, un incremento de talla en comparación con el período anterior, 1987-1995 (2007: 31).

dicha tendencia estética, entre las cuales destacaremos el cuestionamiento crítico e irónico de los "grandes relatos totalizadores"[3], como las grandes ideologías y las certidumbres de toda índole –al igual que la posible reconstrucción fidedigna del pasado– así como la tendencia correlativa a lo paradójico e inestable. Así es como la novela constituye una "metaficción historiográfica"[4] (Hutcheon 1989) que va de la mano de una construcción narrativa elaborada y sumamente lúdica, hasta tal punto que esta puede parecer en última instancia el hilo narrativo fundamental frente al cual la contextualización histórica no serviría sino como pretexto. Tal no nos parece el caso: si bien la complejidad narrativa y su paradójico desenlace final –como veremos– le da a ese aspecto un realce innegable, sostendremos que su significado se debe entender en un marco histórico concreto. Cabe subrayar de entrada que *Beatus ille* no habla tanto del pasado como de la relación que une el presente de la escritura del texto a una representación del pasado[5], principalmente la de la guerra civil, la posguerra y el tardofranquismo, que constituyen los principales estratos temporales

3 "[T]otalizing master narratives" según la expresión de Linda Hutcheon (1988: x), que se inspiró en la noción de "final de los grandes relatos" ("la fin des grands récits") de Jean-François Lyotard (1979).

4 En el ámbito de los estudios hispánicos también cabe destacar la noción de "novela histórica postmoderna" acuñada por Celia Fernández Prieto. Para esta estudiosa, uno de los "ejes centrales" de esta categoría de novelas históricas es "la distorisón de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional" (2006: 175).

5 Se trata en realidad de una de las características esenciales de buena parte de las novelas históricas sobre la guerra civil y el franquismo. La cuestión de saber si se trata de una invariante común al género "novela histórica" parece ardua de contestar. Darío Villanueva responde, por su parte, de forma negativa con su tipología de las novelas históricas españolas de finales del siglo XX, en la que destaca aquellas en las que se da una "proyección trascendente del pasado sobre nosotros", a las que otorga un mayor valor literario pues estima que "acaso el sector más interesante de esta novela histórica sea el que, sin

escenificados por el texto. En este marco planteado, proponemos una lectura peculiar que defiende el papel absolutamente relevante e incluso central de los personajes femeninos en la elaboración del significado propiamente político de la obra.

Si bien la primera novela de Antonio Muñoz Molina hizo correr mucha tinta, pocos son los acercamientos académicos que se centraron plenamente en las figuras femeninas. Los roles en apariencia subalternos de las mujeres en *Beatus ille* no son ajenos a tal situación, a pesar de explicarse por las exigencias de la verosimilitud, y contribuyeron a veces a una percepción en clave negativa por parte de los críticos[6]. Como se ha sugerido más arriba, la novela está constituida por dos tramas narrativas esenciales, en las que los personajes femeninos ocupan un lugar céntrico. El primer hilo de la intriga lo constituye el misterio que genera la muerte de una mujer, Mariana, en el pueblo andaluz de Mágina, en su noche de bodas con Manuel, un hacendado local, y en plena guerra civil, en 1937. Este misterio es el que intenta dilucidar Minaya, el héroe de la novela, desde su presente de 1969. Ese estudiante vuelve a su ciudad nativa tras su arresto y consiguiente estancia en las dependencias de la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol. Bajo la patraña de una tesis doctoral sobre Jacinto Solana –un poeta olvidado de la guerra civil oriundo de Mágina– consigue que su tío Manuel, viudo y todavía enamorado de Mariana y otrora mejor amigo de Solana, le acoja en su casa señorial. Pero Minaya se deja muy pronto atrapar por la fascinación por el pasado y el triángulo amoroso que compo-

descuidar la fidelidad de la reproducción, acerca el sentido de lo contado a realidades presentes" (1992: 289).

6 Dolores Gutiérrez escribe, por ejemplo: "en *Beatus ille* la mujer, lejos de desempeñar un papel protagónico, está condenada […] a ser la hostigadora al crimen, caso de doña Elvira, la madre de Manuel; o una sumisa sirviente, como ocurre con Inés, la novia de Minaya" (2004: 93 *ápud* Begines Hormigo 2004: 74).

nían el poeta Solana, el burgués hacendado y la modelo Mariana. Tras el hallazgo de varios manuscritos de puño y letra de Solana, Minaya investiga e interroga a los ocupantes del palacete de su tío, reconstruye el pasado y consigue desenmascarar al asesino de Mariana. Pero muy pronto, Minaya, así como el lector, descubren que había otro misterio, pues Jacinto Solana seguía vivo y los manuscritos habían sido redactados expresamente para adecuarse al horizonte de expectativas del héroe y eran, por tanto, apócrifos. Hasta el momento, la versión registrada por la memoria colectiva[7], convertida en versión histórica, era que Solana había muerto heroicamente en un tiroteo con la guardia civil, por lo cual se había convertido en una figura destacada de la resistencia comunista al franquismo. El segundo hilo narrativo, el segundo misterio, lo constituye, por tanto, la identidad del narrador, ese "yo" que abre la novela y que aparece de cuando en cuando a lo largo de la misma para desvelarse en las páginas finales y desbaratar buena parte de la intriga del primer hilo narrativo. Este largo resumen permite mostrar hasta qué punto una primera lectura de la novela sugiere una ausencia de protagonismo de los personajes femeninos. Un estudio más pormenorizado permite otro acercamiento a la obra, útil para despejar su "significancia"[8] y sus consiguientes alcances

7 "Memoria colectiva" se entiende aquí como memoria de un grupo determinado, donde destaca la importancia del recuerdo vivido en común. Aquí se puede por tanto entender la memoria colectiva de forma restringida –la de los moradores de la casa señorial de Manuel– o más amplia –la de los habitantes de Mágina.

