Sombras de Juan Benet

Memoria. Recuerdos

El texto de *Una meditación* por su apariencia es de veras intimidante: un solo párrafo corre de la página 7 a la 329, en apretados bloques de 41 líneas por página y un total aproximado de 275.000 palabras. Presencia formidable que exige un esfuerzo de atención y una concentración en la lectura muy superiores a los corrientes.

Esta novela es parte del ciclo dedicado por el autor a la comarca imaginaria situada en torno a Región y tiene las mismas características de complicación sintáctica, distorsión temporal y fragmentación narrativa observables en *Volverás a Región* y en *Un viaje de invierno,* obras ligadas a ella por hilos de distinto grosor, unos de clara visibilidad y otros de mayor delgadez, pero bien perceptibles para el receptor familiarizado con la manera benetiana de situar los signos.

Discurso ininterrumpido para una acción quebrada y una trama cuidadosamente calculada; la fluidez no se corta por las rupturas, pues éstas no son accidentes ni accidentales, sino requisito del sistema. «Relato fragmentado y desordenado» (32), se anuncia desde muy pronto, avisando de la espacialidad del texto y condicionando al lector para recomponer y ordenar lo que en distinta forma se le vaya diciendo.

Para contrarrestar los efectos de la discontinuidad narrativa el texto se apoya en la continuidad discursiva: donde hay un cambio, se produce un enlace; la transición es automática y se pasa de una historia a otra, o a una reflexión, o a lo que sea. La historia de Mary enlaza con la de su marido, y ésta con la de Emilio y la mina, y luego la fonda, el capataz, el paisano de Bocentellas, el lóbulo de la oreja, la rata... Curioso continuo que induce a una cierta circularidad y a una relativa simultaneidad. Circularidad acentuada por la recurrencia de temas, motivos, sucesos, personajes e imágenes; simultaneidad en cuanto la organización de la trama y su localización en la memoria (del narrador) hacen que todo dependa de las veleidades con que, sin sujeción a la cronología, los incidentes aparecen y desaparecen en ella.

Si el texto registra simetrías es porque la memoria convoca distintas figuras de la misma obsesión. Siendo la rivalidad padre-hijo (Ruán-Jorge) uno de los puntos centrales de la novela, ¿a quién sorprenderá verlo asociado por líneas de sombra al ejemplo histórico de Kafka y su padre, al literario de la Efigenia de Eurípides, más remoto, al de Isaac a punto de ser degollado por Abraham, y, en la acción misma, con el parricidio de otro personaje, el Indio?

Recurrencias de segundo grado. Las de primer grado son tantas y tales que configuran el conjunto, sugiriendo un funcionalismo contra el cual parecen alzarse otros elementos de la composición, particularmente caracterizables como míticos o

fantásticos, o de ambas maneras. Y, pues, estos factores operan, asimismo, en forma recurrente, se diría que el asalto se produce desde dentro y la puesta en cuestión de la racionalidad constructiva por la irracionalidad mítico-legendaria es un modo de preservar los derechos de la imaginación en un texto sometido a los rigores de la lógica.

¿Pero, de qué lógica? El autor se inclina sobre una memoria y observa su funcionamiento; el narrador transcribirá lo que en esa memoria ocurra, fielmente, sin forzarla, reconociendo sus inclinaciones y sus parcialidades, y negándose a interferir en ellas. Aún así, en el discurso emergen de pronto reflexiones y comentarios difícilmente aceptables como procedentes de la minerva del narrador y menos aún de su memoria. Más adelante intentaré explicar las causas de este fenómeno.

El narrador mismo indica cómo la memoria —al menos la suya— opera reteniendo ciertas imágenes, pero reduciéndolas a «estampas insaboras» y «despojándolas de un sentir que las envolvía en el momento en que sucedían» (30) [1]. Se trata, según dice en seguida, «de un proceso esterilizador» que elimina lo que en el pasado acaso fue lo más importante. De ahí la distinción entre épocas de «intensa emoción», generadoras de sensibilidad rememorante, y períodos de sequedad en que los sucesos apenas dejan huella. Quizá la caprichosidad de la memoria se deba, en general, a estos desniveles, y si la generalidad es discutible, la particularidad —el caso concreto de esta memoria, agente de la meditación— tal vez no lo sea o no lo sea en el mismo grado. La teoría deducible de las ideas del narrador sobre el tema sugiere una obvia distinción entre memoria (fluir, corriente) y recuerdo (incidente) y que la aparición o la evanescencia de éste se produce sin intervención de aquélla.

Hecho presencia, el recuerdo tira de otros y los empuja; por eso «van reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte» (32). Renovación que la memoria registra, y no por designio propio, sino por ley de asociación: «un nombre propio leído u oído remite, por un supuesto parecido, a otro olvidado que la voluntad a toda costa quiere traer el conocimiento, en pugna con la memoria perezosa que se resiste a ello» (32). El «líquido amnético», de que se habla, es perfecta referencia a cómo el ente se halla rodeado de brumas, sumergido en una niebla de olvidos difícil de romper.

Pues donde se habla de recuerdos se piensa en olvidos. Los poetas (Machado, Juan Ramón) lo sabían bien y en sus páginas como en sus mentes lo recordado lleva la impronta y reviste la forma de lo que reside donde habita el olvido. El narrador-memoria será así olvidadizo, un tanto perdido, recordando a medias, reteniendo un detalle, una circunstancia que en el texto serán motivos, sinécdoques acaso. Un episodio trivial, como las partidas de croquet en Escaen, volverá una y otra vez al texto y se convertirá en estampa representativa de un período de la infancia del narrador en que destaca, sobre todo, el lazo de terciopelo de su prima Mary. Incidentes así manifiestan la complejidad estructural del narrador; otros recuerdos suyos, como el de Don Severo, parecen adscribirse a distintos estratos mentales.

[1] Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de *Una meditación* de donde se tomaron las citas. La abundancia de éstas tiende, entre otras cosas, a mostrar la complicación, el zizagueo, los giros constitutivos del entramado.

Olvido —y éste es aquí el caso— significa asimilación del recuerdo hasta el punto en que la mente asimilante pierde conciencia de él, sumergiéndolo en la zona más profunda del ser. Se olvida lo que una vez incorporado a ese estrato no es ya pensado como algo exterior y autónomo al sujeto en quien se aloja.

Recurrencias: Motivos

Las recurrencias sugieren la posibilidad, la necesidad tal vez, de una lectura «distinta». A próposito de la extraordinaria novela de Djuna Barnes, *Nightwood,* señaló T. S. Eliot la conveniencia de ajustar la óptica del lector a un texto que presenta las características de la poesía. Esta observación me parece aplicable a las ficciones, extensas o breves, de Juan Benet, o a buena parte de ellas. A *Una meditación*, desde luego; a *Un viaje de invierno,* con no menos razón.

Comunicación e información están ahí, pero no son el centro de interés en torno al cual gira la atención, reclamada en primera instancia por el modo de transmisión. El lector se enfrenta con una trama cuyo rasgo más obvio es la dispersión y calculada destemporalización de los signos. Los motivos reaparecen sin vincularse a una cronología que el narrador (sumido en la intemporalidad niveladora de la memoria) «desconoce», y en la reiteración dilucidatoria van precisando su sentido. Cada reaparición es una adición y no simplemente una repetición. Explícito cuando (le) conviene y más a menudo enigmático, el texto asocia, disocia, establece correlaciones y oposiciones, afirma o altera...: es un laberinto —como quedó en claro al comentar *Volverás a Región* [2]— pero con el hilo en el umbral, para que el lector se aventure en sus galerías sin temor a perderse. Hilo de las repeticiones que Jakobson considera propias de la función poética. Lo dicho por él y lo expuesto por Eliot se complementan de manera muy convincente [3].

Warren piensa que los motivos (del alemán «motiv») son elementos de la trama, y menciona algunos de los más frecuentes en la literatura del pasado: identidades equivocadas; ingratitud filial; busca del hijo por su padre; muerto que retorna a la vida... Los motivos son elementos de la trama que el análisis separa para hacerlos ver mejor, pero es obvio que sólo a esos efectos pueden aislarse momentáneamente; mientras los vayamos viendo como unidades diferenciadas habremos de tener en cuenta su vinculación con los demás y con la trama de que son parte. Unicamente así cabrá descubrir su genuino sentido.

Por su situación central en el texto, el motivo del reloj que Cayetano Corral compone y recompone incesantemente debe ser examinado en primer término. Trata el personaje de manipular el tiempo, manteniéndolo en suspensión hasta que el drama comience y el movimiento se imponga. Mientras el péndulo oscila sin ruido, la acción parece en suspenso; la obligación del reloj, según su dueño, «era marcar con su silencio el compás de espera entre vida y existencia» (74). Poco antes advirtió ya que no medía el tiempo, estancado y vacío, dejando esta tarea a las desgracias.

---

[2] «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España.» *Insula.* N.º 319, junio 1973.

[3] R. JAKOBSON: «Linguistics and Poetics», *Style in Language* (Thomas A. Sebeok, compilador).

Objeto simbólico, el reloj es descrito con vagos indicios de personificación [«reloj paisano, de cara negra y cuadrada, esfera circular, y números romanos, con tres juegos de pesas y tres martillos exentos...» (77)], que dan a su presencia carácter de cosa que en su funcionamiento irá más allá del simple mecanismo y actuará como un determinante psicológico [4].

Cuando la historia irrumpe, no hay sino dejarle ir; no es posible retenerle más. Todo ha cambiado; la puesta en marcha del reloj coincide con el viaje emprendido por dos amantes o pseudoamantes, y significa el final de un período y la apertura de otro, enigmático y difícil. «La comarca» —o sea, el espacio sombrío y laberíntico (de otra manera)— siente el aviso y la amenaza en el pulso del objeto que marca el tiempo de las vidas. Las líneas donde tal fenómeno se describe merecen ser citadas íntegramente:

> Un latido anormal fue tomando cuerpo y creciendo, si no en sonido al menos en resonancia, extendiéndose por el cobertizo, por el patio y por el almacén de la fábrica, provocando la caída y rotura de muchos platos y ollas apiladas que, sin el menor aviso, se vinieron abajo pulverizadas antes de tocar el suelo; luego, se extendió a los alrededores, a toda Región y su sierra, y toda su comarca, sacudida por aquel lejano y acompasado golpe que no cesaba ni de día ni de noche, que apenas se oía —era preciso pegar el oído a los colchones y a los postes de la luz, a las paredes de azulejos y a los sagrados corazones de las puertas, donde era mucho más perceptible—, pero que poco a poco, al parecer, iba debilitando y agrietando fundamentos y cumbreras, provocando pequeñas desportilladuras y esas caídas de polvo blancuzco que manchan los suelos, los manteles y los platos para anunciar la inminencia de la catástrofe (288).

