

Juan Benet y los límites de la ironía: *En el estado*

Epicteto Díaz Navarro

Universidad Complutense de Madrid

1. En primer lugar creo que conviene dedicar unas líneas a la literatura de Juan Benet anterior a *En el estado* (1977), la obra que aquí vamos a examinar, pues veremos que más allá de los escasos ecos periodísticos que producen sus primeras narraciones, en la recepción inicial de Juan Benet desempeñan un importante papel Pere Gimferrer, Ricardo Gullón y Gonzalo Sobejano, quienes apuntaban la singularidad de las novelas benetianas de los años '60 y '70, situadas en la nueva corriente que recibía diversos nombres (experimental, realismo estructural, neovanguardia), que había surgido después de la narrativa social dominante durante los años cincuenta.

Como correlato de su primera novela, y redactado casi al mismo tiempo, Benet ya había resumido sus intenciones con un ensayo un tanto peculiar en el panorama nacional, *La inspiración y el estilo*, que publica en 1965 (fechado en 1964, el mismo año en que termina *Volverás a Región*) y que se alejaba de las concepciones que circulaban en el campo literario. El problema central no era solo que se alejaba de distintas versiones del realismo sino que también mostraba escaso interés por la tradición nacional, con las excepciones de Cervantes y Baroja. Si los formalistas rusos recordaban que cada generación de escritores acusa de “artificiosa” a la generación anterior, afirmando que su literatura sería más veraz o verosímil, Benet se desentendió de las limitaciones nacionales, ampliando el campo de referencias a otras literaturas y omitiendo algunas de las más frecuentes y relevantes en aquella época.

En esta recepción durante los años '60 y comienzos de los '70 de su obra pesaba la hostilidad de escritores y críticos sociales y, por supuesto, el rechazo de los representantes

culturales del régimen, lo que suponía situarse en una “tierra de nadie” que a partir de los '60 comenzaría a estar más poblada, con escritores del relieve de Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo y otros. No deja de ser significativo que en los años siguientes, junto a un grupo de escritores importantes (Javier Marías, Félix de Azúa, etc), sean hispanistas quienes presten más atención a la obra benetiana, entre otros, David Herzberger, Malcolm Compitello y Jo Labanyi, esta con una sección de su *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*.¹

De este modo, contamos con un grupo importante de escritores que le consideran como el narrador más influyente de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país y una serie no muy extensa de estudios pero que proceden de algunos de los grandes especialistas en nuestras letras. Hoy podemos constatar que los análisis mencionados son una base fundamental para entender al escritor, para aproximarnos a su obra, pues nace en un contexto muy distinto del presente. Hay que recordar que esa peculiaridad llamativa, su olvido de la literatura española y sus preferencia por la literatura inglesa y norteamericana, suponía proponer un canon en buena medida subversivo: William Faulkner, Joseph Conrad, Euclides da Cunha y una lista en la que figura también Samuel Beckett, y algunos historiadores como Amiano Marcelino, Tácito o Steven Runciman, el gran experto en las Cruzadas, del que admiraba especialmente *La caída de Constantinopla 1453 (The Fall of Constantinople 1453)* (1965), como ha señalado Malcolm Compitello en este mismo libro.

Pero quizá, a la hora de analizar la trayectoria de las narraciones benetianas en estos días veríamos que no hay muchos rasgos que permitan aglutinarla y englobarla en una definición clara y distinta: desde sus inicios muestra una búsqueda de modos y formas narrativas fragmentarias y el rechazo del costumbrismo, que en definitiva sería un rechazo de la novela realista, cuya poética criticará de forma reiterada.

¹ No puedo llevar a cabo aquí una revisión completa de los estudios benetianos. Hay que sumar también páginas notables de Darío Villanueva, David Herzberger, Ken Benson, John Margenot y otros, que en parte, incluyo en la bibliografía.

Si pensamos por ejemplo en la supuesta trilogía que formarían sus tres primeras novelas, *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, uno puede dudar que haya mucho en común en estos tres relatos, además de alejarse de las tendencias al uso, del realismo y presentar una dificultad que se vinculaba sobre todo a la complejidad sintáctica y metafórica, junto a referencias que no eran muy habituales en los lectores del momento. Quizá sí podría decirse que, como su amigo Rafael Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín*, rechazaba concebir la historia, el argumento, como “un todo completo y unitario”, pues son historias que presentan cabos sueltos, incertidumbres y una ambigüedad que hace que ni siquiera un lector especializado puede alcanzar una interpretación concluyente. Al narrador benetiano sólo le queda la fragmentación y no ve posible el dominio de la razón y la consecución de la totalidad que supone la novela clásica. No concebiría la narración como un progresivo desvelamiento de la verdad, como una serie de pasos que llevan, como en una novela policíaca, a una solución tranquilizadora para el lector.

