

EL PLACER DE INTERPRETAR. A PROPÓSITO DE «VIATOR», DE JUAN BENET

Enric Sullà

Universitat Autònoma de Barcelona

Mi objetivo es exponer un proceso de lectura, exhibir las varias operaciones que concurren, se superponen y se imbrican, en ese acto complejo que es leer y que culmina en la construcción de sentido, en la interpretación. Pero pretendo mostrar también que la operación de leer se convierte en una lenta y minuciosa labor que genera placer, el placer de trabajar (interactuar o negociar) con el texto, el placer de "producir una estructuración móvil del texto [...], de permanecer en el volumen significante de la obra" (Barthes, 1973: 141), señalando los caminos por los que se puede llegar al sentido, pero demorando en la encrucijada. Afirmar que el texto significa esto o aquello, al fin y al cabo, no sería otra cosa que concederse la relativa tranquilidad y seguridad de creer que éste ha sido comprendido y que, por lo tanto, está bajo el control del lector, quien fija el sentido en la estructura descrita (adscrita o atribuida, como el mismo sentido) mediante el comentario (Foucault, 1970).

Para la exposición (o exhibición) del trayecto de lectura he escogido un cuento de Juan Benet, que lleva como título «Viator», cuya brevedad no debe engañar, puesto que se trata de una obra excelente (Villanueva, 1976: 169), cualidad que, a lo largo del proceso de análisis, espero también, si no demostrar, sí por lo menos mostrar.¹ No puedo proceder, sin embargo, con el detalle que se permite R. Barthes en sus agudas y estimulantes lecturas de «Sarrasine» (S/Z, 1970) o de «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» (1973): no puedo segmentar el texto en unidades de sentido (las discutibles *lexias*) por la cantidad de espacio que ello exigiría, ni mucho menos puedo entretenerme observando los sentidos que emergen en cada una de ellas; en cambio, mi lectura sí será progresiva y tratará de mostrar los *puntos de partida* del sentido, no tanto los de llegada. Cuando mencionaba el progreso de mi exposición, no me refería, sin embargo, tanto a leer línea tras línea, de principio a final, cuanto a un trayecto que lleva desde la presentación de los datos básicos del cuento (personajes y acciones, lugar y tiempo,

1-. En una primera versión, este texto fue una conferencia leída el 4 de marzo de 1993 en la Facultad de Filosofía y Letras del todavía entonces Colegio Universitario de Burgos, dentro del ciclo "Leer, un vicio sin castigo", organizado por Francisco Quintana; después, el 24 de enero de 1996, expuse otra versión en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Birmingham (Inglaterra). Antes y después de ambas exposiciones, he explicado el cuento en clase muchísimas veces. Con todo, si hoy se publica es gracias a la amistosa insistencia de Túa Blesa y Elena Pallarés. Agradezco también los minuciosos comentarios de David Roas y Fernando Valls que han contribuido a mejorar mi análisis. Todas las citas de «Viator» incorporadas al texto se refieren al primer volumen de la edición de *Cuentos completos* (1977) y van seguidas de las páginas correspondientes a esta edición.

narrador), sobre los que el acuerdo entre lectores es plausible, a su organización o construcción en órdenes de sentido (isotopías si se quiere), ya más discutibles, para, luego, proponer los ya mencionados puntos de partida del sentido, es decir, las varias posibilidades de interpretación, todavía más discutibles.

* * * * *

En la primera fase, de corte descriptivo, voy a fijarme sólo en algunos aspectos de «Viator». Uno de ellos, el primero, es el plano de las acciones, que corresponde a la pregunta: ¿qué sucede? Muy poco, si se piensa en la cantidad de acciones, y todavía menos si se considera su cualidad (Cabrera, 1983; y Díaz, 1990: 22). Tres personajes coinciden una noche en la estación de Cabezas: el narrador es uno de ellos, otro un viajante y el tercero es el jefe de estación. La acción se reduce a: a) la partida de cartas que juegan el narrador y el viajante; b) la conversación que, jugando, traban a propósito del jefe de estación; c) la intervención de éste para explicarles lo inoportuno de viajar en esa fecha, intervención que comprende el relato que hace del terrible accidente ocurrido hace años, pronosticado por el jefe de estación de entonces, y la advertencia sobre la repetición de hechos misteriosos en tal aniversario; d) terminado su relato, el jefe de estación habla por teléfono para confirmar la llegada del tren; e) aprovechando un apagón, el viajante desaparece en la noche; y f) el jefe de estación y el protagonista hablan brevemente sobre aquél. Resumiendo, en un alto en su viaje, los viajeros juegan y hablan, pero sobre todo hablan, incluyendo al jefe de estación, y luego uno de ellos se va precipitadamente (decir que huye ya supone interpretar la acción, concederle la categoría de efecto de una causa).

La siguiente pregunta es: ¿cuándo sucede lo narrado? Si se atiende a la cronología, la acción en que participan el narrador ocurre en la noche del 3 de noviembre de un año no precisado, fecha que deducimos porque es el aniversario del accidente al que se refiere el relato del jefe de estación, accidente acaecido el 3 de noviembre de 1934, lo que sitúa la acción narrada en un año que cabría situar en plena posguerra, dado que ya ha habido tres jefes de estación desde esa fecha. En cuanto al tiempo narrativo interno, correspondiente a la secuencia de la acción, primero evoca (con suma brevedad) el narrador sus comienzos profesionales, para luego centrarse en lo sucedido ese 3 de noviembre, respecto al que se puede inferir que los viajeros llegaron a Cabezas pasada la medianoche (sobre las 12,50), y allí esperan al tren 1022, que debe llegar a esa hora, pero que no llega hasta las 3,40 o incluso las 3,55 (185-186); lo cierto es que durante la acción los viajeros oyen las tres en el reloj de la estación (182). La acción del caso se reduce, pues, a una escena bastante breve, que se puede calcular en minutos, pero, en cambio, si se incluyen los sucesos históricos y los accidentes anuales, además de los escuetos datos sobre los inicios profesionales del narrador, los antecedentes deben remontarse a 1934 y contarse el tiempo en años, sin que quepa determinar cuántos.

En cuanto al relato intercalado, los hechos que abarca se refieren, en primer lugar, a los que protagonizó el jefe de estación de Cabezas el mencionado 3 de noviembre de 1934, y que se resumen en el pronóstico de que les ocurrirá un accidente en el túnel "El Cornil" a los mineros que, cargando explosivos, viajan en el tren 1022. Lo importante, y atroz, es que el pronóstico se cumple. Inexplicable entonces el actual jefe de estación atribuye a las voces que se infiltran en las líneas telefónicas de la compañía ferroviaria la información que hizo posible tanto el pronóstico de su antecesor como el mismo trágico accidente; así es, las voces "lo de menos es que anticipen los hechos, lo normal es que los provocan" (184). Sigue contando que, a partir de esa fecha, "todos los aniversarios, bien entrada la madrugada, un grupo de mineros acudía a la taquilla para adquirir billetes para Macerta" (185). Como consecuencia del suceso, el jefe de estación acaba mal y, desde entonces, siempre en la misma fecha, se registran "misteriosas llamadas telefónicas", accidentes inexplicables y retrasos sin justificación. Por eso la gente de la zona, conocedora del peligro, no suele viajar en el tren 1022, el mismo al que quieren subir el narrador y el viajante.

