

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 entrecorrer 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 dialogar 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: «Anonymity: 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.