Se suele decir que tras la muerte de un escritor se produce un purgatorio de unos diez años de total o relativo olvido, pero quizá en el caso de los auténticos innovadores y de quienes escriben con libertad es más extenso y, en el caso de Juan Benet, se han echado de menos homenajes oficiales, locales, congresos y otras actividades que suelen dedicarse a los escritores relevantes. Últimamente parece que repuntan las aportaciones a su estudio pero quizá también alguna de ellas nos hace preguntarnos si su situación en el campo literario ha dejado de ser problemática. Y quiero referirme brevemente a uno de los últimos libros dedicados a Benet, firmado por Nora Catelli, una estudiosa realmente interesante, pero que comienza su trabajo de una forma curiosa. Al situar al escritor, Catelli se refiere a él de la siguiente manera:

Benet inventó un registro radicalmente original dentro de la novela castellana Moderna: una prosa imperial para un imperio extinto. Formuló un programa ambicioso, lo siguió y hasta decidió como transgredirlo para luego volver a él. Ese programa incluyó a partir de cierta época, una firme voluntad [...] de ser decisivo

en el campo literario en castellano para después proyectarse hacia la sociedad literaria europea desde un lugar que no fuese latinoamericano. (Catelli 2015: 15)

Luego añade su valoración de la obra de Juan Benet en la cultura española, a mi entender otorgándole una importancia que no tuvo salvo para un grupo de escritores (importantes, es verdad), para algunos críticos nacionales y sobre todo para notables hispanistas como los citados. Creo que Catelli no tiene en cuenta, por ejemplo, el escaso número de premios que recibió el escritor,² su fracaso al intentar entrar en la Real Academia o el notable predominio de Camilo José Cela y sus amigos que consiguen, en contra de lo que cualquier ingenuo vaticinaba, que el premio Nobel no recayera en Miguel Delibes, y esto sucede pocos años antes de la muerte de Juan Benet.

No puedo detenerme en otros aspectos pero no creo que a Catelli se le escapen las resonancias que, en lo que comienza como un elogio, saturan el adjetivo “imperial”, al igual que ocurre con “imperio extinto” y su clara referencia histórica; lo que, por otro lado, parece también chocante es afirmar que la posición en que se situaría el escritor es “no latinoamericana”, ¿cómo podría ser de otra manera? ¿Es acaso una deficiencia la “no latinoamericanidad”? Y, entre otros argumentos discutibles, suponer que Benet quería dejar su huella en la escena literaria europea parece una hipótesis indemostrable: ¿se trataría esto de algo ya perceptible en los libros que publica en la España franquista? ¿o sería un proyecto que acaricia cuando ya tiene publicados sus libros fundamentales, a comienzos de los años 80, que no considera necesario explicitar?

2. Quizá también conviene matizar que el término ironía no se utiliza aquí como sinónimo de ficción, ni en el uso que solían recoger los diccionarios: “decir lo contrario de lo que se expresa”. Creo que no podemos igualar la “ficción” con la ironía: la

² A lo largo de su trayectoria, el Biblioteca Breve y el Nacional de Narrativa. Se ha relatado ya cómo le convencieron para presentarse al premio Planeta, dándole a entender que lo ganaría. Y fue, sin embargo, otro quien ganó y él quedó finalista con *El aire de un crimen*, la que será su novela más difundida.

representación literaria, o en otra manifestación artísticas, pueden ser en parte (o en su totalidad) irónica, pero no siempre cabe definir un “enunciado literario” como irónico. También hay que señalar que al abordar la ironía, la percepción de la ironía, debe tenerse en cuenta la dimensión pragmática, como muestran Dan Sperber y Deirdre Wilson en *Relevance* (1986) y casi de manera general podemos suscribir su definición de ironía como “ecoic mention”, menciones ecoicas que aluden a una situación, a una palabra, a un texto o a un discurso anterior.

