

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 Revaissou, y trae a cuento a Teofrastró, 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 Hoher, 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 «suspense 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-Perséfonta 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<sup>8</sup>, en que se resume la manera enredada de la presentación e, indirectamente, se indica la tarea reservada al lector: «Una conversa-

---

<sup>8</sup> *El casamiento engañoso*.