En este punto el objeto ha tomado posesión del texto, lo ha invadido en términos que recuerdan los del sonido ensordecedor de la bomba (otro objeto simbólico) en *La bomba increíble,* de Pedro Salinas. El humor de la descripción permite leerla como un comentario irónico sobre sí misma. Y como un guiño al lector para que en la hipérbole descubra el juego de la mente y el sentido de la imagen. Sin duda, en este punto avanzado, la narración ha dado de sí y, como si dijéramos, llevado el tema tiempo-vida-existencia a su plenitud.

Los ritmos narrativos del microtexto transcrito, con sus reiteraciones y variaciones, con su ondulación en torno a una notación que en ellos y por ellos va dilatándose y enriqueciéndose, duplican interiormente el ritmo de los motivos que a su vez determina el ritmo —el pulso, el latido— de la novela. Y esto es lo importante en *Una meditación* y lo que hace dos páginas me inclinaba (con la ayuda de Eliot y de Jakobson, cómplices involuntarios si no inductores) a una lectura «poética». Si digo que el reloj de Cayetano ocupa un lugar central en el texto —y en la novela secreta, misteriosa, singular desde luego, al fin transparente en aquél— es por su analogía a través de la imagen con el corazón de un organismo que gracias a él alienta, respira y sufre.

Corazón del conocimiento, inclinado sobre quien —el personaje, el narrador, el lector— lo pondrá en marcha, sabe que los tiempos no son iguales: que el de la mente meditativa, por ejemplo, poco tiene que ver con el del accidente o el incidente: «era quien mejor sabía (el reloj) cómo el tiempo es mucho más grávido cuando es advertido

[4] En otra página se hablará del deterioro de la esfera como del «rictus de la contenida pero inmitigada pena con que aquella cara contemplaba...» (79).

y cómo las horas que transcurrieron en un espasmo, en un susto o en un santiamén, nunca dejan de pasar la cuenta en largos momentos de supina incredulidad o inmitigable tedio» (31). ¡Qué bien dicho lo que el crítico dice sin gracia! La referencia al tiempo psicológico está hecha con elegancia, y en la cláusula final se encuentra una huella, un vestigio, un leve contacto con la línea de Dante *(nessun maggior dolore...)*, aunque, como es normal en Benet, el sentimiento queda reducido a su mínima expresión.

Reloj perceptivo de lo que corre en el aire, de lo que está ahí y no se ve, particular de nada y de todo. No en vano lo advertimos personificado; en un punto cercano al de la última cita, constata antes que su dueño que la entrada en el chamizo de una mujer («aquella mujer»: Leo) suponía el trastorno total de lo que hasta entonces fuera la vida allí. La mujer es vista (por el reloj) como rival en las atenciones de Corral, antes concentradas sobre él.

Inmune a las acciones del reloj, Jorge Ruán, una de las figuras más curiosas de la novela, acaba su ciclo con anterioridad a la puesta en marcha de aquél. Ocurre así en la cronología según la reconstruye el lector, no desde luego en el texto, donde Jorge y el reloj, nivelados en la verbalización, sirven con análogo derecho a las recurrencias estructurales. Es decir, no precisamente Jorge, pero los motivos que en él se originan: el de las ratas y el del mordisco en el lóbulo de la oreja, asociados en puntos que permiten una iluminación mutua. No hacen falta especiales conocimientos de psicología para conectar ambos motivos con el sexo, pues aquí están, declarados explícitamente en la letra. Y con la misma claridad se indica la razón, las razones del mordisco, aunque no las de que el personaje se complazca en quemar vivas a las ratas. Inferidas por el lector, esas razones subrayan una sádica complacencia del sujeto, que venga en las ratas lo que no puede vengar en las mujeres. La crítica psicoanalítica ofrecerá una explicación cabal de esta perversión. Yo me contentaré con decir que, como el reloj y los motivos de que luego hablaré, éstos, además de servir una función estructural, realzan el intrínseco interés del incidente, de los incidentes y de quienes participan en ellos.

Cuando el análisis, como es aquí el caso, lleva a profundos niveles de significación, y en ellos encuentra lo humano y nunca demasiado humano de nuestra condición examinado a fondo (como es forzoso que ocurra dado el estrato en que se mueve la acción), y este examen es no sólo inteligente sino revelador, sabemos que el texto no es un pretexto, cobertura de la nada, sino el sólido terreno en que se asienta la obra de arte.

¿Obsesión del personaje? ¿Decisión autorial de hacer al lóbulo y no a quien lo muerde punto irradiante? Lo uno y lo otro: obsesión y punto de irradiación. Pues si Jorge Ruán experimenta una fijación, no es el único; en la página 142 es él quien muerde a la mujer de la fonda el lóbulo de la oreja (y después deja una rata en la almohada de la cama en que la mujer yace), pero en la 192 es Leo quien reflexiona (o el narrador con su voz) sobre cómo ciertos objetos o hechos y entre ellos «la voluta de un lóbulo» introducen un elemento de misterio en la producción del deseo.

Explicar el caso Ruán no presenta dificultades: «siempre que Jorge poseía a una mujer la mordía en el cuello o en el lóbulo de la oreja y se acordaba de la rata» (265). Dicho a propósito de Camila, su última amante, reúne en dos líneas mujer, lóbulo y

rata, confirmando lo dicho más arriba. Cuando se trata de Leo, el hecho presenta distinto cariz, pues ni la mujer ni la rata son parte de su pensamiento, orientado —eso sí— y relacionado con la cópula, con su vida y con su ser.

Las palabras, como en un poema, crean situaciones, declaran o insinúan sentimientos; fluye el discurso y afloran a la estructura de superficie signos que dan sentido a la corriente profunda. El ritmo de los motivos es el ritmo de la novela y tal vez la novela misma. El lóbulo de la oreja es —en esta instancia, en estos ejemplos— un emblema del yo que se desea poseer: «Y era, por consiguiente, en aquel lóbulo donde residía un yo subversivo, ciego, incauto...» (149). Se muerde para afirmar un propósito de apropiación y sólo se consigue probar lo irrisorio de la tentativa. Si en el lóbulo brilló «la esencia preamada», la cópula revelará la inanidad de dar forma concreta, aprehensible, a la figura abstracta.

Desde la página 92, en que el chillido de una rata anuncia por la implantación de la palabra el desarrollo del motivo, las recurrencias de éste (resonancias, ecos, variaciones también) contribuirán decisivamente a la integración «poética» del texto. El juego de las ratas es presentado antes que la entrada de Jorge Ruán en la alcoba de la fonda; ambas ocurrencias se reiteran y complementan entre sí, en las referencias al lóbulo de la oreja (sea de la mujer sin nombre, sea de Camila) y en las alusiones al abrigo o capote pesado, sinécdoque del actante.

En Escaen, el viejo Ruán no puede trabajar ni dormir por las ratas que se pasean sobre sus habitaciones; el capataz es mordido por una rata al desatrancar una tubería; el misionero visitante de los Abrantes, amenaza a Antonio con que mil ratas le morderán en lo vivo, «empezando por los genitales»; Jorge regala a Camila una rata enjaulada; él y (otro) capataz impregnan las ratas de petróleo y después las azuzan frente a «una cortina de fuego que la rata atravesaba de un salto, como el tigre de un circo, para convertirse en un fulgurante haz de llamas» (270).

Con todo, lo más revelador es la conexión rata-mujer que, establecida desde el momento en que Jorge deja el cadáver del roedor en la almohada de la dueña de la fonda (144) la explicita el narrador (aquí omnisciente) al referir la relación con Camila: «no me parece aventurado suponer que cuando su cuerpo penetraba en el de Camila (...) su pensamiento volaba, en el momento de sucumbir al orgasmo, hacia el anhelo imposible de hacer morir al animal con un mordisco en la yugular (...). Poco a poco —y a través de otra vía, y ésa sí en verdad misteriosa, habrá de sustituir el cuerpo de Camila al de la rata» (266). La significación última del motivo resulta clara: identificación, a nivel subconsciente, de la mujer y la rata. La «zona de sombra» que define «los límites de un mundo impenetrable a la razón» está situada en esa parte de la mente donde los deseos se disfrazan, encubiertos por extrañas figuras. «Expiación y catársis», leímos, y es fácil entender que la erótica no responde a los dictados de la razón, ni a decir verdad, tiene nada que ver con ella.

Irracional se revela el actante; no ilógico. Quema la rata para satisfacer y destruir una obsesión, para liberarse de la mujer en el animal. Como quien asiste a la representación de una tragedia para purgarse de la tentación que le amenaza, pero con esta diferencia: nada se logra, y será preciso recomenzar continuamente.

Sobre su función estructural, las resonancias de este (y el anterior) motivo sirven

a la creación de un carácter; desdibujado, borroso, como visto por ojos de nervios atrofiados, pero «carácter» al fin, Jorge Ruán es el personaje que la memoria del narrador va situando en el texto, no entero, sí fragmentado, insuficiente, abierto a las hipótesis del lector. Actante «trágico», aún si mediocremente tal, enfrentado con el padre en el nivel literal (competencia escritural), y en cuanto encarnación de uno, de dos motivos, opuesto estructuralmente al abuelo del narrador.

Con el abuelo entra en el texto un motivo cómico, contrapunto de los anteriores: el del licor o infernal bebedizo con que el viejo obsequia a sus visitantes. Si en la página 10 es mencionado con discreta atenuación de sus propiedades («no era tan tónico, tan digestivo y tan suave al paladar» como afirma un adulador aspirante a yerno), en la 18 ya se le califica de horrendo, y en la 166, al comenzar el extenso fragmento dedicado a su fabricación y al rito de su ingestión, se habla del rayo «singular e inextinguible que brotaba de aquel dichoso licor».

Escenas tratatas por el narrador con buen humor, enlazadas y complicadas con incidencias no menos divertidas, útiles para explicar actitudes y situaciones. Pues hay otro licor, el llamado Port Said, fabricado por la familia Bonaval, que, cuando mezclado con el del abuelo, produce efervescencia, ebullición, explosión y luego una «hecatombe», según dice con evidente exageración el narrador. De esto deduce el abuelo que el cruce entre su familia y los Bonaval conduciría a la catástrofe.