Otra pregunta es: ¿dónde sucede? En un sentido genérico, Región, el espacio imaginado por Benet en el conjunto de su obra, es el lugar donde ocurre la acción, aunque en concreto la espera de los viajeros tiene, como escenario único, la estación de Cabezas, etapa ferroviaria intermedia entre Rafecas

y Macerta. Es sabido que, caso de existir, Región compartiría parte del territorio de Asturias y del norte de León, por lo que en «Viator» hallamos, al lado de ciudades o lugares con existencia real, otros que corresponden a la ficción: es el caso tanto de Cabezas y Macerta como de Cabeza del Torce y la cuenca de este río (el nombre pertenece a un pueblo asturiano), mientras que Rañeces procede de la realidad geográfica (provincia de Asturias), y lo mismo Palanquinos, los Castellanos, Ponferrada, Villablino o la Robla y el arroyo Tremor (de la provincia de León). Claro que éstos, debido al trastrueque geográfico provocado por la presencia y compañía de lugares imaginarios, se ven desplazados al espacio de la ficción, a la que dotan a su vez de un cierto grado de verosimilitud (Doležel, 1988). Así, aprovechando el saber social e histórico sobre las tradicionales deficiencias de la red ferroviaria del estado (contaminada también de ficción), Benet “naturaliza” el espacio imaginario de Región, incorporándole datos de la realidad empírica, pero creando al mismo tiempo una atmósfera de desolación y ruina, bastante perceptible en «Viator». En el cuento, la acción se desarrolla por completo dentro del espacio de la sala de espera de la estación de Cabezas, y ello tanto en uno como en otro de los dos 3 de noviembre en los que se sitúa la acción, espacio que ya ha sido descrito por adelantado en la exposición que precede a la acción propiamente dicha.

Todavía otra pregunta, casi contestada ya: ¿a quién le sucede? El número de personajes es, ya lo hemos visto, mínimo, sólo tres: el narrador, al que se puede considerar también protagonista, el viajante y el jefe de estación, que a su vez evoca a un jefe de estación que le precedió en el puesto. Claro está que, si se atribuye el centro de interés al relato del jefe, el protagonismo del narrador se atenúa. Resulta interesante, por su sumisión a la economía narrativa, que la caracterización de los personajes efectuada por el narrador sea tan sumaria, reducida al mínimo. En realidad, sólo se describe un poco el aspecto externo y el carácter del jefe de estación (“joven, pero de aspecto melancólico y ausente, insomne, muy aficionado a los pájaros, según me dijeron después”, 180, y los rasgos, tan significativos como tópicos, que le asigna el viajero, de estar loco y ser gallego, 182). Del aspecto del viajante no se dice nada, presentándolo exclusivamente mediante su profesión, su actitud en la partida de cartas y la reacción final al relato del jefe. Se diría que el narrador cuenta bastante más de sí mismo, pero no debe engañarse el lector, ya que se trata de datos externos, puramente circunstanciales, limitados además a la profesión y falta de destreza con las cartas (179-180), pero con la suficiente dosis de concreción como para particularizar (y dar cualidad local, dramática) al personaje y justificar su viaje y espera. Justificación que no les hace falta ni al viajante, puesto que lo es de profesión, ni al jefe de estación, que no está allí por cortesía sino porque trabaja y encima padece insomnio. En fin, dada la lacónica caracterización y estricta funcionalidad con respecto a la acción, es factible hablar en el caso del viajante de un tipo y en el de los otros dos de personajes “planos”. No se debe olvidar, por otra parte, el título, que corresponde al sustantivo latino “viator” (*viator, -oris*), que significa, en efecto, viandante o, más adecuado a este contexto, viajero, y, en efecto, «Viator» trata, como se ha ido viendo, de los azares de alguien que viaja.

Una pregunta más: ¿cuál es la función del narrador en «Viator»? En apariencia, el narrador es a la vez el protagonista de la historia (extradiegético y homodiegético por lo tanto), pero en cuanto se comprueba que se limita a jugar a cartas y a escuchar la historia contada por el jefe de estación, su función casa mejor con la de testigo. Testigo que transcribe lo que escuchó y por ello fidedigno, al ser el destinatario directo del relato (actuando como narratario intradiegético), pero a la vez de fiabilidad limitada, puesto que se trata de unos hechos que ni el jefe de estación (narrador intradiegético y heterodiegético) ni él mismo tuvieron ocasión de vivir y dado que reescribe lo que ha escuchado (“con acento y locuciones gallegas y con frecuentes reiteraciones que omito”, 183).

Coherente con el tratamiento de los personajes como tipos, se diría que el narrador se difumina (en cuanto a vivencias o reacciones personales) hasta hacerse transparente, lo que no es obstáculo para que su relato esté teñido de ironía, particularmente evidente en los comentarios que desliza en la primera parte del cuento, donde en apariencia no hay un narrador personalizado; pero que sí lo hay resulta claro en cuanto encontramos este paréntesis: “El viajero que desde cualquiera de las capitales próximas pretenda llegar a Región por vía -en lo posible- férrea” (177). Más evidente, y más significativo en

cuanto a una posible atribución de personalidad o por lo menos acotación del punto de vista, es el comentario que, también entre paréntesis, realiza sobre la falta de fe del jefe de estación al contestar las preguntas de los viajeros, "con el escepticismo propio del observador más atento y sensible a la historia contemporánea de España" (177-178), o la metáfora que sigue pocas líneas más abajo a propósito de los llamados rápidos locales "que parecen dirigirse a la Europa central, escapando siempre del enemigo" (178). No son menos reveladoras, en fin, las insistentes advertencias sobre las dificultades que no lograrán evitar dirigidas a los hipotéticos viajeros que se atrevan a desplazarse por los parajes de Región, a los que tanto énfasis podría disuadir.

* * * * *

Recurriendo a la distinción entre historia y trama, es decir, a la relación entre los hechos tal como se cuentan en el texto y tal como habrían sucedido en el supuesto de ser reales, diría que lo expuesto hasta el momento respecto a acciones, personajes, lugar y tiempo, corresponde al orden de la historia, que he reconstruido mediante paráfrasis a partir de los datos que proporciona el texto (Iser 1972; Segre, 1974). Cuando me he referido al narrador y a su tono, sin embargo, el análisis se había desplazado al orden de la trama, a la forma particular en que se presentan los hechos en tanto que contados por alguien y, por consiguiente, explicados de cierta manera con el propósito de provocar algún tipo de efecto estético. Pero, como es bien sabido, la misma trama es también, a su vez, resultado de una paráfrasis que extrae del texto en cuanto discurso la distribución específica de acciones y modos de decir, entendidos estos como tipos discursivos narrativos, descriptivos, dialogados, etc. (Adam, 1992; Segre, 1974). Atenderé en lo que sigue tanto a la organización del texto en sí mismo, incluyendo algunas consideraciones retóricas, como a la estructura de la trama, considerada ahora como particular configuración (con fines estéticos) de los actos que constituyen la historia.

En el orden textual, se pueden apreciar en «Viator» dos partes muy diferenciadas: la primera abarca los tres primeros párrafos (177-179) y la segunda el resto del texto (179-186); pero en esta segunda parte, dedicada a la acción propiamente dicha, se pueden distinguir a su vez otras dos partes: la historia contada por el jefe de estación, que constituye un único párrafo (183-185), y la historia de lo sucedido en la estación de Cabezas en el presente del narrador, relato que sirve de marco a la historia anterior (179-183 y 185-186). Incluso dentro de la historia marco se podrían destacar dos partes, una constituida por los dos párrafos iniciales en los que el narrador evoca sus primeras experiencias profesionales y, acto seguido, introduce la noche de espera en Cabezas, párrafo éste que sirve de introducción a los hechos singulares que se van a contar.

Siguiendo en el orden textual, conviene atender a esos tres primeros párrafos que sirven de principio de la trama que no de la acción, principio al que atribuyo dos funciones: la primera (la más habitual) es la de introducir al mundo de la ficción, pero con la pretensión de disimular esa cualidad concediéndole credibilidad y verosimilitud;² el texto, así, por su primer párrafo, bien pudiera parecer extraído de un tratado geográfico o de una documentada guía de viajes (aunque tenga algo de parodia, debido a la antes mencionada ironía).³ La segunda sería retórica, e incluso estructural, puesto que el movimiento argumentativo, la organización del cuento como texto coherente, procede de lo general a lo particular;

2-. Sobre los principios narrativos puede verse mi artículo «I en el principi era... Sobre els principis en la narrativa», *Els Marges*, 50 (1994), pp. 114-120.