8 Tomamos prestado este término ("signifiance" en francés) a Michael Riffaterre (1982), si bien en un sentido más amplio y menos estructuralista, pues este estudioso lo usa para interpretar poesías y desde una perspectiva autotélica. Para él, la lectura a nivel semiótico de un poema permite detectar un núcleo semántico central que irradia el conjunto textual y a partir del cual se puede armar una interpretación más profunda en un plano hermenéutico pero acotada a una realidad puramente lingüística e intratrextual. El planteamiento aquí

axiológicos y políticos, lo que se denominará – siguiendo a Ruth Amossy– la "dimensión argumentativa" del texto[9].

Dos razones, por lo menos, permiten afirmar el protagonismo de los personajes femeninos en *Beatus ille.* Las mujeres que ocupan la diégesis, en primer lugar, constituyen motores narrativos en las dos intrigas destacadas, especialmente en el caso de Inés, la criada, que desempeña un papel esencial. Una segunda lectura en clave simbólica deja ver claramente que las mujeres concentran en gran medida el significado histórico e ideológico de la novela, ese nivel significante más sutil pero no por ello secundario.

Del deseo de conocer al texto como telaraña: una intriga de mujeres

En su vertiente policíaca, *Beatus ille* constituye un relato detectivesco en el que Minaya, poco después de su llegada a Mágina, se enfrenta a varios misterios que se relacionan con cuestiones identitarias[10]. El orden del relato, que no coincide con el orden de la intriga por efecto de un complejo entramado de analepsis y prolepsis[11], acrecienta el suspense, lo concentra en personajes

propuesto consiste en ver cómo una lectura hermenéutica de *Beatus ille* hace emerger otro significado directamente conectado con la realidad del tiempo de la escritura.

9 Ruth Amossy define la "dimensión argumentativa" como un sentido irreducible a un "razonamiento formalizable" que no ofrece respuestas tajantes. Al contrario, se establece así un cuestionamiento que no desemboca en la asunción de "una determinada tesis" (2010: 40). En una entrevista, Ruth Amossy explica: "Algunos discursos tienen una meta argumentativa declarada (lo que llamo una intención ['une visée']), otros persuaden de manera indirecta y a menudo no programada ni deliberada (es su dimensión argumentativa)" (Baroni 2003) [la traducción es nuestra].

10 Según Jacques Dubois, "todo relato detectivesco tiene como objetivo la determinación de una identidad" (1992: 64).

11 Se sigue la terminología establecida por Gérard Genette (1972).

femeninos y construye un efecto especular: la búsqueda no es solo la que emprende Minaya, pues también el lector se implica para descifrar el laberinto temporal que constituye este relato, el cual se esmera en diferir casi sistemáticamente la entrega de datos esenciales. Es así como procede el umbral del texto que capta y captiva al lector con el íncipit siguiente:

> Ha cerrado muy despacio la puerta y ha salido con el sigilo de quien a medianoche deja a un enfermo que acaba de dormirse. He escuchado sus pasos lentos por el pasillo, temiendo o deseando que regresara en el último instante para dejar la maleta al pie de la cama y sentarse en ella con un gesto de rendición o fatiga, como si ya volviera del viaje que nunca hasta esta noche ha podido emprender. (Muñoz Molina 2006: 9)

El texto se abre de este modo con dos misterios: el de la voz narradora y el de la identidad del personaje al que aquella se refiere. La ausencia de nombres propios y de pronombres personales instaura un anonimato total. En este sentido, el sintagma "temiendo o deseando" también introduce una escritura de la incertidumbre que se ve confirmada a lo largo y ancho de la novela como bien lo ha señalado Geneviève Champeau[12], al tiempo que alude al deseo que conforma una temática íntimamente relacionada con las dos protagonistas femeninas, Mariana e Inés. La *captatio benevolentiae* funciona aquí –y en el resto del íncipit– plenamente, entroncando el relato con el misterio y el deseo tanto en su vertiente amorosa como en su aspecto sapiencial, desde la perspectiva del lector que no puede sino adoptar una postura hermenéutica para adentrarse en la novela.