Y la sustitución de su licor por el Port Said, si no a la catástrofe, sí llevó al abuelo a concertar un acuerdo contrario a sus intereses. Episodio, como el de la mezcla, que podría leerse como historieta intercalada en la historia general (presente en la memoria del narrador a causa de lo chistoso del incidente), pero que en contexto es inseparable de un discurso en que su utilidad, por concordancia estructural y divergencia tonal, es evidente.

Hasta aquí los motivos no se resisten al descifrado, aún si su singularidad y complejidad reclaman incursiones en la hermenéutica. Cuando Cayetano Corral (dueño del reloj que la historia, tanto como sus manos, pone en marcha) compra «en Mansilla», concretamente, y «por un precio razonable», el traje de agua amarillo, introduce en el texto un objeto de funcionamiento no ya simbólico, como el reloj, sino mítico, conectado del modo que veremos con los elementos fantásticos entretejidos en el texto.

De lo mitológico a lo cotidiano no hay ni siquiera una línea: «En realidad se trataba del mismo corte con que Medea había obsequiado a Glauca y que muerta ésta, tras unos cuantos avatares, Cayetano había encontrado en Mansilla, en la provincia de León, y adquirido a un precio razonable para regalárselo a Jorge...» (296). Línea interrumpida en esos «cuantos avatares» no registrados aquí, originada en Medea y conclusa en el Indio, figura mítico-fantástica.

Eurípides trata en *Medea* el envío (con Jasón y los hijos) del peplo y la corona de oro ofrecidos como presente de bodas a su rival. Sobriamente refiere el Mensajero cómo ardió Glauca: «... la corona de oro ceñida a su cabeza despedía un fuego que todo lo devoraba, y el fino peplo, presente de tus hijos, roía la blanca carne de la sin

ventura» [5]. (El traje de agua, además del pantalón y el chaquetón, incluye un sudeste que puede ser visto como equivalente de la corona) [6].

De Cayetano, el traje pasa al penitente encargado de prender fuego al grisú acumulado a la entrada de la galería, tipo visionario, simétrico al del Indio que en la última página viste la prenda. Se asocia el indumento a los actantes y a las situaciones que van siendo creadas por el texto, como si la memoria del narrador fuera poseída por las figuras de su imaginación que siente ligadas a las realidades de que va dando cuenta y a las fantasías lindantes con ellas que poco a poco van desplazándolas.

Inicialmente, el discurso se refería a un escenario y unas personas precisas (la vega del Torce, el abuelo, la familia); la página final, por el contrario, desemboca en un pasadizo de la fantasía, donde lo onírico suplanta a lo real y los actantes experimentan singulares metamorfosis. Y allí, en esa página final, cuando el descenso a los infiernos parece haber concluido y el viaje de los amantes ha terminado en la desesperación, la mujer (Leo) se ofrece propiciatoria al ejecutor de las justicias más tenebrosas. Con él reaparece el traje de agua amarillo, vestido por el Indio, que se despojará de él para celebrar con su víctima una ceremonia de amor y de muerte: la mujer desnuda («carne nacarada»), tendida en forma de cruz de San Andrés, aguarda la llegada de quién habrá de liberarla al fin de su voluntad, insertándola en el espacio mítico.

El narrador y sus yos

El autor se inclina sobre una memoria —dijimos—, y el narrador transcribe sus remolinos, esforzándose por escuchar lo latente e informe, apenas o nada visible en la superficie. Reconocemos el transcriptor en el narrador y más tarde entenderemos a quién se está dirigiendo. Al comienzo las apariencias no parecen ocultar nada. Surge la información en un orden tradicional, adecuado para saturar a un receptor que, casi sin advertirlo, va acumulando datos y haciendo su composición de lugar según la dicta la mano escribiente.

Pongamos el título, otra vez, a la vista: *Una meditación.* Primer indicador (paralelamente al nombre del autor), apuntando al texto y a la manera de su producción. Del acto meditativo surgen los recuerdos, más el giro del rememorante hacia ellos mediante la reflexión. En otra oportunidad, y a propósito de los cuentos de Juan Benet, subrayé el desdoblamiento del Yo emisor en diversos entes, integrados en él, pero cumplidores de funciones diferentes. Yo único y múltiple, de diversidades dobladas en posibilidades que unas veces se desarrollan y otras no.

El narrador carece de nombre. No lo necesita; se trata de una función meditativa y rememorante. Agente necesario de la meditación impulsora de la forma, sus reflexiones como sus recuerdos no dicen gran cosa de su carácter y lo que dicen de

---

[5] EURÍPIDES: *Medea,* Colección Austral, págs. 113-114.

[6] Todavía es posible establecer otra conexión mitológica sugerida por el texto (y por el supertexto benetiano). La mujer de la fonda, que presta a un personaje el traje de agua llevado allí por otro, vive «inmersa» en soledad (como Demetria-Demeter en *Un viaje de invierno)* tras la desaparición de la Brabanzona (309), cuyo regreso espera (302). Relación tenue; analogía no desdeñable.

su vida son más bien iluminaciones parciales de otros que de su propia condición. Gonzalo Sobejano ya lo observó: «El sujeto no se presenta con entidad suficiente: estamos más dentro de su discurrir que de su biografía o carácter. Poco habla de sí mismo, como si no se conociese lo bastante, o como si desease mantenerse tras las cortinas de su recordar» [7].

Esta anonimidad y la relativa oscuridad que la acompaña se ajusta a las exigencias narrativas. Un discurso que fuera memoria pura, fluir en que los hechos y las gentes flotaran como impelidos por la corriente y no convocados por la voluntad del sujeto pensante, serviría bien a los fines del texto.

Bajo la memoria que *es* el narrador, apuntan vagas posibilidades caracterológicas, líneas de un rostro que incesantemente se compone y descompone. Lo agita el texto, o lo aplaca hasta adormecerlo o sumergirlo; es como si fragmentos nada breves del conjunto fueran interpolación, producto de otras reflexiones que denuncian la presencia de la figura que empujó extramuros (extralíneas) a la voz del hablante.

Examinando las modalidades de su operación, le advertimos desdoblado en el yo-productor del discurso, el yo-personaje, el yo-testigo y el yo-función. Al primero le debemos el nivel literal, sus palabras y su organización; al segundo, la inmersión en la memoria *(a la recherche* del tiempo perdido); al tercero, la presentación de situaciones —y personajes— a que asistió y de que puede dar fe, y, al último, al yo-función, la manipulación de la materia informe y su transformación en texto. Mediador entre información y lector, por su parentesco con el yo-personaje y con el yo-testigo (todos viven bajo el mismo techo), es unas veces seguro, otras falible, limitado, y, por su conexión con el yo-creador, omnisciente cuando hace al caso.

La excelencia de la memoria no es incompatible con su sujeción a las fluctuaciones del capricho; puede ser precisa, pero errática, imprevisible en sus asociaciones. Así, siendo el narrador memoria, no podrá sustraerse a las condiciones de su funcionamiento. Puesto a recapturar el pasado, será el pasado quien le capture a él, moviéndole de un punto a otro y revelando sus insuficiencias y sus extravíos.

Cuando el desdoblamiento ocurre, la escisión apunta: el yo-personaje que trata de crear una máscara, es y no es la presencia verbalizada del yo-función y la presencia verbalizante del yo-productor, de quien se genera el discurso. Si el yo-función y el yo-productor no desfallecen en su empeño es porque en última instancia su actividad es técnica, objetiva, rigurosamente adscrita a la estructura, en tanto el yo-personaje y el yo-testigo, por su proximidad al referente, desafían la ortodoxia crítica que los quiere de papel para, contagiados de la condición humana y de sus debilidades, mostrarse vacilantes en aras de una lógica que en otros tiempos, otras plumas llamarían verosimilitud. Con decir coherencia, basta.

«No sé si...», «Yo no puedo abonar...», «tengo entendido», «Yo creo que estoy hablando de 1920», «a eso de los quince años», «lo he olvidado [un nombre]», «no recuerdo a nadie más»... Estas y otras notaciones análogas revelan el factor humano del narrador-personaje. Su condición de testigo se deduce del texto, y en algún pasaje, como el relativo al descubrimiento de la lápida a Jorge Ruán, él mismo lo hace

---

[7] *Novela española de nuestro tiempo,* 2.ª edición, Prensa Española, Madrid, 1975, pág. 576.

constar, «Por lo que a mí se me alcanza me parece que yo apenas representaba otro papel que el del espectador, al que ni siquiera le es concedida la facultad de poner de manifiesto ni su regocijo, ni su disgusto, ni sus predilecciones» (62-63).

Y esta condición de testigo, «de espectador», le hará sospechoso a los otros, a los no sólo actantes en el texto, sino actuantes en la novela, partes de la materia en ebullición que el discruso (el yo-productor) convierte en sustancia. El mismo narrador ofrece un testimonio de ese recelo de los otros cuando los siente hablando de él mientras finge anudarse los cordones de los zapatos (233).

Por su situación «excepcional», en cuanto su «doble condición de pariente cercano [de Mary] y persona enterada de los entresijos de la familia Ruán», se considera punto de convergencia de las dos «perspectivas» (240) desde las cuales podrían mirarse formas y situaciones ligadas a aquellos grupos. Pero esa convergencia no irá más allá de lo exterior: «¿Cómo voy yo a saber de qué manera se inició aquella conversación...?» (200). Cuando se declaran cosas así, el relevo parece inminente: al yo-testigo y al yo-personaje habrá de sustituirlos el yo-función que, ése sí, sabe la manera y lo trucado, y hasta sospecha las intenciones inconscientes de quienes hablan y puede describirlos con la peculiar incertidumbre y oscuridad en que los descubre.

Registrados los diversos roles del narrador, constatamos que el yo-productor es quien se identifica con la memoria; el yo-testigo y el yo-personaje son subproductos emergentes en el proceso creativo, como parte de una creación en que de alguna manera intervienen. Intervención subordinada e instrumental, a través de la cual algunas recurrencias se establecen; la del motivo licor, por ejemplo, o la de la presentación de Mary a través de las sinécdoques lazo de terciopelo, gafas oscuras.

El autor implícito

Cuestión delicada e inesquivable es la de quien establece las relaciones intertextuales, numerosas e importantes en *Una meditación* especialmente las vinulantes del texto con los libros dedicados por Benet al ciclo regionato.

Los nombres de personas y lugares traídos de otras ficciones del autor aparecen en los recuerdos del yo-testigo y del yo-personaje en cuanto se relacionan con las figuras y el medio de que hablan. El paisaje, el escenario, Numa, Gamallo, Muerte, el Dr. Sebastián... y tantos más, están en la memoria, universo desplegado ante los ojos del lector. No insistiré sobre lo evidente y ya comentado. Es más allá de estas figuraciones a donde quiero dirigirme.