3-. No quiero dejar de mencionar que el principio de «Viator» recuerda mucho el de *Volverás a Región*, aunque el de esta novela sea más digresivo y parco en detalles, a la par que más sombrío de tono, no exento de ironía. Véanse unos breves extractos del principio: "Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real -porque el moderno dejó de serlo- se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable./ Un momento u otro conocerá el desaliento al sentir que cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas [...] Para llegar al desierto desde Región se necesita casi un día de coche. Las pocas carreteras que existen en la comarca son caminos de manada [...]" (1967: 13-14). No es difícil oír un eco de esas líneas en el principio de «Viator»; comparten, además, novela y cuento el mismo personaje, el viajero, y las dificultades de un arduo viaje, aunque éste tenga en la novela una dimensión mítica o simbólica que no soy capaz de ver en aquél. En este punto, cabría tener en cuenta que Benet quizá se parodie a sí mismo, como apunta Díaz (1990: 20-24).

en efecto: primero se presenta la zona, Región, y sus accesos, luego las experiencias del viajero por antonomasia, para después centrarse ya en la experiencia personal, autobiográfica, que da paso, por fin, a la anécdota, a esa noche "una de las primeras noches en que me había de topar con el animador nocturno" (180). Ese movimiento es paralelo al del registro lingüístico, que evoluciona del impersonal, centrado primero en la descripción objetiva (como si no hubiera narrador), y luego en la evocación y reflexión costumbrista (anécdotas de viaje), para dar paso a un registro narrativo, claramente matizado por la presencia del sujeto enunciador, del narrador; claro que éste, como ya he dicho, se ha hecho patente en los apartes e incisos de tono irónico que pautan el texto desde el mismo principio.

Otro aspecto de la trama de «Viator» que creo que llama poderosamente la atención, quizá no cuando se lee el cuento por primera vez (aunque cause ya efecto en el proceso memorístico y de preparación de expectativas), pero sí en una relectura: cuando el narrador generaliza y resume su experiencia como viajero (en lo que en retórica se conoce como exposición), no sólo ofrece consejo e información (que no suscita entusiasmo, hay que concederle) al hipotético viajero (supuesto efecto pragmático que contribuye a la verosimilitud de la ambientación y de la voz narrativa), sino que, en el plano de la estructuración de la trama, adelanta motivos, personajes y lugares que aparecerán —con alguna excepción— en la situación concreta que narra el cuento: la espera en la estación de Cabezas (sobre el efecto del orden del texto, véase Perry, 1979). Se trata de un recurso hábilmente utilizado, puesto que no sólo ahorra al narrador el trabajo de justificar la situación misma, caracterizar al viajante y al jefe de estación, sino que dota al relato de mayor verosimilitud al comprobarse que encaja con lo que son los problemas y situaciones habituales (e incómodas) con que se enfrenta un viajero que quiera llegar a Región.

Conviene fijarse, pues, en rápida enumeración, en las menciones, más o menos detalladas, de: (a) los transbordos y esperas en las estaciones (177), (b) la actitud de los jefes de estación (177), (c) el chubeski, o chubesqui, que solía funcionar con carbón y no con leña como en el cuento (178), (d) la espera inevitable en la estación de Cabezas (178), (e) el reloj Garnier de esta estación (178), (f) el compañero de viaje charlatán y quizá jugador (178-179), y (g) el compañero amable y discreto (179 y 180). Todas estas menciones se recuperan, en efecto, en la segunda parte del texto, más aún, se convierten en componentes de la acción: narrador y viajante esperan un transbordo que se demora, habiéndose incluso mencionado el número del tren y su trayecto, y conversan con el jefe de estación que alimenta la estufa, mientras el reloj da la hora; para desgracia del narrador, su compañero no es el viajero comprensivo y discreto sino el charlatán que se las da de listo y se aprovecha de sus dotes de jugador de cartas (aspecto mencionado, además, en el párrafo introductorio a esta segunda parte, 179-180).

En cuanto a la estructura temporal propiamente narrativa, descontados los tres primeros párrafos, que constituyen una pausa reflexiva y un anuncio de lo que vendrá (y una narración iterativa, dicho sea de paso), el núcleo de la trama lo forma una escena, en lo que a la duración o velocidad temporal se refiere, escena que es también una narración singulativa, con respecto a la frecuencia. Pero a su vez presenta retrospectivas (analepsis) bastante notables: en la historia del narrador (ella misma una analepsis homodiegética externa), éste recuerda sus primeros tiempos como ingeniero y sus viajes, en uno de los que aconteció lo narrado. Más compleja es la dimensión histórica del relato contado por el jefe de estación, que se remonta a lo sucedido en la madrugada del 3 de noviembre, cuando un grupo de mineros de la zona viaja para ayudar a sus compañeros sublevados y muere en un accidente en un túnel, según les advirtió el jefe de estación.⁴ La complejidad (y la analepsis mixta) empieza cuando desde entonces, siempre en la misma fecha, primero aparece un grupo de mineros que compra billete para el tren 1022,

4. Urge precisar que la insurrección revolucionaria de 1934 tuvo dos focos, uno en Cataluña, concretamente en Barcelona, y otro en Asturias, donde todas las organizaciones obreras participaron en la "huelga general" del 5 de octubre de 1934, que levantó en armas a unos 30.000 obreros (expertos en el uso de la dinamita) que en 48 horas se apoderaron de la provincia y sitiaron Oviedo. El ejército llamó a las fuerzas de choque estacionadas en África, que hacia el 18 de octubre habían conseguido recuperar el control de la provincia (véase S. G. PAYNE, *La revolución española*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 157-162). Es evidente, pues, la inexactitud de las fechas que se barajan en «Viator», dado que el 3 de noviembre la revuelta obrera había sido sofocada, lo que Benet sabía de sobra (1976:14), pero que no es óbice para que el enlace ficticio entre hechos históricos y hechos ficticios contamine a éstos de los valores de aquéllos.

hasta que el jefe de estación enloquece; después de eso, se repiten misteriosas llamadas y accidentes, como el sucedido "hace un par de años, con veinte víctimas", además de incomprensibles retrasos (185). Esta cadena de hechos parece que alcanza al momento evocado por el narrador y justifica no sólo el relato del jefe de estación sino también, probablemente, la reacción posterior del viajante.

Desde luego, si conviene atar cabos, enlazar acciones, no es porque no sean claras en sí mismas, sino para dotarlas de sentido, organizarlas jerárquicamente en una doble dimensión: interna y externa, es decir, según la lógica de la necesidad y funcionalidad artística y según la verosimilitud (compuesta de causalidad, cronología y opiniones y creencias). Así es, por un lado, pues, hay que tener en cuenta el conflicto que opone a los personajes entre sí y la conciencia que tienen de sus acciones y de las de los otros (Bruner, 1986: 32); por el otro, los esquemas o guiones de conducta aceptables para el lector, como verosímiles en ese lugar y momento y adecuados a esos personajes, pero a la vez, conformados y confirmados por una tradición específica, narrativa, de género, etc. (Eco, 1979: 114-115, 117-120). Se pueden justificar, por ejemplo, las salidas del jefe de estación de su despacho tanto por la necesidad de echar leña a la estufa, lo que es coherente tanto con una sala de espera con dos viajeros y de noche, como por la necesidad de que observe el discursar de la partida de cartas y pueda participar en la conversación, ya sea para informar de la llegada del correo, ya para relatar lo acaecido la noche del 3 de noviembre de 1934; en esta línea, su relato se puede justificar según los distintos guiones o conductas adecuados a la situación: responde a las preguntas de los viajeros y les da razón del retraso de su tren, les informa de una historia conocida que condiciona los viajes en esa fecha y abre un paréntesis en la partida de cartas. También es útil para la lógica de la acción que el narrador juegue y pierda en la partida de cartas, puesto que ello le impulsa a hablar para entorpecer el juego y a escuchar el relato del jefe de estación; tanto como lo es que el viajero gane la partida y avise al narrador de la supuesta locura del jefe. Su huida posterior supone desde luego un verdadero alivio para el narrador, pero su relación con la situación requiere que el lector realice una inferencia, puesto que la razón permanece implícita.