12 A este respecto, ella habla de una "poética de lo incierto y lo inestable" (Champeau 1997: 123).

El relato en su conjunto se vale de un orden cronológico fuertemente alterado para introducir datos que no se esclarecen y que quedan suspendidos hasta su muy posterior aclaración, en un afán por destilar gota a gota la información y mantener un alto grado de suspense. Para ello recurre con frecuencia a paralepsis, es decir, a omisiones de ciertos datos necesarios para la cabal comprensión de la situación narrativa (Genette 1972: 92-93). Se trata de un uso generalizado que abarca a la figura de Inés –la criada del palacete de Manuel, de la cual Minaya se enamora– y de Mariana, la difunta esposa de Manuel. En este último caso, el relato alude a ese episodio, pero no precisa las circunstancias violentas de la muerte de Mariana antes de las páginas 100-101, cuando Medina –médico de cabecera de Manuel– revela a Minaya que aquella murió de un tiro en la cabeza en el palomar de la casa de forma accidental, por una bala perdida a raíz de un tiroteo en los tejados entre unos milicianos republicanos y un espía quintacolumnista. En conjunto, predomina una estética alusiva y fragmentaria, sustentada en unas analepsis repetitivas[13], y se concentra en el caso del misterio de Mariana en torno a dos secuencias narrativas: la cronología de la muerte de la esposa de Manuel, por un lado, y su encuentro con Jacinto Solana en el jardín el día anterior a su asesinato, por otro[14]. Estas analepsis repetitivas se organizan de un modo ternario, siguiendo la estructura tríptica de la novela: al inicio del relato, un primer cebo narrativo remite a sendos episodios de modo alusivo, dando paso a varias analepsis que cada

13 Los enunciados repetitivos consisten en narrar "*n* veces lo que pasó una vez" (Genette 1972: 146).

14 Hemos contabilizado 16 ocurrencias relativas a la noche de bodas y al asesinato de Mariana (Muñoz Molina 2006: 18, 31, 32, 98-97, 101, 102, 112, 132, 138, 236, 257-258, 270-271, 273-282, 314-316, 322-324, 350). En el caso de la escena amorosa en el jardín, el relato contiene, según nuestro recuento, 8 ocurrencias (2006: 17, 110, 137, 159, 224, 247-253, 276-277, 320-321).

vez concretan más la escena, a modo de pinceladas sucesivas; en la segunda parte, las analepsis se concretan hasta describir la casi totalidad de las dos secuencias; la tercera parte sirve para desvelar por completo el misterio del asesinato que no era sino un asunto de mujeres. Doña Elvira, la madre conservadora de Manuel, desde la altura de su habitación del último piso, había observado a los dos amantes (Mariana y Solana) revolcándose amorosamente en el jardín. Desde esta habitación ordena el asesinato de la esposa de su hijo. El escultor Utrera se ve obligado a actuar, pues Doña Elvira posee una carta que demuestra que tiene complicidades con un quintacolumnista franquista que acaba de ser detenido.

Pero resulta que el misterio de la muerte de Mariana y su peculiar escenografía textual funciona como pantalla entre Minaya –y el lector en cuanto trasunto extradiegético– y otro misterio: la identidad de Solana y la del narrador, que vienen a coincidir al término del libro; un enigma que el texto establece como jerárquicamente superior al de la muerte de Mariana al presentar su resolución después. Pero la supervivencia de Solana y el carácter apócrifo de los manuscritos hallados por Minaya no resuelven del todo el origen de la voz narradora, como ha señalado la crítica. En un primer momento, Solana parece fundirse del todo con el narrador, pues detalla a Minaya los motivos que decidieron la escritura de los manuscritos: "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" (Muñoz Molina 2006: 350) para, sin embargo, añadir poco después: "Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya" (2006: 351). Estas palabras remiten a lo que decía la voz narradora, en el íncipit de la novela: "supongo que [Minaya] alguna vez se rendirá inevitablemente a la superstición de la escritura, porque *no conoce el valor del silencio ni de las páginas en blanco*" (2006: 10, la cursiva es nuestra). Estos indicios textuales

parecen señalar un pase de testigo entre Solana y Minaya, que de lector se convertiría en escritor y posible narrador escondido de *Beatus ille*; una idea que varios críticos han sostenido (Gurski 2000: 343-357; Begine Hormigo 2006a: 72, 2006b: 93), por la inverosimilitud de la narración solitaria y tan extensa que desarrollaría Jacinto Solana desde su cama, a punto de suicidarse, como si de un extenso flujo de consciencia se tratase y que no encaja con su muy elaborada estructuración.

Tanto en un caso como en el otro cabe, sin embargo, resaltar el papel de Inés como adyuvante de la narración, o incluso como voz narradora intermediaria. Varios indicios textuales la constituyen en verdadera tejedora del relato, remitiendo así a la conocida etimología de "texto", que remite al latín *textus*, "tejido", que ya desde el siglo I d. C. significa a la vez texto y tejido o tela (Chartier 2004: 13). Así, cuando Minaya entra en el hogar de Solana y entiende que ha sido víctima de una trampa, sus ojos se dirigen hacia Inés, que está bordando:

> [Minaya] miraba a Inés, sentada junto a la ventana, reclinada sobre el bastidor y la tela que fingía bordar y que se desplegaba en duros ángulos blancos sobre sus rodillas. Fija en la trama de los hilos, Inés alzaba la mano derecha y parecía que no sostuviera nada entre los dedos, pero luego la luz apresaba en un delgado destello la punta de la aguja o el hilo tirante que la prolongaba, igual que algunas veces surge, en el espacio vacío, muy cerca de los ojos, el trazo curvo y larguísimo de una tela de araña en seguida invisible. (Muñoz Molina 2006: 333-334)