¿Quién habla de Cordelia, de Gonerila, de Tántalo Tanhauser, del Conde Mosca...? ¿Quién cita a Rilke, a Revaisson, y trae a cuento a Teofrastro, el «Ovide moralisé», la novela de Bourget, Diderot...? ¿Quién recuerda al coronel Mangada? Casos diferentes, ya lo sé: la novela de Bourget la vio el narrador-personaje bajo las gafas oscuras de Mary y a Diderot lo cita con referencia al señor Hocher, amigo, luego yerno del abuelo.

¿Será el mismo yo el stendhaliano de la página muy adelantada (322) que menciona al Conde Mosca y alude a su situación en *La Cartuja de Parma?* No sugiere el texto una respuesta afirmativa. Más bien esta mención, como la de Rilke, y otras, son signos de la alteración discursiva producida por la intrusión de un cuerpo extraño, de un ente

extraño, en el texto. Le llamaré, según la terminología de Booth hoy generalmente aceptada, autor implícito.

Allí está, con unas propensiones culturales y unos manierismos que el practicante de las ficciones benetianas no tarda en reconocer. Las alusiones a Kafka, por ejemplo, son menos significativas en cuanto ornamento del discurso que en cuanto factor estructural sugerente (como las referencias a Isaac y Abraham) del antagonismo Jorge-Ruán padre, emblemático de uno de los subtemas de la obra.

Más clara, aun si no más visible, es su presencia en los pasajes donde se alude a otras ficciones de Benet, publicadas o no, cuando apareció *Una meditación.* Partes de un corpus general en cuya creación el narrador de esta novela no interviene, ni aparece, han de atribuirse necesariamente a quien está en el texto y también en otros, representando a un autor explícito que actúa desde fuera de todos ellos y que, para estar dentro, delega en ese representante, presencia textual, pero sin rostro, llamada autor implícito.

No estoy seguro de haber anotado todas las posibles alusiones a otros textos del autor, pero sí lo estoy de que, además de las muy numerosas referencias a gentes y a lugares de *Volverás a Región,* el regreso de Leo ejemplifica un «proceso de vuelta a una personalidad», correspondiente a su verdadero destino, según la ley de aquella primera novela —y, en otro nivel, a su reintegración al mundo de lo cthónico del que parece estar de vacaciones (como la Coré de *Un viaje de invierno).*

Sin alejarse un punto del texto y sin aventurarse en lecturas hipotéticas, es fácil hallar notaciones que conducen a «Viator», «Amor vacui», *La otra casa de Mazón* y *Un viaje de invierno.* Las fechas de publicación de estas ficciones son, en todo caso, ulteriores a la de *Una meditación.* Lo acontecido a los paseantes de «Viator», que súbitamente y sin advertirlo pasan de un espacio a otro, es lo que sucede a Carlos Bonaval en *Una meditación* cuando en la encrucijada toma un camino, vuelve sobre sus pasos y no puede reconocer ningún detalle de los que antes le habían llamado la atención. Todo lo ve «suspenso en la nada» (326).

Varias son las alusiones más o menos directas a «Amor vacui», el tremendo cuento que Kathleen Vernon analizó con singular brillantez: descripción del vacío que es la mujer-objeto en la relación puramente erótica. He aquí lo dicho en la novela: «Aquella mujer [la de la fonda], evidentemente tenía un *atractivo macabro,* esa clase de afrodítica y perversa superficialidad que al no tolerar ningún género de aproximación induce a pensar en una falsa profundidad (...). Era ciertamente bastante enigmática, aureolada de esa clase de *abyecto misterio* que cerrado sobre sí mismo a veces *no esconde nada»* (134-135). Lo subrayado, por mí, define bien a la protagonista del cuento y a la historia narrada: la de una sucesión de cópulas entre el narrador y la extraña hembra que oculta su rostro tras un velo que, cuando arrancado, resulta que no encubría sino el vacío. Más adelante se habla de una persona que «carece de núcleo» (163), y ya al final, con referencia a Bonaval y a Leo leemos: «el contacto entre los dos cuerpos es trascendido por su propia fusión donde desaparecerá el yo, *sumido en el vacío* donde ansía perderse» (315).

Si las menciones a la casa de Mazón y a Yosén, perdido y enloquecido en ella, no son muchas (23, 274, 284) sí son claramente anticipatorias de lo que ocurrirá en la

cuarta novela del ciclo regionato y de su delirante ambiente onírico. Más importantes son las anticipaciones de *Un viaje de invierno,* pues este texto bien pudiera ser clave de las cuatro ficciones de la serie, y desde luego de *Una meditación.* Tres menciones me propongo destacar; las tres tomadas de las últimas páginas de la novela, final de viaje de Leo y Carlos, peregrinación frustrada en busca de un amor total, de un amor a que el sexo no conduce. En la primera mención, dedicada al oscuro periplo de la pareja por ciertas zonas de la comarca, a exploraciones en la cabaña del Indio y otros lugares «misteriosos», dice un narrador tan oscuro como su texto: «En verdad *casi toda historia de amor es un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno,* al término del cual curado de su parálisis recobra su animación...» (320). (Subrayado mío.)

Justamente como acontece a Koré-Perséfona en el mito y a Coré en la siguiente novela benetiana. Así, la historia de este personaje y la de Leo se relacionan, y las líneas citadas ponen otro tipo de sombra, la del mito, sobre la figura de Leo que ensombrecida luce con luz distinta. Muy en seguida dará el narrador otra vuelta de tuerca: «Me atrevo a asegurar que a lo *largo de todo el invierno que terminaba en aquellas horas —de vuelta ya del viaje a los infiernos—* y acaso aquella misma noche —mantuvieron [Leo y Bonaval] una larga, entrecortada, tácita y apenas perceptible conversación...» (322). El descenso a los infiernos se realiza en busca de la verdad, y los amantes viajan para saber si podrán pronunciar la palabra de salvación —amor— o si habrán de entregarse a destinos sombríos, como Koré.

En la antepenúltima página, Bonaval, extraviado, alterado su rumbo, incapaz de reconocer las señales del camino ya recorrido, siente, junto al cuerpo de Leo, «que el viaje de invierno había terminado» (327). Cuando la deja desnuda, tendida en aspa, tiene conciencia de que si decidieron volver y dar por concluso su viaje, fue para que ella pudiera entregarse al mito regionato y ser lo que ni en el exilio ni con Bonaval podía llegar a ser.

Claro está que quien narra estos incidentes (y sin mencionar un texto todavía no escrito demuestra tener algún conocimiento y premonición de *Un viaje de invierno)* bien puede ser llamado autor implícito, aún sin eliminar el narrador en una o dos de las funciones descritas. Es como si éste fuese bajo la forma, el disfraz, el rol, una cobertura para aquél, la figura que sabe y previene y relaciona, sin declarar mas tampoco sin ocultar su presencia.

Métodos

Veamos ahora cómo desempeña el narrador las funciones en que su diversidad se manifiesta. Para ser fiel a su cometido, reflejará en el texto la condición complicada y borrosa de la memoria, negándose a imponer sobre la materia un orden que, dadas las realidades internas de ésta, no sería formativo sino deformante.

Unas líneas de su comentario a cierta conversación proporcionan una palabra, de estirpe cervantina nada menos [8], en que se resume la manera enredada de la presentación e, indirectamente, se indica la tarea reservada al lector: «Una conversa-

[8] *El casamiento engañoso.*

ción —dice, de la mencionada— tan larga como entrecortada, cuyas preguntas y respuestas no eran jamás formuladas, cuyas oraciones eran preciso buscarlas —como los envíos en clave que ocultan algunos literatos en la maraña de sus composiciones— entresacando aquí y allá la palabra maestra religada a la anterior que le da sentido gracias a un orden algébrico distinto e independiente al sintáctico» (154). La palabra a que me refiero es, por supuesto, «maraña», y todo lo transcrito apunta en la misma dirección, a las composiciones de esos «literatos» (entre los cuales bien pudiera figurar J. B.) que ocultan la clave en un orden anómalo.

Que el personaje, el yo-personaje del ente narrativo se permita observaciones así es perfectamente natural: ¿por qué no habría de ironizar sobre su creador, siguiendo precedentes ilustres, y al mismo tiempo entregar la clave en la referencia a una conversación como la que está comentando? Pues allí se describe un modo narrativo, lo cual es ya iluminador, pero aún hay más. Al escribir «clave» no pensaba yo únicamente en la del discurso, sino en la de la narración, ligada a las líneas citadas y expuesta en la oración que la sigue y (aunque a primera lectura no lo parezca) hasta la continúa.

Lo dicho en la sección anterior respecto a la significación del viaje de invierno queda confirmado, creo yo, en esta página: «Y el mismo viaje a la sierra que desde una perspectiva no pensaba de ser la aventura de placer de una pareja de recientes amantes —y por eso mismo no podía más que arrojar resultados previsibles en uno u otro sentido— era susceptible para una hermenéutica más esotérica de una interpretación más general, que involucrara el sentido de destinación de todos los que —de una y otra manera— se habían de sentir afectados por él» (157). Netamente registrados dos niveles de lectura: el de la mera literalidad («aventura de placer de una pareja de recientes amantes») y el llamado, con absoluta precisión, «esotérico», que involucra «el sentido de destinación» de los afectados por el viaje: Leo, Bonaval, Cayetano y el Indio.

Esoterismo revelador, incluyente de los mitos y fabulaciones expuestos o evocados en el texto. Apoyándose en estas líneas al lector puede tener la seguridad de que al entender el viaje como medio de realización del destino, o sea, de elevarse de la literalidad al reino de las sombras, Leo llega a ser quien es y el texto se cierra sobre sí en el cumplimiento del misterio que declara su novelización.

Y a la maraña, a los hilos trabados de que el lector seleccionará el adecuado para desenredarla, o para orientarse en el laberinto; a esa maraña, digo, se llega mediante «un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio», de que son parte «ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte» (32). Leyes de la memoria, de que ya hablamos, que producen ese relato tejido por yuxtaposición de tiempos y lugares; superposición de escenas, figuras, épocas; relaciones intertextuales (Biblia, Kafka, Eurípides) que el lector rescatará de la dispersión para ordenarlas en la mente, y recurrencias, ya expuestas con detalle.

