

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 desatracar 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