Se da en este fragmento una visión metafórica de Inés como tejedora. El texto se da a ver como "tela", pero también como telaraña, es decir, una trampa donde Inés desempeña un papel sumamente tenue, casi invisible. La indiferencia aparente que se

desprende de su concentración en la "trama" se agrega a la casi invisibilidad del acto de tejer, pues "parecía que no sostuviera nada entre los dedos". A nuestro modo de ver, estas líneas constituyen una *mise en abyme*[15] del papel de Inés en el conjunto de la construcción textual desempeñado, precisamente, entre bastidores. Una interpretación confirmada por la asociación recurrente de la isotopía de la línea y del hilo que termina asociando la criada a figuras míticas como Aracnea y Ariadna, pero también, y sobre todo, a la escritura en sí. Es así como el día de la entrada de Minaya en la casa señorial de su tío, Inés se encuentra espiando "quieta al otro lado de los visillos" (2006: 28). La voz narradora precisa entonces que Inés suele "quedarse así durante horas, detrás de todas la ventanas", en las cuales "dibuja líneas o palabras en el vaho de su aliento" (2006: 28). Es también Inés la que se encarga de depositar los manuscritos apócrifos y conducir a Minaya hacia ellos, o quien finge encontrarlos, como en el cortijo de Manuel, "la Isla de Cuba", donde los dos amantes se ponen a registrar un baúl donde encuentran "una cinta roja igual que las que ataban los manuscritos del dormitorio nupcial" (2006: 131). Inés halla, finalmente, el cuaderno en el que lee un exaltado Minaya: "Minaya examinó las páginas donde los trazos de tinta eran ya tan tenues como la cuadrícula". La asociación de Inés con los trazos de tinta es sutilísima, pues, algunas páginas antes, el narrador describe así el camino para llegar a la "Isla de Cuba": "Como si avanzara sobre un papel en blanco donde la ausencia de toda palabra encubría

15 Los juegos especulares de *mise en abyme* se dan en muchas otras ocasiones en la novela, particularmente a través de ciertas écfrasis como la del retrato nupcial de Mariana y Manuel o la écfrasis "imaginaria" que el pintor Orlando desarrolla cuando describe de antemano un cuadro que planea ejecutar sobre el modelo de *Las Meninas* de Velázquez, que constituye justamente uno de los ejemplos más elaborados de la *mise en abyme* en la pintura occidental según Lucien Dallenbäch (1977: 21).

una escritura invisible, Minaya subió a la zaga de Inés por la vereda abierta entre los olivos" (2006: 126). La "escritura invisible" se asocia así con los "trazos" casi borrados del cuaderno y con la telaraña metafórica que teje Inés en el piso de Solana a la que nos hemos referido más arriba. La isotopía lineal aparece de nuevo cuando la voz narradora imagina que el lápiz del pintor Orlando no hubiera sido suficiente para retratar a Inés: "No hubiera bastado *la línea del lápiz* sobre el blanco intacto para dibujar a Inés, deseada por dos hombres que situaban su cuerpo *en el fiel de una simetría oscura*" (2006: 105, la cursiva es nuestra). El "fiel" remite al de la balanza y describe metafóricamente la posición central de Inés, a la vez amante de Minaya y de Solana y, a la postre, intermediaria entre ellos dos. Pero también connota su asociación con el hilo, pues el origen etimológico de "fiel" es, en efecto, la voz latina "*filum*", o sea, "hilo".

Por otro lado, un motivo recurrente en la obra lo constituye el laberinto[16], que viene asociado, en la mitología griega, al mito de Teseo, atrapado en el laberinto del Minotaurio y del cual consigue salir con la ayuda del ovillo de hilo que le entregara Ariadna. Inés

16 La palabra "laberinto" aparece ocho veces según nuestro recuento. Se aplica particularmente a ciertos espacios: el palacete de Manuel y su sinfín de habitaciones es el más recurrente, pero cabe mencionar las descripciones de la parte vieja de Mágina o el dédalo que recorre Minaya para acceder a la vivienda de Solana. Pero el motivo, asimismo, aparece formalizado a través de otras modalidades: la especularidad presente en muy diversos planos (motivos del espejo e isotopías especulares que conforman paralelismos variados), hábilmente subrayada por Annie Bussière-Perrin (1994); elementos lingüísticos como el gusto por las frases muy extensas o los juegos temporales con el entramado de analepsis y prolepsis así como la partición de la diégesis en varios planos, elementos todos ellos que participan de una construcción propiamente laberíntica.

no solo contribuye a tejer la trama, aportando datos a Solana[17] y quizá escribiendo a dúo con él los manuscritos, sino que orienta a Minaya hacia el antro del Minotaurio que vendría a personificar Solana. Inés aparentemente constituye así una figura especular respecto a Ariadna, pues teje la trama del engaño en que se ve atrapado Minaya. Pero un tercer movimiento se esboza al final de la novela: Minaya se convierte en escritor y es otra vez Inés la que emprende el camino para acompañarle de regreso a la ciudad, otorgando así a *Beatus ille* un parentesco con el *Bildungsroman*.