Quizá son las digresiones, y las digresiones en las digresiones de las digresiones, lo que contribuye más enérgicamente a la maraña, y, por consecuencia, impone un descifrado a la vez cauteloso y atento. En la digresión se hace visible el enredo, la

complicación de la mente en que recuerdos y reflexiones se agolpan, piden paso, se adelantan a lo que va diciéndose o vuelven atrás. Si la memoria mueve el discurso, este modo de producción no debe sorprender al lector. Los paréntesis y los guiones son signos que le alertan respecto a la complicación que le espera.

Procedente del cine, el fundido encadenado adaptado a la novela produjo excelentes resultados, no desmentidos por *Una meditación;* el paso sin previo aviso de la relación Mary-Bonaval a la de Leo-Bonaval, subraya una reiteración y sugiere una explicación (del carácter de Bonaval) con tanta más fuerza cuanto la maleta de Mary, quizá cerrada en la última línea de una página, está «todavía abierta» en la siguiente, pero la mano que coge Bonaval ya no es la de ella, sino la de Leo, quince o veinte años después, pero a no más de tres líneas de distancia en el texto (221). Análogamente, el recuerdo de Mary y la presencia de Leo se funden en la memoria del narrador, o al menos en la página donde se recuerda a la Mary juvenil y a la que regresó del destierro dos líneas antes de mencionar el viaje de Leo (239).

El paso de lo concreto a lo abstracto, de lo personal a reflexiones sobre el tiempo y la memoria, o de lo abstracto a lo concreto, imprime al discurso un movimiento de lanzadera —y construye el entramado de la narración—. Los empalmes se producen relacionando situaciones y personajes a un nivel sugerido, pero no siempre explicitado por el texto, como cuando en la historia de Cayetano entra (284) la de Leo y Bonaval, o cuando el motivo-tiempo y el motivo-reloj, amor-sexo-drama se traban en complejo haz de significados (287-289).

La indeterminación del sujeto de quien se habla, rasgo ya observado del estilo benetiano, contribuye a «la maraña», aún si más bien tiende a apremiar al lector, forzándole a examinar y reexaminar el contexto para precisar lo deliberadamente impreciso.

Dramatización y diálogo quedan reducidos a poca cosa en las novelas de Juan Benet, salvo cuando, según ocurre en *La otra casa de Mazón,* parte sustancial de la obra es hablada. Las razones anecdóticas de la reducción del diálogo las expuso el autor en el prólogo a la edición de bolsillo de *Volverás a Región,* pero no parecen ser ésas, sino las puramente formales, las determinantes de la exclusión dialogal en *Una meditación.* El discurso continuado, traducción verbal de los esfuerzos del narrador por rescatar de la memoria lo que pudiera ser rescatado, impuso una perspectiva única y la identificación con el «mundo» que presenta, es decir, con el espacio creado en la experiencia rememorante. Las «escenas» no son presenciadas, sino leídas en la versión del narrador, contadas con sus propias palabras. El dramatismo no lo genera la dramatización escénica, sino la intensificación y el subrayado verbal.

Destacar la prolongación del símil no es apuntar a un procedimiento narrativo nuevo, pero sí advertir cómo la imagen al desplazarse de un punto a otro ilumina situaciones y caracteres. Es el caso de la presentación del conflicto amoroso como combate naval y a los amantes como almirantes (223), visualizando la disensión como grietas en un edificio, de donde se sigue la consideración de la crisis amorosa como desmoronamiento de la persona (224).

Expuesta la relación erótica como «inextricable laberinto» (290) y siendo el tema de la novela esa relación en versiones no diferentes en lo esencial, aunque divergentes

en lo circunstancial, se entiende que la complejidad de los procedimientos narrativos era inevitable y en estricta correspondencia con la complejidad de esa relación: Amor-Eros enfrentados en vez de completados. Los motivos analizados más arriba proponen una explicación aceptable (satisfactoria, no sé). Una representación va desarrollándose ante los ojos del espectador-lector, y una meditación sobre esa representación y sobre las figuras o sombras intervinientes en ella. Figuras renacidas en la memoria y crecidas en el discurso y en la problemática realidad del texto.

Realidad del texto o, con más exactitud, realidad *en* el texto: realidad *de* la poesía. Despacio, pero muy sobre seguro, el discurso, puramente informativo en las primeras páginas, y personal («mi» abuelo, «mi» padre, «mi» prima), toma otra dirección y, para decirlo con la terminología de E. M. Forster, desplaza la información en beneficio de la atmósfera, desplazamiento acontecido, según recuerda el escritor inglés, a través del estilo («del orden en que las palabras son organizadas») [9]. La función creadora de la palabra condujo al lector a otros reinos, identificables sin dificultad.

Mitos, leyendas, sombras... Todo apuntaba en la dirección sugerida al mencionar a T. S. Eliot: en dirección de la poesía. Pues estas bellísimas páginas finales no pueden leerse de otra manera si han de ser entendidas correctamente: el descenso (a los infiernos) es un ascenso. La mujer se tiende desnuda para aprestarse a la transfiguración que cumplirá su destino [10]. Transfiguración misteriosa (no hay por qué entrecomillar el adjetivo) que el discurso fue registrando y que culmina en el cumplimiento de un rito de que el Indio es a la vez ejecutor y sacerdote.

Figuras de sombra

Conviene examinar la transfiguración del Indio, Leo, Bonaval..., que de recuerdos en la mente del narrador pasan a figuraciones en trance de mutación. Tal examen muestra que la ley del texto es la metamorfosis, y en ninguno de los entes flotantes en el discurso es más evidente la metamorfosis que en el Indio. El de las primeras apariciones y el de la última página sólo tienen de común el nombre; ni siquiera la función (suponiendo que ésta sea la razón primordial de su presencia en el texto) es la misma.

Cómico, y más bien grotesco, el Indio primero hace sonreír. Su tragedia —el parricidio— sirve de paralelo y de antítesis a la comedia de animadversión entre Jorge y su padre. Y las dos, tragedia y comedia, apuntan al esperpento [11]. Presentado como hombre solitario que desde las faldas de la montaña en que vive solía bajar a diálogar con el padre, a quien, «según todo el mundo sabía», había matado, «como había hecho su padre con su abuelo, como hizo su abuelo con su bisabuelo» (153). El padre se le

---

[9] E. M. FORSTER: «Anonimity: Inquiry», en *The Hogarth Essays*, ed. Leonard Wolf and Virginia Woolf, Londres, 1928; reprinted Book for Libraries Press, Nueva York, 1940, págs. 56-57.

[10] Crucifixión en el texto (Lawrence: «Why were we crucified into sex»).

[11] Tendencia latente en muchas páginas de Benet y patente en no pocas, como en relación a *La otra casa de Mazón* ha mostrado María Josefina Abad en un estudio aún inédito.

aparece en las aguas del embalse solicitando información sobre el ganado a su cargo. En ese punto lo fantástico de las apariciones se tiñe de humor, acentuado al referir cómo comunica con el muerto un pescador de las afueras de Región.

La soledad del Indio y su estar siempre y no estar nunca en su cabaña es la primera indicación de que «no existe una frontera entre los actos psíquicos y los físicos» (156) señalada por otro personaje. Esto se confirma cuando Leo y Bonaval suben a las tierras del Indio, que la mujer añoró en el exilio, y visitan la cabaña, donde no encuentran a nadie (aunque creen advertir «el movimiento de una sombra»). En ese punto el narrador registra el cambio en Leo: «absorta, inmovilizada por una suerte de fascinada atención, conmovida..., un estremecimiento invisible había trastornado su ánimo....» (160). La presencia del ausente actúa ya, y los amantes viven extraños fenómenos («el brillo de un objeto casi luminoso [identificable como el medallón del pescador manipulado por el habitante de las aguas...] un ligero crujido de peldaños y un suspiro ahogado, cercano y lejano a la vez...» 160).

Esta acumulación de datos anuncia la singularidad del Indio y la carga de su presencia intangible en la mujer predestinada. El lector sabrá después que los habitates de la zona y la guardia civil (cuya actuación respecto al personaje tiene carácter ritual) le inculpan de múltiples fechorías, y en su momento, de matar a Jorge Ruán, cuando el cadáver es encontrado en un arroyo de montaña.

Jorge visitó también la cabaña y viajó al Hurd, región misteriosa donde la laguna (artificial), su habitante, el «esquife negro» y la cueva son signos del mundo mítico y mitificante capaz de vestir de sombras al propietario de unas cuantas cabezas de ganado haciéndole pasar por mensajero de Hades o por reencarnación o premonición de Hades mismo. Y el viaje al Hurd causa en Jorge la metamorfosis irreversible: «allí lo habían transformado en la Muerte e investido de su poder», preparándole «para el largo invierno bajo tierra» (277).

Hilos oscuros, sutiles, tendidos entre estas páginas y las dedicadas a Leo y a Bonaval, refuerzan la trama al establecer una simetría asimétrica, analogía en lo diferente, pero coincidente en asumir la intervención de la figura legendaria como rectora del destino. Se va despojando el Indio de sus atributos pintorescos, de los brotes de costumbrismo rural con que le adornó la ironía del narrador (no; del autor implícito) y hasta, en la hora última, del traje o túnica del mito, para entrar desnudo en la cámara del rito donde otra desnudez le aguarda. «Su padre —desde debajo de las aguas— le había, al fin, definido su destino, al tiempo que le ordenara no vacilar en su aceptación de aquel único y final obsequio en el que se conjugaba —por única e irrevocable vez— el trance del amor con el de la muerte» (329).

Todo está aquí dicho: ¿Por el narrador? ¿Por el autor implícito? Por el texto mismo que irrevocablemente condujo al hombre-leyenda a donde el espíritu de las profundidades le diera cita para actuar según la convergencia de los destinos lo reclamaba. Así se aclara lo leído en páginas anteriores: el procedimiento, tan favorecido por los poetas, de buscar luz añadiendo sombra a las sombras dio resultado. La oscuridad de las relaciones entre Leo y Bonaval, la frustración de sus encuentros, los enigmas que el lector no descifra bien, son despejados cuando el acto final hace caer cada pieza en el lugar de ajuste y adquiere un plus de significación que

le da sentido. La belleza de la forma añade ese plus y mueve al lector hacia el cabal descifrado del texto.

Casi veinte años de ausencia marcaron a Leo con el sello del exilio. Casó en América y tuvo dos hijos. Volvió a Región, donde era tenida por persona «un tanto enigmática, caprichosa y extravagante» (186). Hasta aquí, nada extraordinario, salvo la coincidencia del accidente biográfico con el de Mary: coincidencia que en lo esencial es una duplicación. Pero el motivo de la vuelta a Región no es el mismo; tampoco el del viaje con Bonaval: el de la una fue estival, de iniciación a la vida; el de la otra, paralelo en varios puntos, invernal y de iniciación a la muerte. Si esto suena truculento y excesivo, reduzcámoslo a lo que el texto, sin duda, ofrece: Leo vuelve en busca de sí misma, de la realización de algo que presiente y acaso teme, sin por eso dejar de desearlo.

