

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 equivalencia casa de prostitución-Senado, válida mucho más allá de la frecuentación de aquella por graves y estólicos 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 significativa en sí misma y significativa 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 Frankenstein 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 arrojó 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 cthonico 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. Kerényi 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, ambigualmente, 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.