Da idea de la economía y funcionalidad en la construcción de la trama que, cuando el narrador principia la narración de los hechos, los jugadores debían de "estar por la cuarta o quinta mano" (180), lo que incita al lector a activar el esquema de juego, ya dispuesto por las menciones a los naipes y la partida (179) y después a la baraja (180). La partida ya ha comenzado, pero no se dice cuándo ni median-do qué circunstancias: ¿cómo empezaron a hablar el narrador y su compañero?, ¿cómo sucedió que el narrador accediera a jugar a cartas?, ¿sabe o no jugar a cartas?, ¿por qué pierde? Y, por fin, ¿de qué juego se trata? Ni hacen falta todas esas circunstancias, menores al fin y al cabo, ni tampoco se menciona el nombre del juego, porque no es necesario (aunque se puede inferir que es la brisca por el "arrastro" de la página 182). Basta y sobra con el esquema de la situación para que el lector sitúe cada pieza en la casilla oportuna (según Eco, un cuadro es "*siempre un texto virtual o una historia condensada*", 1979: 115) e, incluso más, active un repertorio de información sobre las relaciones entre jugadores profesionales o tahúres y jugadores ingenuos o incautos (Eco, 1979: 118, habla de cuadro situacional, que impone restricciones al desarrollo de una parte de la historia; pero también puede remitirse el proceso de rellenar los "blancos" o "vacíos" que deja el texto a Iser, 1972). De todas maneras, propicia este esquema la comparación que efectúa el narrador de sí mismo con "una mosca de pantano para una araña plateada" (180), que lleva a su vez al lector a abrir un nuevo repertorio: su saber sobre las formas de alimentación de las arañas, que implica formas de cazarlas y con ellas la telaraña, instrumento imprescindible. Y, en efecto, en una metáfora e implícita telaraña se ha dejado cazar, retener, el inadvertido narrador por parte del espabilado viajante.

No es poco mérito de «Viator» que el texto resuelva de manera brillante el enlace entre acción y diálogo, sobre todo en la insistencia del viajante para que juegue el narrador, y en el ritmo que establece el narrador entre las palabras de los personajes, que conversan sobre el jefe de estación y luego con él, cuando se añade a la conversación, y el relato de las acciones que llevan a cabo, el juego de cartas; creo, incluso, que además de leer hay que actuar, dramatizar, esas palabras, como por ejemplo, cuando dice el narrador que, ante la respuesta del jefe de estación, "Ah, el correo. ¿Esperan ustedes el correo?" (¿qué iban a hacer, si no, esa noche en la estación dos viajeros?), demostraron su asombro

parando el juego: "las cartas quedaron en el aire" (182). Es interesante, pero no me puedo permitir ahora, observar el detalle estilístico de las implicaciones y relevos entre la insistencia del viajante para que juegue el narrador, la inquietud de éste por evitar un descalabro económico y las intervenciones del jefe de estación, que culminan en su relato, reforzado acto seguido por las conversaciones telefónicas que preceden el anuncio de la llegada del tren.

Para terminar este apartado hace falta analizar con mayor detalle el varias veces mencionado relato del jefe de estación, que, como es sabido, constituye una narración dentro de la narración, una metadiegesis en términos de Genette (1972). Como ya he advertido antes, el narrador resume y corrige lo que cuenta el jefe de estación, y aunque esa versión puede restar algo de fiabilidad al relato (y al narrador), es evidente que el resultado se justifica, puesto que evita un probable remanso en el efecto dramático, que quizá se viera amenazado por el pintoresquismo de un exceso de repeticiones y diallectalismos del que ya se ha tenido prueba en el párrafo en que el jefe habla del correo que ha de llegar (182). Desde el punto de vista temporal, el relato del jefe es básicamente una retrospección (analepsis heterodiegética mixta), pero ello no es obstáculo para que tenga también una dimensión anticipatoria (proléptica) tanto en el grado de anuncio (*annonce*) de lo que va a suceder en el presente (un retraso por lo menos) como de cebo (*amorce*), mediante la introducción de las voces que invaden el teléfono en particular (184-185), voces que probablemente lo invaden también en el presente (185-186). En el orden anticipatorio incluso se citan las palabras (se supone que) literales con que el antiguo jefe de estación anuncia a los mineros el accidente, caso de transportar explosivos: "Volaréis todos dentro del túnel, del túnel doce para ser más exactos, el llamado El Cornil" (184). Hasta aquí el relato tiene una función explicativa: pone a los viajeros (y lectores) en antecedentes de lo que ha sucedido y puede suceder en la línea férrea en la noche de autos. Porque no sólo ocurrió el accidente histórico sino que todos los aniversarios, a partir de esa fecha, es frecuente (lo que probablemente quiere decir que no sucede siempre) que "se produzcan misteriosas llamadas telefónicas y accidentes cuyas causas los ingenieros no son capaces de descubrir —como el de hace un par de años, con veinte víctimas— y retrasos que ni los libros ni los relojes registran" (185). El pasado gravita, pues, sobre el presente y lo determina, de ahí la necesidad de recuperarlo.

* * * * *

No es empresa fácil distinguir la lectura de la interpretación, sobre todo si entre ambas, o precediéndolas, situamos a la descripción o análisis, que es, a la vez, resultado de la lectura (en un sentido lato) y condición de la interpretación. En realidad, son todas ellas operaciones superpuestas, sólo deslindables para fines didácticos. Con objeto de desplegar el proceso que las implica a todas, se podría decir que la lectura equivale a la recepción de los signos escritos, a su entrada en el mecanismo perceptivo y cognoscitivo, mientras que la interpretación es el producto elaborado que se obtiene después de la criba y procesado de los datos obtenidos. Puede afirmarse, por otra parte, que la lectura suele parecer más mecánica o automática (aunque compleja) y la interpretación (como la descripción) se diría, en cambio, que es más deliberada y artificiosa, seguramente por el uso de métodos y referentes exteriores al texto. No es sin razón que a veces se acusa a la interpretación de subjetiva, pues, y ese es el punto que ahora me interesa, no siempre se sabe bien por qué el lector halla o extrae ese sentido y no otro, o, dicho con otras palabras, el lector obtiene o produce el sentido que le conviene a su sensibilidad o a su ideología (aunque, lo subrayo, tal proceso sea mucho menos subjetivo de lo que se dice), al precio de carecer de un saber exacto o preciso sobre cómo e incluso por qué se ha llegado a tal conclusión.

Respecto a «Viator», voy a proponer no una interpretación, sino varias. Y no tanto interpretaciones cuanto opciones de interpretación, puntos de partida o vías de sentido, puesto que me interesa más exponer cómo y por qué se llega al significado que expresarlo de manera definitiva. En cualquier caso, conviene advertir que la interpretación depende del estatuto que se conceda a los hechos narrados, en lo que incumbe a su encadenamiento, a su tramado, y en él a su integración en la totalidad y al valor que se les pueda atribuir, en sí mismos y con respecto a los demás; deben analizarse, pues, tanto la causalidad como la verosimilitud y las convenciones sociales. Para ello el lector, previa la (re)construc-

ción de la trama y con ella de la historia, se obliga a "leer siempre en el mismo nivel de coherencia semántica todas las entidades que en el nivel de las estructuras discursivas habían aparecido en su forma literal [...] pero para actualizar esta estructura narrativa es preciso haber propuesto [un tema] como clave de lectura" (Eco, 1979: 148). Me apresuro a decir que esta operación constructiva exige, además, el recurso a "marcos" o "cuadros", a esquemas que provienen tanto del saber del mundo (de la enciclopedia o experiencia), como del saber literario (Eco, 1979: 117-120).

Aplicando la convención más divulgada y asquible, la realista (Villanueva, 1992), puede entenderse el cuento como la evocación de una curiosa anécdota del pasado del narrador en el curso de un viaje.⁵ Una anécdota doblada de paradoja, puesto que su tema sería el poder de la superstición, capaz de dar miedo a un viajante experimentado, acostumbrado a todos los azares, obligándolo a huir en medio de la noche. Esta explicación omite, sin embargo, un par de datos significativos que introduce, con sobrada insistencia, precisamente el mismo viajante: que el jefe de estación está "completamente loco" (181) y que, además, es gallego (182). Por un lado, pues, no es persona en cuyo juicio se pueda confiar, aunque desempeñe correctamente su trabajo (182), mientras que, por otro lado, como gallego, según reza el estereotipo, es dado a creer en supersticiones.⁶ Con tales precedentes, por él conocidos, ¿es creíble que le entre tanto miedo al viajante como para abandonar tren, refugio y ganancias de juego? (186). Un miedo que, por otra parte, no experimenta el narrador, lo que quizá se deba a su condición de ingeniero, de racionalista, y, por lo tanto, de hombre refractario a la superchería (a lo Julio Verne). Resultaría ser, pues, el cuento una sabrosa anécdota del repertorio de quien viajó mucho, y que en sus inicios sufrió los perances habituales del principiante; la dimensión sería más bien costumbrista y los personajes tendrían valor arquetípico. Y el cuento se podría olvidar tan de prisa bien como se leyó.

