

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 mediocrementemente 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 adulator 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 tratadas 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 deseara 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.