El misterio de la fuente de la voz narradora sigue sin esclarecerse, pero el texto deja atisbar para Inés un papel de co-narradora o de adyuvante de la narración. La intriga funciona así gracias a personajes femeninos que, bien sea sirviendo de pantalla o de cebo narrativo como en el caso de Mariana, o bien sea actuando entre bastidores, participan de manera decisiva en la construcción de la estructura novelesca.

Alegorías femeninas: entre tiempo mítico y tiempo vivido

La representación de la mujer en *Beatus ille* se caracteriza por una complejidad que mucho tiene que ver con un juego con las clasificaciones tradicionales de género[18]. Estas, en buena parte, se desbaratan mediante la construcción de personajes polifacéticos

17 *Vid*. la secuencia en que Inés se desnuda y se prepara a acostarse con Solana al tiempo que le da cuenta de las ocupaciones de Minaya (Muñoz Molina 2006: 43-44). Este papel de intermediaria narrativa trasluce también mediante las fórmulas insertadas puntualmente en el texto del tipo "[Minaya] le dijo a Inés" o "le contó a Inés".

18 Entendidas como resultado de un complejo y continuo proceso sociocultural histórica y socialmente situado que deriva de la existencia de un trato diferencial en torno a la diferencia biológica macho/hembra desde el nacimiento de cada individuo (Goffman 2002: 46-47).

cuyo alcance simbólico nos permitirá, a la postre, trazar las líneas de una interpretación ideológica de la novela. El denominador común entre los personajes femeninos que ostentan cierto protagonismo lo encontramos –de un modo más o menos acentuado, y sin duda en grado máximo en el caso de Inés– en que no todas quedan en modo alguno confinadas al espacio privado, cuando esto supone, en general, una característica esencial de la condición de la mujer en las sociedades modernas (Goffman 2002: 54-55) y, sin duda de forma acusada, en una sociedad tradicionalista como pudo ser la franquista (Barrachina 2007: 94).

La lectura global de la obra revela una voluntad de describir la violencia y la sinrazón que imperó en ambos bandos (Alarcos Llorach 1992: 417); no obstante, la nivelación y el igual reparto de culpas –discurso dominante en los años de transición y aún durante la celebración del 50 aniversario de la guerra civil, año de publicación de la novela– no se da en *Beatus ille*; o, dicho de otro modo, el escepticismo hacia el comunismo y la condena de las violencias ocurridas durante la guerra civil, no obvian una dimensión argumentativa del texto, dirigida de manera sutil hacia una defensa de la Segunda República y de la vigencia de su herencia en la democracia española actual. Para ello, creemos esenciales las representaciones en torno a los personajes femeninos y las relaciones que se establecen entre ellos y su entorno.

Doña Elvira y Beatriz: mujeres humilladas y orientadas hacia el pasado

Doña Elvira, la madre de Manuel, está claramente relacionada con lo más tradicional y rancio del conservadurismo burgués y franquista. En un plano simbólico, constituye una madre castrante y asociada a la muerte de Mariana. Un oxímoron simbólico que se nutre también de representaciones religiosas en torno a ella. Cuando Solana y Mariana hacen el amor en el jardín resguarda-

dos por la oscuridad, Doña Elvira, desde lo alto de su habitación, echa luz sobre los "pecadores". Por lo demás, Doña Elvira se nos muestra como una alianza de luces y sombras que, con el añadido de su función de inductora de la muerte de Mariana, semeja a Lucifer. La asociación con la sombra ya viene subrayada desde los primeros capítulos del relato, pues el narrador no deja de precisar que "Doña Elvira se imponía en la conciencia de Minaya como una gran sombra ausente" a la que los distintos moradores de la casa, en 1969, aluden, "casi nunca nombrándola" (Muñoz Molina 2006: 88). Más allá de esa asociación religiosa que la vincula al catolicismo y al mantenimiento del orden –junto a la presencia potencial del consiguiente castigo en caso de desobediencia–, la madre de Manuel es una alta representante del conservadurismo en Mágina: la voz narradora no deja de asociarla al "orgullo de Mágina", una fórmula varias veces repetidas a lo largo de la novela para referirse a los pudientes. En los fragmentos de discurso directo, cuando Doña Elvira se entrevista con Minaya (capítulo 7) con el objetivo de conocer los motivos de su estancia en la casa, su lenguaje da cuenta de su lucidez, pero sobre todo de su autoritarismo, vinculándose así con el régimen franquista. Su discurso se caracteriza por fórmulas tajantes, casi arbitrarias, que siempre afirman o zanjan, de modo que se presentan como verdades absolutas y, por tanto, incontestables. Así es, por ejemplo, como se dirige a Minaya al término de la entrevista: "Nunca ha habido un hombre que pueda engañarme, y no lo voy a permitir ahora, en la vejez. Tampoco puedes tú, pero lo sabes. Cuéntame por qué has venido" (Muñoz Molina 2006: 93). Asimismo, su protagonismo en la administración de la hacienda de la familia y el destino de su hijo se asocia con otra figura, a saber, la de la mujer humillada y anticuada. Su marido fue un mujeriego empedernido que, a su muerte, dejó toda la herencia a Manuel. Por otro lado, Doña Elvira vive recluida desde tiempo ya remoto. En una significativa

focalización interna, a propósito del encierro y las habitaciones de la anciana, Minaya piensa: "así olían las cosas hace cincuenta años" (2006: 89).