Si siguiendo con la clave realista y verosímil, existe otra posibilidad de explicarse el cuento, adscribiéndole ahora una temática determinada. Para darle coherencia debemos suponer que el jefe de estación no está loco (su condición es cosa de habladorías) y que tampoco es supersticioso, pero que está familiarizado con enigmas, misterios e historias de este jaez; debemos suponer, en fin, que el accidente de 1934 se debió a la casualidad y que el entonces jefe de estación se volvió loco por el remordimiento de su fatalmente cierto pronóstico. Con tales supuestos, la función de la historia contada por el actual jefe de estación se convierte en una inestimable ayuda que recibe el narrador para ganar tiempo en la desastrosa partida que juega con el viajante (algo que él mismo busca con insistencia mediante sus preguntas al viajante que interrumpen el juego, como éste le hace notar); claro que, con un poco de ayuda del lugar, la hora y el tiempo (que casi configuran un escenario gótico) consigue (seguramente sin haberlo previsto) quitárselo de encima por completo, al huir el indeseado compañero. Lo único, pues, que ha pretendido el jefe de estación es distraer a éste y evitar un quebranto económico excesivo.

5-. Cabe la posibilidad de que «Viator» contenga un germen de realidad, si se presta atención a algunas analogías entre el accidente narrado en el cuento y accidentes reales acaecidos en lugares no menos reales, en los que quizá se podría encontrar un referente, un fundamento, de la historia. Y hablando de hechos reales, uno es evidente: la fracasada revolución de octubre de 1934 (véase Díaz, 1990: 23-24, citando al mismo Benet, 1976), pero hay otro hecho, que me apresuro a reconocer como menos preciso y objetivo aunque sea más sugerente. Dí con él por azar en las páginas dominicales de *El País* (7-II-1993), en un artículo cuyo título era "El correo-expreso 421", y creí hallar la clave en un pasaje en el que se mencionaba que la estación de Torre del Bierzo posee un reloj Paul Garnier, de París, exactamente como la estación del cuento (178), que, por otra parte, menciona también que el narrador viaja "de vuelta a Región desde el Bierzo" (179), reforzando todavía más si cabe la posible referencia. (Admito que tales relojes cumplían su digna función en muchas, sino en todas, las estaciones españolas de ferrocarril, pero no creo que ello sea obstáculo para especular en el sentido en que lo hago, puesto que de una especulación se trata.) Bien pudiera ser, según lo dicho, que la estación de Cabezas en la ficción corresponda a la de Torre del Bierzo en la realidad. Recuérdese la coexistencia entre realidad e invención en la geografía mencionada en el cuento. Pero hay más, el grave accidente al que se refiere el citado artículo, acaecido el 3 de enero de 1944 en un túnel, precedido y seguido por otros menos espectaculares, pudieron proporcionar a Benet la idea de un avieso destino rondando vías y túneles, debido al temor que se suscitó entre los usuarios del ferrocarril en la zona. Que ello sucediera precisamente la noche del 3 de noviembre y así evocara o celebrara el final de la fallida revolución obrera de 1934, es un recurso artístico de concentración dramático-narrativa tan legítimo como eficaz.

6-. Tómese nota de que esa condición de gallego se la atribuye el narrador interpretando un gesto del viajante, sin que éste haya afirmado literalmente en ningún momento que el jefe de estación lo fuera; por lo menos no lo dice en el texto, aunque se puede inferir como dicho un poco antes o en un momento no recogido por el narrador, quien con tales elipsis logra mantener la tensión dramática.

vo del narrador (lo que sería corroborado por el pasaje “el jefe no pudo reprimir un movimiento de cabeza con el que dio a entender la conmiseración que le despertaba una situación tan desesperada como la mía”, 180). Con tal propósito encajaría que la mirada que le dirige al narrador, después de la huida del contrincante, sea “significativa”, aunque “no llena de malicia” (186); de todas maneras, la ausencia de malicia tanto puede significar que no se cree lo que contó como que no lo contó para espantar al viajante. A pesar de todo, es posible suponer que el jefe de estación sí cree en la historia y, para ganar tiempo y a la vez informar a los viajeros, la narró, consiguiendo espantar al parásito.

Y, sin embargo, surge la duda: ¿es posible que hubiera una intervención sobrenatural en el accidente de 1934 y en todos los demás posteriores de la misma fecha? Si la hubo, se debió a las voces, a cuya actividad dedica una parte considerable de su relato el jefe de estación (184 y 185); voces, “de lamento, muchas veces, pero de advertencia y caución las más”, que “surgen por todas partes y a todas horas”, y se infiltran en la red telefónica de los trenes, pero cuya más sobresaliente característica no es “que anticipen los hechos, lo normal es que los provocan” (184). Seguramente las voces advirtieron al antiguo jefe de estación que “en el túnel del Cornil se produciría la desgracia si llevaban explosivo, y la desgracia se produjo” (185).⁷ Nada impide suponer que el jefe de estación cree en esas voces y también parece que llega a creer en ellas el viajante, quien, nada proclive en apariencia a ser supersticioso, concluimos que huye presa del miedo. Por su parte el narrador no huye ni da señales de miedo, ni siquiera emite opinión alguna sobre esa historia ni sobre los hechos posteriores, como tampoco sobre lo que sucedió con el tren esa noche, retraso incluido (aunque sí dice que supo del jefe de estación después, 180) Por lo tanto, el lector se enfrenta, por lo menos, con una duda: puede que, en efecto, haya algo de extraño, de misterioso, en el primer accidente, como puede que subsista algo de fatídico en esa noche. Sin embargo, el lector está legitimado para decidir que lo más probable es que todo se reduzca a las historias de un jefe de estación no muy cuerdo y supersticioso, a las crepitaciones e interferencias de un sistema de telefonía anticuado y en deficiente estado de conservación, y a la repentina e inexplicable credulidad de un experimentado viajante.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene aceptar que el jefe de estación dice la verdad al contar la historia? Entre otras, supone que, siendo la noche de la espera en la estación de Cabezas un 3 de noviembre (aniversario del horroroso accidente), algo extraño *debe* suceder al tren que aguarda el narrador. Por ello, cuando el viajante, que no concede mucho crédito al jefe de estación (182), escucha el relato de éste y, sobre todo, oye su conversación por teléfono, en la que se menciona el fatídico túnel de “El Cornil”, huye aprovechando un apagón de luz (oportuno como estímulo para la huida, al tiempo que redondea lo ominoso del escenario y de la espera). El ridículo papel atribuido al viajante no debe hacer olvidar que, de admitir esta causalidad, se ha aceptado también la existencia de una intervención sobrenatural, que se concreta en “misteriosas llamadas telefónicas”, “accidentes” y “retrasos” (185). Claro que se puede deducir que nada importante sucedió esa noche porque no le ocurrió nada al narrador (Díaz, 1990: 23). Pero adviértase que si éste así lo afirmara, se produciría una automática clarificación de los hechos, ya que se corroboraría la presencia de lo sobrenatural o, por el contrario, se negaría su intervención.