Mary ha muerto cuando Leo y Carlos Bonaval (el mismo hombre de la escapada de aquélla) emprenden el viaje de invierno; viaje que, entre otras cosas, implica el incendio del barracón de Cayetano Corral y la puesta en marcha del reloj. Las líneas últimas de la novela pasan sin transición de la entrada del Indio a la cámara donde Leo espera, a la descripción de los movimientos de otro (no nombrado: Bonaval, que al separarse de Leo vio al Indio aprestándose al rito) que «apenas veía cuando llegó a la cerámica cuya fachada al principio no reconoció por la desaparición del barracón. Luego, adentrándose con temor, fue poco a poco pisando las cenizas que quedaban de él para caer de hinojos sobre el lugar que había ocupado su banco y restregarse la cara con la tierra negra, en busca de ese consuelo que sólo se encuentra en la desesperanza» (329).

Final en que se condensa una actitud. Conclusión —y no sólo final— anticipada mucho antes, cuando al describir el cobertizo incendiado, Cayetano desaparecido y el reloj moviendo el péndulo, pero ya sin sonido, se cuenta cómo «algunas noches [...] Carlos Bonaval cruzaba [la cerca] muy sigilosamente para ir a llorar junto al destruido altar del Tiempo y la Palidez y, acuclillado sobre la tierra calcinada, restregarse la cara y tiznarla completamente con los restos de cenizas y carbones del incendio, en un singular, casi incomprensible acto de expiación» (82-83).

Y aquí el narrador, el primer narrador, hablando desde un nivel superficial, sin penetrar en lo profundo de los acontecimientos, aventura una opinión que a doscientas cincuenta páginas de distancia parecerá ligera, por no decir frívola. Afirmando que «poco tenía que expiar» aquel viaje a la sierra (considerado como una aventura más de quien (Leo) ha vivido otras análogas), muestra ignorancia de su significado y prueba que el yo-testigo es más limitado que el yo-productor del discurso que en las páginas de cierre sugerirá tan distinta significación del viaje.

Intentar la desmitificación es reducir la significación. El narrador de la página 83 no entiende lo que dice; ignora lo que dirá el de la página 229 sobre separación de los amantes por interposición de la sombra, por la entrada en materia (verbal) de lo que, cuando menos, supone la introducción en el texto de un orden de realidades de que el yo-testigo no puede dar testimonio.

El acto expiatorio de Bonaval, reiterado («algunas noches») y realizado en el que fue altar del Tiempo, si manifiesta la aceptación de una culpa es asimismo —como

reza la última línea— busca de consuelo y persistencia de un sentimiento que fue amor o pasó por amor. Y causa de la culpa —lo indica el lugar de la ceremonia— es la participación del personaje en la catástrofe que aniquila el curso del Tiempo y lo fija y paraliza, haciendo inútiles los esfuerzos de Cayetano [12].

De las relaciones Leo-Bonaval, el narrador-personaje no parece bien informado. El comienzo de «la aventura» se sitúa en la noche de su asistencia a la representación de un drama en el campo de la feria. De tal drama no se dice mucho, pero lo dicho es suficiente para sugerir una intrusión del autor implícito. Se trata de un drama «histórico» y los actores en su mayoría son «enanos y tartamudos». Dramas así «se representan en los pueblos de la península cuando arrecia el calor, por lo general acaban con frío...» (203), y el narrador los menciona en los mismos términos al referirse al episodio Mary-Bonaval y al momento del primer contacto físico entre éste y Leo (221). Un código tan complicado como el de *Una meditación,* aconseja leer la referencia al drama histórico, «que provoca escalofríos», como propiciador de la relación erótica Leo-Bonaval y a la vez como alusión a la circunstancia «histórica» del referente, hecha por cierto con evidente desdén a los enanos y tartamudos que se permitieron representar papeles de héroe.

Durante la función, el hombre toma la mano de la mujer y la acaricia suave e insistentemente encontrando en ella la respuesta que espera: la palabra fue primero, luego el contacto, después el viaje y la tentativa de encontrarse en el ajuste de los cuerpos, presagiado por el de las manos: pasos hacia el conocimiento y la experiencia.

Las referencias al viaje, dispersas en el texto (79, 209, 239-40, 290-93) se resuelven en el gran tema del amor. La frontera se sitúa en «aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos» (290), regresados al texto cuando los amantes se buscan en el «inextricable laberinto» de la relación erótica, donde ni se encuentran, ni encuentran el amor. Y en el texto está para probarlo la descripción de un encuentro apasionado, mas precedido y seguido por una observación del narrador (también atribuible al personaje, reflejo de un pensamiento apenas adormecido en el momento fugaz de la cópula): «el amor destruye la erótica y el único drama de ésta —de carácter menor— es que también la inversa es cierta» (290) [13].

Amor y temporalidad se asocian. De un pequeño tratado de erótica apuntan fragmentos, reflexiones del narrador o, según digo, reflejos del personaje. No cabe ni resumirlo en un análisis cuya extensión va siendo amenazadora, contentándome con citar tres afirmaciones. Una, «el amado es la figura que elige el yo para la intemporalidad»; otra, «la adhesión amorosa destemporalizada el tiempo» (311); la tercera, conclusa «la eternidad» (de la cópula), «el tiempo vuelve a andar para devorar de nuevo su propio ser» (294), pues en la «corriente lúbrica» no hay tiempo sino instante.

Siendo así, el vivir al día de Leo, sus encuentros ocasionales la incitan a buscar y

---

[12] Una voz sin nombre, venida de ninguna parte, dijo a los (entonces) futuros amantes, al salir de una representación en seguida mencionada: «La guerra resuelve el pasado y la paz el futuro, sólo a medias, porque solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo» (203).

[13] Esta frase, digo en el texto, es del narrador o del personaje. Pero, las tres palabras intercaladas entre guiones parecen un caso típico de intrusión del autor implícito en la reflexión de sus criaturas, un modo de rectificarle, de llamarle al orden, de reducir la tensión.

a esperar el encuentro mítico que podrá devolverla al tiempo que engendra temporalidad sin devorarse ni ser devorado, sustrayéndola a «la imagen horrenda y vacía de un tiempo destructor que nada contiene...» (71). Ella siente lo mencionado por el narrador antes de traerla al texto: lo corruptor de ese tiempo vacío que está siendo el suyo. Sus «aventuras» son tentativas —condenadas por anticipado— de llenarlo.

El visionario. El legendario

No prevalecerá el narrador contra el texto; no prevalecerá siquiera contra su yo instintivo, contra la energía que desde más abajo de la conciencia motiva la escritura y produce sus giros. A las realidades de un yo limitado por las fronteras de lo visible, las empuja y supera la enigmática verdad de quien las trasciende.

Apunté ya la contradicción entre lo dicho por el narrador de la mujer que cree conocer y lo que sabe el lector al final de la novela. Expondré ahora el caso del penitente de la mina, actante en la narración como el menos discutible ejemplo de visionario. Como el Indio, se mueve unas veces en el ámbito de la cotidianeidad y otras en ambientes oníricos, delirantes y, en suma —otra vez—, misteriosos. Expresión, quizá, del conflicto entre los yos narradores, felizmente resuelto en el texto.

Valle-Inclán utilizó un procedimiento análogo: exponer con detalle lo relativo a un personaje (Isabel II, por ejemplo) y a renglón seguido desmitificarlo de un plumazo. Benet hace algo parecido, pero a la inversa: primero, el personaje en su ser «ordinario»; después, su transfiguración, simbólica o no. Cuando por primera vez se le menciona, el penitente es «un viejo borrachín que en los últimos treinta años había cambiado de empleo más de treinta veces» (129); su tarea es pegar fuego al grisú acumulado en la mina, antes de que los obreros comiencen a trabajar. Pero, se añade, tenía «alucinaciones y visiones escatológicas».

Primera nota de la melodía visionaria, modulada (detallada) en páginas ulteriores: en la 149 se precisa una visión concreta, la del Numa, «desnudo de cintura para arriba» y acariciado por una mujer a quien no conoce, que el lector identifica como la brabanzona cuyo regreso espera la mujer de la fonda. Entra así el penitente en el mundo mítico custodiado por el Numa, sin por eso ausentarse del orbe de su oficio y beneficio: en ambos se mueve con idéntica naturalidad: en motocicleta o en la visión.

En las referencias al penitente el humor interviene: las visiones del gas ardiendo alcanzan a acontecimientos históricos y a incidentes grotescos, como el del patrón, Emilio Ruiz, arrastrándose hasta la cama de la mujer de la fonda. Este incidente (de que ya había constancia en el texto) y algún otro, como la destrucción por «ciertos compañeros de trabajo» (300) de la casa del médico, viudo de Mary, garantizan la exactitud de algunas visiones y, por inferencia, de todas.

Nada es gratuito; cada uno de los hechos concreta mejor la función del tipo. Para los fines de Cayetano «no pasaba de ser un mensajero» (301) y lo es, desde luego, en cuanto transmite noticias (de la destrucción de la casa del médico y del incendio del cobertizo de Cayetano). Mensajero también (pero de un mensaje secreto, ignorado por él mismo) cuando lleva a la mina el traje de agua amarillo que el Indio vestirá o revestirá luego. Por sus visiones premonitorias, revela, sin desvelar su sentido, la

actuación final del Indio. Al pegar fuego, en la penúltima página, a la bolsada de gas, lo ve «en una masa de ámbar», avanzando hacia él, «a través de una galería al rojo vivo, excavada en una montaña de símbolos eróticos» (328), traducidos y condensados en la página siguiente por el cuerpo desnudo de Leo, tendido en la espera. Y ve también, entonces, al patrón y al capataz esperándole a él, al visionario, para matarle. Visionario que, dadas las circunstancias, es literalmente iluminador e iluminado.

Con el Indio y con el Numa forma el gran triunvirato de lo fantástico novelesco en *Una meditación*. Numa, el velador de la zona sagrada, es seguramente la figura más enigmática del ciclo regionato y del supertexto benetiano. Sin entrar en un análisis que habría de ser extenso y detallado [14], sí aportaré un par de citas. Las tomo del cronista remoto, por parecerme que describen fielmente la singular entidad del guardián de Mantua. Pitagórico, y según Pitágoras: «el primer principio del ser estaba más allá del sentido y del sentimiento, era invisible y no creado, *sólo discernible por la mente*». (Este subrayado y los de la frase siguiente son míos.) «A veces... insinuando [en las gentes] *vagos terrores* del dios, extrañas apariciones de seres divinos y *voces amenazadoras, someterá y humillará sus mentes por medio de temores supersticiosos*» [15].