El caso de Beatriz tiene varios parecidos. La esposa de Solana, engañada y abandonada, mantiene viva la lealtad, del mismo modo que Elvira a su familia política. El comunismo es su compromiso y por él muere en 1947, perseguida por la guardia civil. Un comunismo que la voz narradora, tanto la del relato diegético como la del relato metadiegético de los manuscritos apócrifos, no deja de censurar o de desprestigiar[19]. Su fidelidad a Solana entronca con la construcción de un personaje marcado por la lealtad. Así es como narra este en los manuscritos apócrifos que "en un lugar de Madrid me estaba esperando la misma casa que yo había abandonado diez años atrás. «Nadie ha entrado en ella […] desde que tú te fuiste» [le dice Beatriz]" (2006: 153). Aquí, la reminiscencia cervantina acrecienta la distancia temporal que separa a los esposos; Solana bien podría haber añadido: "en un lugar de Madrid cuyo nombre no quiero acordarme".

En ambos casos, nos encontramos frente a mujeres fuertes, luchadoras en aspectos que atañen a lo político, y a la vez totalmente estancadas en el pasado hasta el punto de convertirse en personajes anacrónicos y contagiar con los mismos achaques a las ideologías que personifican y con las que se identifican. Esta identificación se revela a las claras cuando reprochan la indeterminación ideológica de los personajes masculinos. Solana lo subraya cuando revela a Minaya que "Beatriz me dijo que yo no había creído nunca ni en la República ni en el comunismo, que yo no había traicionado nada porque nunca hubo nada a lo que yo fuera leal" (2006: 344).

19 *Vid*. el capítulo 2 de la novela con el personaje del ridículo militante comunista José Manuel Luque o también el capítulo 1 (Muñoz Molina 2006: 150).

Mariana e Inés: de la mujer libre como alegoría del camino hacia la democracia

Una dinámica opuesta al de los personajes femeninos ultrajados caracteriza a las mujeres objetos de deseo, Mariana e Inés, en un movimiento dialéctico que desemboca en el futuro y la apertura final del éxplicit de la novela. Estas van constituyéndose como fuerzas contrarias al retiro al campo y al apartamiento del "mundanal ruido" que supone el tópico literario del *beatus ille*, que viene acompañado en la novela por el del *locus amoenus*[20]. Es así como Mariana consigue despertar en Manuel una valentía y una independencia respecto de su mujer que propicia que este decida emigrar a París con ella. Pero este impulso se ve truncado por el asesinato de su mujer y la consiguiente reclusión en un tiempo estancado y paseísta. Buena muestra de ello es la transformación de la cámara nupcial en un templo mortuorio en el que todo se ha conservado en el mismo estado desde la fecha de la trágica noche de bodas. Esa fascinación paseísta también atormenta a Solana, en la metadiégesis en 1947, y a Minaya desde el presente

20 *Vid*. la descripción que proporciona Ernst Robert Curtius del *locus amoenus*: "Es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa" (1989: 280). Los distintos jardines edénicos, paraísos perdidos y nunca recobrados del todo en *Beatus ille*, presentan las combinaciones árboles/pradera/agua/viento (caso de "la Isla de Cuba", *vid*. Muñoz Molina 2006: 128 y de la huerta de Justo Solana) o simplemente árboles/pradera/viento en el caso del jardín del palacete de Manuel donde Solana y Mariana se convierten en amantes, la noche del 20 de mayo de 1937, acunados en cierto modo por el chirrido del balanceo del columpio mecido por el viento (2006: 224). En ese columpio radica, por cierto, un simbolismo que remite al mito de Erigona, donde se alían vida y muerte de manera especialmente intensa, verdadero exponente del estrecho vínculo entre Eros y Thanatos que subrayó Georges Bataille (1957). Para un desarrollo más extenso de estos puntos, *vid*. Lucas Merlos (2011: 100-107).

de la narración. Y cabe mencionar muy de paso que esa atracción paseísta se manifiesta principalmente en un espacio determinado, el palacete de Manuel: un lugar cerrado, un microcosmos alejado del mundo –es decir, otra plasmación del motivo del *beatus ille*– que también se asemeja simbólicamente a un útero, un lugar protector vinculado a la infancia y al pasado, en el que Minaya se siente en seguida a salvo tras su huida de Madrid. Otro elemento son los juegos especulares entre Mariana e Inés, en los que esta se complace y que la voz narradora también activa, de tal modo que los paralelismos entre Inés y Mariana son otra estrategia para asentar el relato en el pasado.

Pero un movimiento dialéctico hacia el futuro opera una presión inversa. Se comprueba, primero, con Mariana, por su fuerza impulsora. Ya nos hemos referido al efecto ejercitado en Manuel, pero hay varios fragmentos que ponen de relieve cómo Solana busca retener a Mariana sin posibilidad de éxito. Por ejemplo, recordemos cuando está a solas con Mariana en la estación de trenes a la espera de la llegada de los invitados a la boda, en mayo de 1937 (2006: 199-200). En este proceso, el tiempo vivido por ambos se distorsiona, Solana intenta detener el vuelo del tiempo y se desespera por su celeridad, mientras que Mariana experimenta una percepción absolutamente opuesta del transcurrir temporal. Del mismo modo, Inés se instituye en heredera de Mariana y acompaña a Minaya hacia el desenlace, contribuyendo así a sacarle de la ilusión en la que estaba. Otro parecido, a nuestro juicio muy revelador, es la ausencia de pasado conocido de Mariana y el pasado borroso de Inés, que convierten a estas figuras en entes del *hic et nunc* con miras al futuro.