7-. Situando «Viator» dentro del libro del que forma parte *5 narraciones y 2 fábulas*, se podría relacionar el motivo de las voces con los otros dos cuentos en los que también aparecen: «Tl.B» y «Reichenau». En aquél, excelente por demás, aunque las espectrales presencias a las que pertenecen se anuncian desde antes, surgen sólo al final: “se abrió la puerta trancada del molino y la voz una y múltiple y contradictoria, chillona y grave a la vez, composición concertada en el sonido de mil discrepancias en el tiempo y el rencor, dijo a una desde la oscuridad” (p. 170). En «Reichenau» se dan más detalles de las voces que desvelan al cansado viajero en su intento de descansar en el hotel de carretera; lo desvela en principio la incomodidad, “hasta que le llegó el eco de las voces, el cucu-hicho de dos o tres personas más allá de paredes y corredores vacíos, más allá de una cocina desierta y un obrador en orden, palabras amagadas y risas contenidas que parecían corresponder a la conversación de unas sirvientas cuyas voces no debían alcanzar el ámbito de los señores” (p. 173). Pero estas voces adquieren pronto un aire fantasmagórico, puesto que “no procedían de un lugar determinado, no eran pronunciadas en parte alguna porque se trataba de un espacio sonoro definido [...] por la cadena de susurros y risas femeninas [...] no traídos por el éter sino conjugados con el único continuo de las tinieblas e inseparables de ellas” (p. 173). Cabría proseguir la conexión con otras obras de Benet donde aparezca el motivo de las voces, pero ello me apartaría demasiado de mi objetivo actual.

Una solución posible al juego de interpretaciones, que exige el traslado a otro orden temático, es enmarcar el cuento en el modo fantástico, que se superpone al género o subgénero formal (Eco, 1979: 117-118, que se refiere a *fabulne prefabricadas*). Naturalmente, ese marco es aducido por el lector de acuerdo con su experiencia y saber literarios, que le permiten comparar características, formales y temáticas, y poner el texto leído en relación con el conjunto de textos, y sus propiedades, comprendidos en la categoría escogida. Según los eficaces deslindes que trazó Todorov, para que se pueda considerar a una obra como perteneciente a la modalidad de lo fantástico hace falta que cumpla tres condiciones: la primera es que “el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivas y a dudar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los sucesos evocados”; la segunda es que, esta duda “puede experimentarla igualmente un personaje; de esta manera el papel del lector es, por decirlo así, confiado a un personaje y a la vez la duda se ve representada, convirtiéndose en uno de los temas de la obra”; a lo que Todorov añade que un lector ingenuo puede, de este modo, identificarse con ese personaje y compartir sus dudas; y la tercera y última es que “importa que el lector adopte una determinada actitud con respecto al texto: rechazará tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética»” (1970: 37-38).⁸

«Viator» cumple la primera condición, tanto en lo que se refiere al mundo de los personajes como a la duda sembrada; cumple hasta cierto punto la segunda, debido a las reiteradas menciones a la locura del jefe de estación, que proyectan una sombra sobre la veracidad de su relato; que se cumpla la tercera depende del lector, siendo una posición de lectura que, con gran probabilidad, podría convertirle en el lector modelo que, según Eco, reclama la obra para su más feliz cumplimiento (Eco, 1979: 179). Respecto a la segunda condición, cabe decir que el viajante llega a creer en el poder de las voces, puesto que huye despavorido, pero no así el narrador, que permanece impassible en su asiento; precisamente la diferencia entre ambas reacciones y la duda sobre si el jefe de estación cree o no en los hechos relatados contribuyen a la incertidumbre que permite hablar de la presencia de lo fantástico en «Viator». No hay obstáculo, en fin, para que el lector acepte la tercera condición, teniendo en cuenta que un cuento de estas características, es decir, una historia de fantasmas, “repite, intensifica y estrecha las formas en que la ficción, que habitualmente no llama la atención, opera dentro de la imaginación del lector adulto. Extrema tanto la conciencia como la pérdida de control que experimentamos cuando nos sometemos a la ficción”, una ficción que ocurre por demás en el mundo cotidiano (Beer, 1978: 260).

A fin de corroborar lo dicho, este es el momento oportuno para aducir una información paratextual extraída de la primera edición del libro (1972) al que pertenece «Viator», *5 narraciones y 2 fábulas* (bellamente editado por la editorial La Gaya Ciencia); en su portada interior se presenta el volumen como perteneciente al subgénero de la *ghost story*, la historia de fantasmas, de la que dice el anónimo autor que tiene “escasa tradición” en castellano. El texto enumera a continuación las cualidades de esa fórmula a la que se atribuye: a) una “demostración de la autonomía del discurso literario”, supongo que por la efectiva y notoria transgresión de la mímesis; b) “capacidad para eludir cualesquiera determinaciones del mundo material y social, para trascenderlas o suspenderlas gracias a las atribuciones que a sí misma se concede la imaginación”, lo que «Viator» realiza con gran sutileza y extrema discreción (y que se correspondería con la primera condición de Todorov); y c) “con frecuencia el propio relato al cerrarse con una incógnita se abre al ámbito de lo ignorado que atrae ominosamente al individuo [...] nada queda suficientemente explicado ni descrito porque de una u otra forma la costumbre más rutinaria o el suceso más cotidiano participan del misterio que por doquiera rodea a la sociedad de los hombres”, supuesto que correspondería tanto a la primera como a la tercera condiciones de Todorov. Dice F. Savater, por su parte, que “un buen cuento de fantasmas debe insinuar más de lo que afirma, debe sugerir sin apenas mostrar. Ha de acercarse a su clímax por medio de pequeños sobresaltos inquietantes: el relato de fantasmas no pertenece propiamente al género de terror sino al de la *aprensión*” (1995),

8-. Sobre el modo fantástico, además de la obra citada de Todorov, véanse, sin ningún afán exhaustivo, Belevan (1976), Bessière (1974), Bioy Casares (1970), Botting (1996), Brooke-Rose (1981), Calvino (1970 y 1995), Cornwell (1990), Hume (1984), Jackson (1981), Reisz de Rivarofa (1989) y Vax (1970). T. Albaladejo (1991) ofrece con su ley de los máximos semánticos un marco teórico donde alojar lo fantástico.

corroborando la caracterización de Cox y Gilbert de que “el objetivo de tales relatos debe consistir en hacernos pasar miedo, o por lo menos sentirnos inseguros de nosotros mismos y de nuestra condición” (1948: 11-12).⁹

En el lector bien dispuesto, «Viator», con una prodigiosa economía de medios, con mínimas sugerencias, puede producir esa aprensión o, cuando menos, inseguridad o, como querría Todorov, duda (aunque dentro del cuento el viajante experimenta llanamente el terror). Desde luego, el cuento reúne algunos de los requisitos indispensables para ser una historia de fantasmas: sucede de noche (a las 3 de la madrugada), en un edificio aislado azotado por el viento frío del noroeste, con pocos personajes, uno de los cuales introduce el factor de misterio, que circunstancias objetivas (las llamadas) corroboran, con el resultado de producir miedo en uno de los presentes (Eco, 1979: 118). Como rasgo de indudable modernidad, la presencia fantasmal se manifiesta a través de un objeto tan cotidiano, y del que tanto depende, como el teléfono y afecta un medio de transporte como es el tren (Cox-Gilbert, 1948-17-18). Permanece en la ambigüedad, por cierto, si los mineros que en sucesivos 3 de noviembre acuden a la estación son reales y van a la estación para alimentar el remordimiento del jefe, mediante un procedimiento tan cruel como sutil, o si se trata de los fantasmas de los muertos en el accidente, no menos crueles. Aunque nada en el texto permite decidirse por una u otra interpretación, las normas de género inclinan a dar por buena la calidad fantasmal de los mineros de los posteriores 3 de noviembre. Y si se acepta ésta, poca resistencia se puede ofrecer a la interpretación de las voces como reencarnaciones o manifestaciones de estos mismos fantasmas, con la evidente voluntad de perpetuar su venganza. Como dice G. Beer, “las historias de fantasmas tratan de la insurrección, no de la resurrección, de los muertos” (1978: 260).¹⁰

* * * * *

En un memorable artículo, «Contra la interpretación», la escritora, ensayista y realizadora cinematográfica Susan Sontag afirma que “interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de «significados»”, interpretar para ella equivale a “convertir el mundo [de la obra, creado, inventado, imaginado] en *este mundo*” (1965: 16), o, lo que es lo mismo, supone domesticar, reducir la obra de arte, puesto que la interpretación, declara, “hace manejable y maleable al arte” (1965:17). Sontag fundamenta su diagnóstico en que la interpretación es básicamente una traducción, es decir, pretende descubrir el *verdadero* significado del texto, tan escondido como latente por demás; la obra se identifica, pues, con su contenido, y éste se reduce a una visión de nuestro mundo, del mundo ya conocido, con lo que poco o nada se gana en conocimiento o experiencia, pues volvemos al punto de partida (1965: 14-16). Sontag cree que la crítica debe prestar más atención a la obra de arte en sí misma, puesto que “el valor más liberador y superior en el arte [...] es la *transparencia* [que] supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son” (1965: 23). Juzgue el lector la dificultad de aferrar esta categoría de *luminosidad*, tan difícil y elusiva, pero que le sirve a Sontag para propugnar que “lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más”. Una invitación que se puede aceptar sin reservas, aunque Sontag insista en que “nuestra misión no es percibir en la obra de arte la máxima cantidad de contenido y menos aún expri-

9. Sobre las historias de fantasmas, además de las observaciones dispersas en la bibliografía sobre lo fantástico, véanse Beer (1978), Briggs (1977), Cox y Gilbert (1948), Llopis (1974), Lovecraft (1945), Savater (1976: 145-153) y Wilson (1944).