Su asociación con el Indio se sugiere así: el pueblo de Región considera al Indio «predestinado» a intentar la subida a Mantua (246). Jorge Ruán visita la cabaña del Indio y considera natural dialogar con el Numa, aún si desde niño (o por eso) ha oído hablar de los crímenes de ambos. A los dos les espera y ninguno llega.

Rector del otro mundo, integrante y determinante de la veta fantástica del texto, Numa no está solo; flanqueado por el Indio y el penitente preside una acumulación de leyendas que mantienen el flujo de la fantasía en la corriente general de la narración. Cargado de extrañas presencias, el espacio novelesco incluye aquella comarca de «tono pardocristalino (...) donde las leyendas y maldiciones parecen cobrar una dimensión real y ejercer, de tarde en tarde, su influencia en la historia local» (150). Vivos y muertos (el Indio y su padre) dialogan como si en Comala, aquella sucursal del infierno. Voces misteriosas se oyen en la cueva de la Mansurra (161), y no falta un personaje de nombre incierto cuya metamorfosis —¿irónica?— le cambia de crítico literario en caga-perlas (255).

La cueva es el escenario de un encuentro erótico (Leo-Bonaval) liberador del miedo (136) y tiene en común con la gruta de los juegos infantiles (22) la presencia «natural» de las arañas, más los ornamentos que la imaginación les presta. Desde niños, los personajes viven sus propias leyendas: la de la anguila inmensa de la alberca (20); la serpiente de la gruta, no menos prestigiosa por no ser visible; la de la Sierra «y sus mitológicos habitantes» (23). Y las fantasías infantiles serán en la edad adulta «la inalcanzable fantasmagoría del deseo» (149).

---

[14] Juan Benet, en la introducción a la edición de bolsillo de *Volverás a Región* (Alianza Editorial, Madrid, 1974), primero publicada en *Revista de Occidente*, 2.ª época, n.º 134, reveló la existencia de una novela juvenil llamada *El guarda*. No sé si de ahí procede la narración incluida en *Del pozo y del Numa* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978), indispensable para adentrarse en lo que el personaje es y representa.

[15] PLUTARCO: «Numa», VIII, 7-10 y 3-7. En *Volverás a Región*, Numa es el guardián de Mantua, que dispara y mata a quienes se aventuran en la zona prohibida. Y en el mito se le atribuye el poder de lanzar el rayo sobre la tierra. (Frazer: *The New Golden Bough*, parte 1.ª, párr. 139.)

Diferente de estas leyendas y fantasías, el pisodio del paisano de Bocentellas, se adscribe al espacio de la trangresión del orden natural. Sorprendido por la tormenta al regreso del mercado, se ve obligado a pernoctar en la fonda. Su llegada ocurre después de que las aguas se llevaron el puente por el que hubo de pasar para llegar a la posada, y a media tarde del día siguiente su cadáver es encontrado en el fango y llevado a la fonda; según la autopsia su muerte ocurrió entre doce y veinte horas antes de ser encontrado, esto es, mientras se hallaba en la casa, de que salió vivo bastante más tarde (144-146).

Situado en el orden de lo fantástico, al cual pertenece, este muerto-vivo o, mejor dicho, esta presencia de quien muere donde no está y duerme mientras la muerte le espera en otra parte, inserta en la trama un nuevo elemento de singularidad. Pues lo contado no es toda la historia. Todavía queda lo más misterioso que, según sugerí anteriormente, puede ser lo más iluminador.

Llevado el cadáver a la fonda, la mujer sin nombre (a quien Jorge Ruán y Emilio Ruiz desearon y tal vez poseyeron; la que solitaria espera el regreso de la brabanzona a quien el penitente vio entre las luminarias del gas abrazando al Numa), «envuelta en su bata negra», se encierra en la habitación del yacente, en quien se opera extraordinaria transformación: «en contra de lo común la muerte parecía haberle rejuvenecido y dignificado; una barba rala y parda, una piel menos surcada de arrugas y menos broncina, un pelo atusado por una mano samaritana que en un bucle infantil había sabido encontrar unos perdidos reflejos cobrizos, fueron bastante para emanciparle de su severo y grosero aspecto y devolverle a la casi imaginaria condición de pureza...» (146).

Cambio —acabo de decirlo— extraordinario, y más así en la continuación, en la línea que sigue, en el desplazamiento hacia otro sujeto, el (la) omnipresente en la conciencia de la mujer que sola (¿abandonada?) aguarda. Donde pone puntos suspensivos, tras un inciso que no hace al caso, la frase sigue: «...[condición de pureza] que ni siquiera tenía ya, desfigurado por el frenesí y los tintes, cuando llegó de Flandes» (147). Y quién llegó de allá (131), aportando nuevas formas de cópula; quién descendió a la cueva —Venusberg del texto—, donde se reveló como «su vestal más concupiscente» (162), fue la brabanzona.

Otro caso de metamorfosis. De la persona emerge la esencia de la juventud, el sueño, la obsesión o lo que sea, de la mujer de la fonda: «transformación (...) completada con las luces del alba, cuando del cuerpo yacente, por un breve instante, emergió el alma del joven rubio y puro, el estupefacto adolescente devuelto por el destino a la eterna consideración de su falta» (147). ¿Alucinación del personaje que, para negarla y liberarse de ella, la (lo) sujeta bajo la tapa del féretro que se precipita a clavar? La respuesta puede ser afirmativa y no por eso excluir otras lecturas. Por ejemplo, la que achacará la transfiguración a prácticas ¿mágicas? de la dueña de la fonda, atribuyéndole significación simbólica.

Espacialidad. Temporalidad

Comencé este ensayo con algunas puntualizaciones sobre la memoria y los recuerdos. Antes de cerrarlo, redondeándolo si así cabe decirlo, me aproximaré de nuevo a la cuestión, haciendo un examen condensado de la espacialidad y la temporalidad propuestas por el texto.

Espacio novelesco, imaginativo, creado por la meditación en apariencia divagante de un narrador multiforme. Espacio narrativo construido sobre un sistema de ecos-reflejos manifiesto en recurrencias, simetrías, antítesis, y tan reiterativo como la ruptura de la linealidad exige. Espacio de la memoria, pero también de la invención, que no la contradice. Al prolongarse en las alternativas de la imaginación, el espacio se dilata y confirma la inclusión en el texto de órdenes diferentes: el de la realidad y el de la fantasía que cuando verbalizado aparece con idénticos derechos a la legitimidad que su ¿opuesto? y complementario.

Acumuladores y reductores del tiempo, los recuerdos no pueden reconstruir la totalidad de una memoria, pero sí fijar los hitos de la espacialidad geográfica, y los de la correlativa temporalidad. No es mucho, pero es algo, pues esos hitos son indicadores y limitadores de un escenario y de un tiempo concretos que la memoria acoge y en donde operan. Contrastados con otros espacios y otros tiempos (el de la leyenda y el del mito) mantendrán sus posiciones y su funcionalidad, asociada a un referente preciso, y servirán de marco a los intangibles de la fantasía.

Quinta del abuelo, Escaen, «ridículo chalet de los Llanes», Titelacer..., escenarios de lo cotidiano; cobertizo, fonda, mina..., zonas de las trasfiguraciones; cabaña y cueva..., lugares de acceso a los reinos de sombra. Ni los menciono todos, ni las agrupaciones son rígidas, sino flexibles. Locuciones dispersas van caracterizando el texto, revelando su complejidad: «terreno prohibido», «zona de sombra», «masa de silencio precipitado en miedo», «misterios y apetitos de Mantua»... El comentario, en su empeño de fidelidad, obligadamente los recoge (o sus equivalentes). Y puesto que he señalado la ironía narrativa, o el puro buen humor, no omitiré ahora la equivalenvia casa de prostitución-Senado, válida mucho más allá de la frecuentación de aquélla por graves y estólidos varones, merecedores, sin duda, del calificativo «padres de la patria».

No será sólo el niño quien vea la escena, una escena, como «engañosa» (70), pues, así aparecen las determinadas por la ambigüedad en las actitudes y las reticencias en la información. Engañosa, alucinada, obsesa..., la escena, la situación. ¿Qué encubre la apariencia imprecisa y las circunvalaciones del discurso? La memoria, se leyó primero, es «tierra de nadie» (119); el personaje, extraviado en el miedo, «todo lo vio suspenso en la nada» (326), y allí mismo, «en el umbral de la nada», le sorprendieron los indicios de una realidad huidiza.

Ya dije cómo, anticipando a la pareja del cuento «Viator», se ve a la criatura errante pasar de un espacio a otro sin salir del texto: pasar de la dimensión mítica a la inmensidad de la nada, que es otro nombre para el infinito. Y quien así oscila, siente la negación del tiempo; «tiempo sin curso», según se dice.

Ya sabe el lector (lo ha leído una vez y otra vez) que «el tiempo como duración

no cuenta» (157) y que es su estatismo lo que estimula las manipulaciones de Cayetano con el reloj. Pero lo que ahora registra es la perfecta equivalencia tempo-espacial. A un espacio mítico corresponde un tiempo mítico también, y que por él, como creación suya que son, viajan los personajes, si creación de la memoria, si invenciones de otro, pronto dinamismo puro, energía cristalizada en formas (figuras) que se sustraen al narrador y dan libremente de sí, alterándose y alterando el texto según oscuras leyes que ellos mismos dictan.

Cueva platónica, sombra metamorfoseante en sombras; Venusberg, y de ahí las asociaciones con Tanhauser/Carlos Bonaval (un Tanhauser sometido como Tántalo al suplicio de no obtener lo deseado). Espacio de las metamorfosis y él mismo disponibilidad en acto. Paralelamente, el tiempo cambiante cristalizado en momentos del pretérito que nunca se desvanecen por completo; tiempo que ni se deletrea ni se devora, «quietud sin duración» (286); tiempo de la exaltación erótica «en que la sociedad nada cuenta» (241).

Si la venusina cueva está ornada de figuras eróticas, lógico será que su incitación mueva a los personajes al frenesí de la entrega. La entrada en el «reino de las sombras», en el «reino de la muerte» se efectúa a través de una cópula irrepetible: «la verdadera cópula que el amante ansía ha de ser la última, sin repetición posible, y el sexo femenino que en cuanto puerta Cornea le dio salida a la vida real, se cerrará tras él como puerta Elefantina para sumirle en las sombras» (194) [16]. Ahí está Tántalo, y Tanhauser confesando, como Bonaval en sus lágrimas, que en la gruta de «la diosa Venus» espera la muerte.