Esos personajes, cuya relación con el futuro los distingue claramente del resto del "elenco" de la novela, conllevan una simbólica política en absoluto casual. En términos cronológicos, Manuel conoce a Mariana al día siguiente de la victoria del Frente

Popular y esta muere asesinada el 20 o el 21 de mayo de 1937 –la fecha no queda clara del todo en la novela–, es decir, pocos días después de las persecuciones contra los anarquistas en Barcelona. Hechos denunciados por el pintor Orlando (2006: 245), que evidencian la desunión y las divisiones en el bando republicano, una de las causas de la pérdida de la guerra civil y la desaparición de la República. Esas coincidencias a nivel de fechas relevantes van unidas con unos ecos onomásticos evidentes: Mariana también hace surgir la figura de Marianne, es decir, el nombre que recibe la alegoría de la República Francesa.

A nivel de representaciones de género, ambas mujeres comparten unas características que podríamos relacionar con la idea de "empoderamiento" en unas sociedades donde la mujer tiene categoría de subordinada. En el sentido que señalamos, Mariana se dedica al oficio de modelo, mientras que Inés es una criada que, según suponemos, cubre las necesidades de Solana, quien vive recluido en su casa por causa de su discapacidad. De manera general, ejercen una dominación tradicionalmente asociada con lo varonil en varios aspectos: Mariana es la que conduce el coche cuando ella y Solana se desplazan por Mágina, o saluda a los hombres con un apretón de manos, un gesto que le parece "absolutamente masculino" a Medina, el médico y amigo de Manuel (2006: 180)[21]. Por añadidura, vive como modelo y asume plenamente su sensualidad, reforzada por las comparaciones con actrices que en aquella época fueron símbolos de una feminidad sin tapujos o relacionada con la idea de *femme fatale*, entre ellas, la actriz austriaca Hedi Lamarr, primera mujer en desnudarse en

21 Es de notar un gesto similar en el caso de otro personaje femenino independiente y moderno de la novelística de Antonio Muñoz Molina. En *La noche de los tiempos* (2009) Judith Biely estrecha la mano del protagonista, Ignacio Abel, "con una soltura masculina", cuando los futuros amantes se encuentran en el despacho de Philip Van Doren (sexto capítulo).

una película, o la actriz Louise Brooks. El vínculo a la sexualidad de Mariana entronca plenamente con esos referentes: es ella quien decide acostarse con Solana antes de hacerlo con Manuel, tras la celebración de la boda. Inés, a pesar de su condición de criada, también se define como personaje independiente y libre. Su cultura y su dominio del francés no dejan de impresionar a Minaya, y su capacidad de seducción se convierte en un juego en el que ella domina a sabiendas de su poderío. Así lo demuestra Inés cuando toma la iniciativa y casi impone una relación sexual a Minaya en la cama de la cámara nupcial de Manuel y Mariana –"tiene que ser aquí" afirma ella (2006: 138)–, en un gesto transgresor donde ella manda:

> "Tú no te muevas", dijo Inés, "tú no hagas nada", y empezó a moverse ondulada y girando bajo sus caderas, apresándolo, hiriéndolo, apurando el aire para expulsarlo muy lentamente al tiempo que se levantaba y curvaba hincando en las sábanas los codos y los talones, y sonreía con los ojos fijos en Minaya, murmurando, "despacio", diciéndole en voz baja palabras que él nunca se había atrevido a decirle. (2006: 141)

Otro elemento transgresor lo constituye asimismo su relación amorosa, que roza lo incestuoso, toda vez que se acuesta con Jacinto Solana, ya mayor y discapacitado, al que considera su tío y que la crió en buena medida. Esa liberación total de la sexualidad, aceptada en cierto modo por Minaya, no deja de sugerir o de anunciar la emancipación sexual que se dio en los setenta, y aún más en la década de los ochenta. Una liberación que pasa lógicamente por el antagonismo con el tradicionalismo católico que se plasma en el texto a través de una oposición, sutil, con el personaje de Doña Elvira, pues Inés la teme del mismo modo que a "algunas monjas del internado donde pasó su infancia" (2006:

45). La huida final de Mágina con Minaya, a pesar de las primeras vacilaciones de Inés, se enmarca en una continuidad, pues concluye el movimiento iniciado por Mariana y abortado con su muerte, es decir, el retorno al tiempo de la historia colectiva que aquí se asocia a la capital, Madrid. Inés, como heredera de Mariana, en su simbolismo republicano, pasa así a vincularse con un movimiento progresista hacia la democracia, una vez más de forma connotativa.