10. A pesar de la tercera condición de Todorov, existe la posibilidad de efectuar una interpretación en clave alegórica de los fantasmas de «Viator». Los primeros fantasmas, los mineros, fallecidos es verdad en accidente, pero cuando iban en ayuda de sus compañeros sitiados en Macerta, vuelven para recordar a los vivos la derrota con la que se saldó la histórica insurrección de 1934 (ensayo de la misma guerra civil); proclaman, pues, tanto la situación de injusticia subsiguiente en la que tendrá que vivir la clase obrera como la misma violencia de su muerte, recuérdese, tan aplaudida por unos como lamentada por otros (185). Después, desaparecido el jefe de estación que pronunció el agüero, ya no se habla de mineros, sino de voces, más tenues aún, más inconcretas, pero que mantienen el recuerdo de esas muertes y de la injusticia. Traer el recuerdo hasta el presente, prolongar el clamor de la injusticia, aunque sea de manera tan sutil, es decir, añadir al cuento una última y soterrada crítica moral y política, creo que debía divertirse extraordinariamente a Benet, tanto como puede aumentar el placer de la lectura de quien se complazca en considerar tal dimensión del sentido. Aunque, todo sea dicho, se puede anular esta interpretación limitándose a considerar a los fantasmas y voces como encarnaciones o emanaciones del fatal destino que acecha a todo viajero, expuesto siempre a los peligros del camino.

mir de la obra de arte un contenido mayor que el existente. Nuestra misión es reducir el contenido de modo que podamos ver al detalle el objeto" (1965: 24). Su conclusión final es tan memorable y discutible como estentórea: "en lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte" (1965: 24).

No tengo ningún inconveniente en aceptar las exigencias de Sontag concediendo una mayor atención a los aspectos formales de la literatura, como creo haber demostrado en mi exposición. Pero no me parece de recibo, ni siquiera aconsejable, prescindir de la comprensión del contenido de las obras literarias. ¿Cómo se puede evitar comprender o interpretar el mundo, si él mismo ya está interpretado, si los seres humanos lo captamos ya interpretado (configurado) por otros, si ya es *nuestro* mundo y no *el* mundo en sí mismo (si es que alguna vez lo fue)? Claro que hay una salida que resulta tan divertida como estimulante: al erotismo del arte se le puede replicar con un erotismo de la hermenéutica (Schor, 1980: 182). El placer de interpretar sería, en consecuencia, el placer de despojar al texto de sus múltiples capas de sentido, el placer que se obtiene al revelar lo escondido, cuando se avanza lentamente, velo tras velo, en búsqueda de una satisfacción que aumenta cuanto más se difiere, con la excitación de una constante inminencia abierta a todas las posibilidades, sin que la consumación (sólo imaginada) obligue a escoger una y nada más que una de ellas.

Así, con respecto a «Viator», no creo que haga falta que el lector decida si la historia del jefe de estación es verdadera o no (y ello tanto si quiere mantenerse dentro de las fronteras de lo real como si quiere anularlas), ya que se puede mantener en el espacio hermenéutico de la virtualidad: ambas interpretaciones son posibles. Sencillamente, no hace falta escoger ninguna. Inmersos en una languideciente posmodernidad, en la que el eclecticismo tiene una posición de privilegio, no procede considerar negativa la coexistencia o incluso cohabitación de interpretaciones de signo distinto, si no opuesto. Por otra parte, no seré yo quien niegue que también puede proporcionar placer (y seguridad) al lector la consumación, la posesión o descubrimiento de *una* verdad, de *la* verdad (del lector) *en* el texto, ya que no de *la* verdad (o sentido) *del* texto.

En fin, mi última vía de interpretación, y también de valoración, se refiere al poder y fascinación de contar: en «Viator» el narrador evoca un episodio de su pasado, en el que alguien le contó una historia que es a su vez la historia de otra persona, en la que estaba implicada un grupo de personas; la virtud de esa historia es que afecta todavía a ese presente evocado por el narrador, a ese día y lugar en que se encontraba el narrador. Una situación narrativa que convoca el recuerdo de *The turn of the screw*, de Henry James; en esta *nouvelle* un grupo de personajes reunidos en una casa escuchan el relato que lee uno de ellos contenido en un manuscrito en el que una institutriz cuenta lo sucedido durante su estancia en cierta casa al cuidado de dos niños; ahora bien, lo que el lector lee es la transcripción por parte del narrador de esa lectura. Incluso se puede pensar en «The fall of the house of Usher», de Edgar Allan Poe, en la que un texto (el *Mad Trist*) leído por el narrador protagonista sirve de *mise en abyme* (véase Gide en Sullà, 1996: 27-28) de lo que ocurre en la siniestra casa: la vuelta a la vida de Lady Madeline y su último encuentro con Roderick Usher, presenciado por el narrador que huye des-pavorido. Siendo evidentes las diferencias con «Viator», creo encontrar la semejanza en que ambas narraciones recogen la historia de "otro" que a su vez afecta a "otro", aunque en Poe el narrador sí participa de la historia, sólo es un testigo, y aunque sufra el efecto del terror. Pero aún hay más, en el orden temático, y a semejanza del *Mad Trist*, el relato del jefe de estación en «Viator» bien pudiera servir de espejo de la acción en curso: *del mismo modo que a los mineros les sobrevino un accidente, así, y como consecuencia, les puede suceder a los viajeros actuales (como ha venido sucediendo en tal fecha). Se trataría de un ejemplo bastante atenuado de mise en abyme, pues el relato del jefe de estación ofrece algunas similitudes con el relato que lo contiene. A lo que añadido que, estructuralmente, la primera parte del cuento sirve de espejo de la segunda, aquella en términos de categoría y ésta en los de anécdota, con lo que tendríamos en el espejo de lo general el reflejo de lo particular, y dentro de éste, un espejo que lo refleja a su vez, lo particular dentro de lo particular. Todo el cuento estaría, por consiguiente, construido en función de la historia que cuenta el jefe de estación, que causa un profundo efecto sobre el viajante, pues toma la narración en sentido literal y huye. Pero también produce su efecto sobre el narrador, que la repite a su vez, fascinado (se infiere del hecho mismo de contarla) y seguramente que-*

riendo fascinar al lector; jugando sabiamente con lo ominoso y lo inexplicable, pero también con la soledad de unos personajes, inermes en la noche, con la superstición, y, no se debe olvidar, con las convenciones de género de la "historia de fantasmas" entreverada con las del relato de viajes. A la manera de *The turn of the screw*, pero a diferencia de James implicando al narrador en la historia, Benet ha "puesto en escena" lo fantástico, con el objeto de que el narrador pueda dar testimonio de él, sin cerrar la puerta a una explicación racional¹¹.