Sólo el amor fálico, «ansioso de cumplirse en la muerte», puede «penetrar en el reino ctónico» (197) de que el Indio es agente. Venus en la página 194, la mujer será Judith en la 291 y el «imaginario» viaje a Citerea (294) habrá desembocado en la cámara donde se celebra el rito de transfiguración.

A la irregularidad del tiempo que simbolizó el reloj de Cayetano le ha sucedido ese no-tiempo de lo ctónico, espacio sin cronología elevado al status de eternidad. La eternidad del instante que dura hasta el retorno de la temporalidad abolida por el

---

[16] Las resonancias de estas líneas son múltiples y en la intertextualidad se cruzan, nada menos, Freud, Homero y los Misterios de Eleusis. Fue el psicólogo alemán quien, dócil a sus peculiares obsesiones, atribuyó a las puertas significado erótico, relacionándolas con los orificios corporales (*La interpretación de los sueños,* Apartados D y E del capítulo 6.º).

En el diálogo de Penélope y Ulises que precede a la matanza de los pretendientes, la mujer habla de dos puertas para los sueños, «una, construida de cuerno, y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse». (*Odisea,* rapsodia 19, traducción de Luis Segalá). La versión de Virgilio reza así: «Hay dos puertas del Sueño, una de cuerno, por la cual tienen fácil salida las visiones verdaderas; la otra, de blanco y nítido marfil, primorosamente labrada, pero por la cual envían los mares a la tierra las imágenes falaces». (*Eneida,* v. 893-896, traducción de Eugenio de Ochoa). La conexión con lo dicho en el texto es oblicua, pero, en mi opinión, lícitamente pensable.

Puerta y cópula ligadas, como en Freud; puerta y sueños unidos, como en Homero y en Virgilio; puertas del rito iniciático, como las que en Eleusis daban acceso a los misterios. (E. Schuré: *Los grandes iniciados,* capítulo 4.º de la parte séptima.)

éxtasis. Eros y el tiempo en pugna constante, como dos caras o dos facetas de lo mismo, correspondiéndose con los espacios y con los avatares de los actantes.

Entes del silencio

Actantes, entes, personajes, figuras..., diversos nombres para las figuraciones del narrador, sustancia dócil en la mano creadora de la palabra, en las alternativas de un texto que se busca en los retrocesos y en los avances en las recurrencias y en la meditación constituida en invención. No se ha escrito, no podrá lícitamente escribirse el vocable «voces». Pues estos actantes, o como mejor convenga llamarles, son mudos, comunicantes con el lector a través de la acción y por mediación de aquel narrador que, por su condición múltiple, tiene —él sí— no ya voz sino voces, una por cada uno de los yoes en que se multiplica (sin contar las insinuaciones de otras a quienes atribuí un sujeto cercano al autor, aun si no siempre le representan tan implícitamente como se piensa).

Discurso ininterrumpido del narrador y sus dobles, en donde se oye a los mudos, pero con palabras prestadas. Cuanto el lector sabe lo sabe por referencias, más o menos fieles, de la única voz (diferenciada) audible, de la única palabra legible. Esa palabra nos sitúa frente a un personaje —Emilio Ruiz, por ejemplo—, y en nueve o diez líneas resume la anécdota, trivializada, de su deseo y su ruina. Y, a continuación, esa misma palabra, para quien simultaneidad es ubicuidad, junta su sonrisa con la de Leo, otro día, bajo la lluvia, con la del Indio en el momento futuro de entrar en la alcoba y con «la del dios en su friso de Olimpia» (98).

Cuatro sonrisas, cuatro rostros y una sola voz, la del narrador. Y una sola entidad que en la asociación les da sentido. Mary es una figura retórica (sinécdoque) más que una mujer; Jorge Ruán es un motivo (o pretexto para uno); Cayetano Corral, un símbolo velador y manipulador del Tiempo; el tío Ricardo, por «inalámbrico» (oye la radio y transmite las noticias), es «fabuloso» y «oráculo» de la familia. Para comunicar con Bonaval, opta Cayetano por escribir una larga carta que es más bien un tratado en forma epistolar. Bonaval y Leo, la dueña de la fonda; el Indio, el penitente; el Numa, son invenciones implantadas en el discurso para que este viaje en su largo fluir hacia la poesía grave y honda que paulatinamente se lo va apropiando, sujetándole a la ley de la metamorfosis.

Y estos entes no conversan, no pueden conversar: convergen en el discurso, actúan en él como hilachas de una mente que se enfrentan, se juntan, y existen, pero en el confinamiento de la mudez. La función comunicativa del lenguaje queda restringida al narrador. Ya recordé que Benet elimina los diálogos. Así había de suceder, pues ¿cómo hablar si se carece de palabra? Diálogos de sordos son posibles, y hasta frecuentes; diálogos de mudos han de reducirse o traducirse al gesto. Y aún del gesto no tenemos otra información que la reportada por quien los refleja (si no los produce).

Escenas sin palabras, como en las películas mudas, las de la mujer de la fonda y sus amantes ocasionales; las del viaje de invierno... Comunicación sin palabras puede ser comunicación incompleta, salvo si el contacto está *escrito* de antemano, cumpli-

miento de un destino en que los sujetos sirven los papeles, las funciones que éste les adjudica.

Los encuentros eróticos de Leo son silenciosos: atrae, se tiende, espera, es penetrada, goza... El lector se pregunta si el amor es posible sin decirse, sin crearse y ser creado por y en la palabra, sin añadir a la caricia el susurro, la confirmación, la seguridad. La soledad de la mujer de la fonda no la rompe el contacto de otros cuerpos, presencias que subrayan la ausencia de lo (de la) que vive añorando. Desrealizado por el discurso, este tipo de escenas ajusta bien en un contexto narrativo en que el «realismo» se subordina a la exigencia de establecer asociaciones productoras de una textualidad significante en sí misma y significante a su manera, de acuerdo con su peculiar realidad.

La disolución del carácter en la novela ha sido explicada y hasta justificada recurriendo a la extratextualidad. Se dé o no en *Una meditación,* cuanto se diga de la persistente afonía del personaje, constatable en sus páginas, sólo tendrá validez referido a ellas. Subsumir las voces en una voz no es disolver el carácter, sino supeditar los entes del silencio a una meditación que los altera. El carácter —es el caso del abuelo del narrador-personaje— tal vez está en las líneas, pero como un superviviente de otras edades (y de otros textos) reaparecido para confirmar con lo excepcional de su presencia la regla general de ausencia que permite disponer del ente ficticio según la invención lo exige.

Psicologizar por cuenta de autor supone crear un ser rebelde a cuanto no sea su propia lógica. El doctor Frankestein lo aprendió a su costa, y si el ejemplo parece desplazado, recuérdense otros más cercanos y menos extremados en que la afirmación se hace realidad. Examiné la cuestión con detalle en otra parte [17] y no parece necesario reiterar lo ya expuesto.

Bien sujetos por la trama, que los altera según conviene al designio tejedor de la figura, siempre al borde de la disolución, los entes ficticios no pierden la voz en beneficio del mediador audible, sino, en última instancia, de ese designio constructor que, a diferencia del narrador, en vez de una presencia en el texto, será la técnica a que éste se debe, técnica muy elaborada y lúcida, adecuada al refinamiento con que ha de presentarse la dramatización, no de un incidente, sino de la inteligencia meditativa que es en última instancia protagonista de la acción.

Inteligencia encarnada en sí misma y de tangibilidad probada por la sombra que proyecta; en esta sombra se amparan los entes de su invención, y de ahí su consistencia sombría. Lo carnal es —literalmente— entrada en materia y punto de acceso a los territorios donde tendrá lugar la transfiguración impuesta por esa inteligencia que quisiera esconder su protagonismo en el tejido de que van emergiendo seres extraídos, no de su carne, como Eva de Adán, sino de un espíritu que se re-crea en sus propios juegos y acaba pensándolos como instrumento de revelación o —si decirlo así es excesivo— como medio de conocimiento.

¿Y a dónde condujo esta inteligencia que arropó su lucidez en sombras para imponer al lector un esfuerzo descodificador tan intenso y continuado? En primer

[17] En *Psicologías del autor y lógicas del personaje,* Taurus, Madrid, 1980.

término, la inteligencia se constituyó en el texto, omnipresente e invisible, trasluciendo su existencia en el *ser* del texto mismo. Entenderlo es entenderla, y este entendimiento permite al receptor atribuir a cuanto fue leyendo un significado y un sentido.

Además, por su complicación misma, *Una meditación* rechazaba cualquier tipo de respuesta automática y pedía, en su lugar, la que es obligado dar a la poesía, quiero decir, a la creación de una realidad oscura que se resiste a la palabra y que la palabra se esfuerza en hacer visible: una recepción que sea entrega lúcida y apasionada al descifrado y al goce del texto. Rodeada de misterio y esperando a quien lo encarna, Leo se ofrece al lector como una gran X que cierra la narración con el signo propio de la incógnita.

El lector se enfrenta con ese misterio; no con «un misterio» en el sentido de un enigma, aunque enigmático sea, sino como se diría «misterio de Elche», o mejor, «misterios de Eleusis». Literalmente, un hombre se aleja, una mujer se tiende desnuda, otro hombre se acerca, desnudo también. Entre líneas: una víctima se ofrece propicia al sacrificio; una heroína celebra sus nupcias secretas con el dios de las profundidades.

Sacrificio necesario para el ulterior renacimiento. La adscripción del Indio a lo cthónico se apunta desde el comienzo: su padre no está muerto, vive en el río, es voz, espíritu de las aguas, se preocupa por la fertilidad del ganado y es consejero del hijo. Guthrie precisa que los cthonia son «espíritus que viven en los repliegues oscuros de la tierra *(cthon)*» [18]. Kerenyi nos ha enseñado que, por su situación en una «vasta gruta», el templo de Plutón en Eleusis «puede razonablemente ser llamado cthoniano». [19]. Se recordará el descenso de los amantes a la caverna, y su frustrada visita a la desierta cabaña del Indio. Desde el principio hasta el fin, ambiguamente, las figuras se mueven en las sinuosidades y reminiscencias del mito.

RICARDO GULLÓN
Padilla, 74
MADRID-6

[18] W. K. C. GUTHRIE: *The Greeks and their Gods*, pág. 217.

[19] KERÉNYI: *Eleusis*, pág. 111.