Conclusión

En definitiva, las interrelaciones entre historia y las mujeres que ocupan el espacio narrativo no dejan de ser estrechas, con una clara convergencia en torno al personaje de Inés, que en el caso de la historia entendida como intriga, llega a ser una potencial voz co-narradora escondida, que actúa entre bastidores. En el nivel del discurso sobre la Historia como interpretación de los hechos referenciales referidos, es decir, la guerra civil y el franquismo, esperemos haber destacado una "dimensión argumentativa" que tiende a asociar a los personajes femeninos a movimientos ideológicos e históricos como lo son el comunismo, el franquismo, o los valores democráticos, frente a unos protagonistas masculinos indefinidos y/o desilusionados, como lo son Manuel y aún más Minaya y Solana. Pero la separación artificial que hemos construido entre ambas vertientes –intriga y estructura narrativa adjunta por un lado, y simbolismo histórico por otro centrado en las mujeres– van de la mano.

El uso de los manuscritos apócrifos merecen un último apunte: contribuyen a la desmitificación del pasado y un recelo frente a las construcciones de la memoria entendida como elaboración de mitos, como lo puede ser justamente la memoria histórica oficial de determinados grupos que se consideran y dan a ver como representativos de una región, un partido o incluso un

Estado. De ahí la complejidad de las representaciones del pasado en el libro, entre distanciamiento postmoderno y asentamiento de un mensaje difuso pero no por ello menos efectivo sobre el movimiento histórico de España hacia la democracia parlamentaria y monárquica en la que ve la luz *Beatus ille*.

BIBLIOGRAFÍA:

Alarcos Llorach, Emilio (1992) "Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria". En: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. IX, Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona, Crítica: 416-421.

Amossy, Ruth (2010) "La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple de *Les Bienveillantes*". En: Dominique Maingueneau y Inger Østenstad (coord.) *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris, L'Harmattan: 35-63.

Aróstegui, Julio (2006) "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil". En: Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.) *Guerra civil. Mito y memoria*. Madrid, Marcial Pons Historia/Casa de Velázquez: 57-94.

Baroni, Raphaël (2003) "le tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires. Entretien avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau". http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMainAmossy.html [24/04/2014].

Barrachina, Marie-Aline (2007) *Femmes et démocratie: les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. CNED/Sedes.

Bataille, Georges (1957) *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit.

Begines Hormigo, José Manuel (2004) "Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina". En: Mercedes Arriaga Flórez (coord.) *Mujeres, Espacio y poder.* Arcibel Editores: 57-74.

----- (2006a) "El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina". *Philologia Hispalensis* (Universidad de Sevilla). 20 (1): 215-242.

----- (2006b) *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Sevilla, Padila Libros Editores y Libreros, Cuadernos de Teoría de la Literatura 8.

Bertrand-Muñoz, Maryse (2007) "La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie". En: Danielle Corrado (ed.) *La guerre d'Espagne en héritage*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 31-46.

Bussière-Perrin, Annie (1994) "*Beatus Ille*: une population de miroirs". *Sociocriticism* (Montpellier). X, 1-2 (19/20): 53-93.

Champeau, Geneviève (1997) "Comparación y analogía en *Beatus Ille*". En: Irene Andres-Suárez (ed.) *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa.* 2. Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel: 107-124.

Chartier, Roger (2004) "Texte et tissu". En: *Actes de la recherche en sciences sociales.* 4 (154): 10-23.

Dallenbäch, Lucien (1977) *Le récit spéculaire*. *Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, col. "Poétique".

Dubois, Jacques (1992) *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.

Fernández Prieto, Celia (2006) "La Historia en la novela histórica". En: José Jurado Morales (ed.) *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones: 165-184.

Genette, Gérard (1972) "Discours du récit". En: *Figures III.* Paris, Seuil, col. "Poétique".

Goffman, Erving (2002 [1997]) *L'arrangement des sexes*. Paris, La Dispute/Cahiers du Cedref.

Gurski, Edward T. (2000) "Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried Intertextualities in *Beatus Ille*". *Bulletin of Hispanic Studies*. LXXVII (4): 343-358.

Gutiérrez, Dolores (1990) "La desmitificación como proceso semiótico en *Beatus ille* de A. Muñoz Molina". *Lenguas Literaturas Sociedades*. 3: 85-96.

Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London, Routledge.

----- (1989) "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History". En: Patrick O'Donnell y Robert Con Davis (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press: 3-32.

Lyotard, Jean-François (1979) *La condition postmoderne*. *Rapport sur le savoir*. Paris, Éditions de Minuit.

Macciuci, Raquel (2010) "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". En: Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.) *Entre la memoria propia y ajena*. *Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá: 17-49.

Merlos, Lucas (2011) *Les mystères de l'identité: les personnages féminins dans* Beatus ille *d'Antonio Muñoz Molina*. Tesina de maestría dirigida por Geneviève Champeau, Universidad Montaigne (Burdeos).

Muñoz Molina, Antonio (2006 [1986]) *Beatus ille*. Barcelona, Seix Barral.

Riffaterre, Michael (1982) "L'illusion référentielle". En: Roland Barthes *et al. Littérature et réalité*. Paris, Seuil, col. "Points": 91-118.

Robert Curtius, Ernst (1089) *Literatura europea y Edad Media latina*. México/Madrid, Fondo de cultura económica.

Villanueva, Darío *et al.* (1992) "La «nueva narrativa española»". En: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. IX, Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona, Crítica: 285-304.