Quiero decir, en fin, que lo que en definitiva cuenta en «Viator», lo que pasa a primer plano, no es ningún sentido determinado, sino la ficción misma o, dicho de otro modo, el "acto de explicar ficciones": el narrador cuenta que el jefe de estación cuenta lo que a él le contaron (véase Martínez Bonati, en Sullà, 1996: 213-220). Corroboro este punto I. Bessière cuando afirma que el cuento fantástico, "en razón de su argumento, exhibe su literariedad, la reducción extrema de la función del texto y su naturaleza de objeto verbal" (1974: 26); una afirmación que casa con la reivindicación de la autonomía de lo literario que se lefa a propósito de la historia de fantasmas en la solapa de la edición de *5 narraciones y 2 fábulas* citada antes. Todavía más, basta fijarse en el principio del relato del jefe de estación, "hubo en otro tiempo, en esta misma plaza, un hombre que a pesar de ser tenido por algo loco era tan respetado por todos cuantos le trataban y conocían" (183), para darse cuenta bien pudiera tratarse del comienzo de una leyenda (del mundo de Región) o de un cuento de hadas, en cualquier caso de una narración de estirpe oral (Benjamin, 1936), con lo que esa expectativa de lectura conlleva de desrealización y consiguiente estilización; en última instancia, este cuento se convertiría en una versión de un modelo, una matriz (el cuento de los cuentos: la maldición, la fuerza del destino, el retorno de los muertos que claman venganza, la lucha contra el olvido o la injusticia, un castigo, etc.), actualizado ahora en el mundo mítico de Región y contaminado con datos de la realidad española (a los que quizá se pueda extrapolar aún a riesgo de erosionar la condición de fantástico del cuento). Y, he aquí lo prodigioso, la historia no sólo afecta a la presencia de ánimo de un curtido viajante sino que también, ¿o no?, siembra una pizca de inquietud en el ánimo del lector, de cualquier lector. Ese es el poder de la ficción: mueve a los personajes y obliga o estimula al lector a cooperar. Si el lector ha cooperado, es que el cuento ha surtido efecto, no sólo porque tiene un sentido u otro, ni siquiera porque los soporta o sostiene o contiene a todos, sino también (quizá deba decir: sobre todo) porque funciona como una eficaz máquina narrativa, como la mejor literatura.¹²

Referencias Bibliográficas

ADAM, J.-M. (1992), *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan.

ALBALADEJO, T. (1991), *Semántica de la ficción realista*, Madrid, Taurus; también en SULLÀ, 1996: 297-304.

BARTHES, R. (1973), "Del análisis estructural al análisis textual", en SULLÀ, 1996: 140-149.

11.- En este punto mi interpretación se acerca a la que se puede encontrar en la aguda lectura que José M^o Pozuelo ofrece de "Continuidad de los parques", de J. Cortázar, en la que demuestra que este cuento sólo se puede comprender adecuadamente cuando el "inverosímil inferido por el receptor se explica con referencia al esquema de pertenencia que supone el acto de leer ficciones como acto movido y tipificado en nuestra cultura literaria" (1990: 531-532); es decir, lo que puede haber de artificio o prego en dicho cuento (una metalepsis, en términos de Cienette), se naturaliza (Culler, 1975), se acepta, a pesar de ser artificio o construcción artificial, creando se comprende (o ejecuta) en el marco de dicho esquema de lectura (que implica, entre otras cosas, la "suspensión de la incredulidad"), que requiere familiaridad con las convenciones de lectura del género policiaco o melodramático y sus normas estéticas y de verosimilitud, cuando se aplica, en suma, el contrato de ficción adecuado (y a la vez puesto en cuestión).

12.- Es posible que dé validez a la belleza que yo veo en «Viator» la afirmación de E. Trías para quien "la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentarse el caos" (1982: 43), afirmación que presupone la identidad entre este caos y lo siniestro, lo ominoso, que he mencionado tantas veces a propósito del cuento analizado y a propósito del que dice Trías, citando a su vez al Freud de *Lo siniestro* (1919), que éste ocurre cuando "lo que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado", que, en el texto que me ocupa, podría perfectamente referirse a los fantasmas de los mineros que claman justicia, justicia que el régimen político franquista y los ciudadanos que lo toleran les niegan. Para cerrar el capítulo de interpretaciones, admito que también es admisible una interpretación psicoanalítica centrada en la personalidad del autor, pero renuncio a intentarla.

- BEER, G. (1978), "Ghosts", *Essays in Criticism*, 28, pp. 259-264.
- BELEVAN, H. (1976), *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.
- BENET, J. (1967), *Volverás a Región*, Barcelona, Destino; Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- , (1972), *5 narraciones y 2 fábulas*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- , (1976), *¿Qué fue la Guerra Civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- , (1977), *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols.
- BENJAMIN, W. (1936), "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 111-134.
- BESSIÈRE, I. (1974), *Le récit fantastique*, París, Larousse.
- BIOY CASARES, A. (1971), "Prólogo", a BORGES, J. L., OCAMPO, S. y BIOY CASARES, A. (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana (3ª ed.), pp. 7-14.
- BOITTING, F. (1996), *Gothic*, Londres, Routledge.
- BRIGGS, J. (1977), *Night visitors. The rise and fall of the english short story*, Londres, Faber.
- BROOKE-ROSE, C. (1981), *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*, Cambridge, Cambridge UP.
- BRUNER, J. (1986), *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- CABRERA, V. (1983), *Juan Benet*, Boston, Twayne, pp. 58-60.
- CALVINO, I. (1988), "Definiciones de territorios: lo fantástico", en *Punto y aparte*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 240-241.
- , (1995), "Introducción", a *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, selección de I. CALVINO, Madrid, Siruela, vol. I, pp. 9-19.
- CAMPRA, R. (1981), "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti Critici*, 45, pp. 199-231.
- CORNWELL, N. (1990), *The literary fantastic. From gothic to postmodernism*, Londres, Harvester/Wheatsheaf.
- COX, M. y GILBERT, R. A. (1948), "Introducción", a *Historias de fantasmas de la literatura inglesa*, selección de M. COX y R. A. GILBERT, Barcelona, Edhasa, 1989, vol. I, pp. 9-21.
- CULLER, J. (1975), *Structuralist pretics*, Londres, RKP.
- DIAZ, E. (1990), "«Duelo» y «Viator»: ironía y parodia en los relatos de Juan Benet", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 15:1-3, pp. 13-27.
- DOLEŽEL, L. (1988), "Mimesis y mundos posibles", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1997: 69-94.
- ECO, U. (1979), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FOUCAULT, M. (1970), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- FREUD, S. (1919), *Lo siniestro*, Buenos Aires, López Crespo, 1976.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arc/Libros.
- GENETTE, G. (1972), "Discours du récit", en *Figures III*, París, Seuil, pp. 65-282; véase SULLÀ, 1996: 173-192.
- GIDE, A. (1893), "El espejo en la novela", en SULLÀ, E. (ed.) (1996), pp. 27-28.
- HUME, K. (1984), *Fantasy and mimesis. Responses to reality in western literature*, Londres, Methuen.
- ISER, W. (1972), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 215-243.
- JACKSON, R. (1981), *Fantasy. The literature of subversion*, Londres, Methuen.
- LLOPIS, R. (1974), *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar.
- LOVECRAFT, H. P. (1945), *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1978), "El acto de escribir ficciones", en SULLÀ, E. (ed.) (1996), pp. 213-220.
- PERRY, M. (1979), "La dinámica literaria. Cómo el orden de un texto crea su significado", *Criterios*, 29:1 (1991), pp. 162-196.
- POZUELO, J. Mª. (1990), "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (el verosímil estético de «Continuidad de los parques»)", en SARNO, P. (ed.), *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, pp. 511-532.

ENRIC SULLÀ

- REISZ DE RIVAROLA, S. (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, pp. 132-151.
- SAVATER, F. (1976), *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus.
- , (1995), "Los fantasmas", *El País semanal*, nº 238 (10-9), p. 16.
- SCHOR, N. (1980), "Fiction as interpretation/Interpretation as fiction", en SULEIMAN, S.-CROSMAN, I. (eds.) (1980), *The reader in the text*, Princeton, N. J., Princeton UP, pp.165-182.
- SEGRE, C. (1974), *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- SONTAG, S. (1965), "Contra la interpretación", en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 11-24.
- SULLÀ, E. (ed.) (1996), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Scuil.
- TRÍAS, E. (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral.
- VAX, L. (1970), *L'art et la littérature fantastiques*, París, PUF, 3ª ed.
- VILLANUEVA, D. (1976), "Las narraciones de Juan Benet", en *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 133-172.
- , (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe.
- WILSON, E. (1944), "Un tratado sobre los cuentos de horror", en *Crónica literaria*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 147-156.