De hecho, podemos comprobar que el término presenta cierta dificultad si observamos que en la última edición del DRAE la definición ocupa solo el tercer lugar. “Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”. Mientras que con las dos primeras acepciones parece curarse en salud: la primera es “Burla fina y disimulada”; y la segunda acepción resultaría tautológica, “tono burlón con que se expresa ironía”.

Entre quienes se han ocupado de la ironía, en mi opinión, es Paul de Man a quien podemos recurrir en la lectura de libros como *En el estado*. Según se sabe de Man es uno de los teóricos que ha mostrado más desconfianza hacia el lenguaje, por su insistencia en la retoricidad como elemento constitutivo que, en definitiva, nos lleva a interpretaciones desajustadas o bien a la renuncia a conseguir una interpretación. Las obras en que se refiere a la ironía con cierto detenimiento son *Blindness and Insight* (1971, segunda edición en 1983) y en el póstumo *Aesthetic Ideology* (1996). En el primer libro, en el capítulo dedicado a la teoría de la novela de Lukács y en el que se titula “The Rhetoric of Temporality”; en el segundo, en “The Concept of Irony”.

En el primer texto, algo que Paul de Man destaca en Georg Luckács es que este no limite la ironía a una figura sino que la trate como una categoría estructural y su acierto al afirmar que el lenguaje irónico de la novela apunta la distancia entre la experiencia y su

expresión.³ Luego de Man se detiene en el concepto y la historia del concepto, comenzando por los románticos alemanes y el contraste entre símbolo y alegoría, prestando atención a las implicaciones interpretativas de la segunda, que habrían sido minusvalorada en favor del símbolo, una diferenciación que no se producía antes del XIX.

Aquí de Man señala la dificultad de definir la ironía y de precisar su alcance. El crítico ve que en ella se mostraría la discontinuidad entre el signo y el significado, y que no puede limitarse a una simple figura puesto que puede impregnar un discurso completo o incluso ser una actitud ante la vida. Pero darse cuenta de esa discontinuidad, de esa trampa, no supone alcanzar una condición auténtica, sino sólo señalar o indicar la falsedad.

Juan Benet, en su cuarto libro de ensayos, *En ciernes*, de 1976, un libro publicado solo un año antes que *En el estado*, elabora una aproximación a la literatura que a él le interesa. Benet señala que la literatura que se basa en un saber o en lo que la ciencia ha averiguado no presenta para él interés, y la que valora es la literatura que se sitúa en la “zona de sombra” que rodea al saber humano y que además sería una literatura,

salpicada de toda clase de ambigüedades, ambigüedades que van de la palabra a la oración, de la gramática a la sintaxis, del enunciado y la proposición a todo el discurso en general; y en virtud de estas cualidades resulta difícil y comprometido afirmar no solo afirmar cuál es la doctrina que lo sustenta, sino que exista una doctrina susceptible de ser expuesta mediante cualquiera de los recursos y procedimientos que suministra el arte literario. (Benet 1976: 44)

No obstante, afirma que esta no es una ley general porque estos rasgos pueden no corresponder a la totalidad de su obra, pero luego vacía el texto de trascendencia y niega que la literatura valiosa tenga como objetivo transmitir una doctrina, del tipo que sea. Apunta las limitaciones del conocimiento humano y recuerda que, como decía Faulkner, y luego ha insistido Javier Marías, el conocimiento es la luz que desprende una cerilla que más que iluminar muestra la enorme oscuridad que nos rodea. Ante esa insuficiencia, dice

³ Ver al respecto el comentario de Pere Ballart en *Eironeia* (1994) y también el libro de Jonathan Culler sobre la ironía en Gustave Flaubert (1985).

Benet, solo cabe el recurso a la ironía y de esta forma podríamos decir que implica una actitud ante la vida.

Sin entrar en el detalle necesario podemos añadir que la reflexión en torno al lenguaje literario resulta central en Benet y a lo largo de su obra siempre lo ve como un producto retórico: la crítica del costumbrismo y de la narrativa realista, que acabamos de mencionar, apuntaba a lo que con el Naturalismo y Emile Zola se denominaba “teoría del vidrio” (en realidad, desarrollando la idea del realismo) según la cual el lenguaje de la novela llegaría a ser como un vidrio transparente que permite reflejar de manera objetiva la realidad. Esa “ilusión realista” era para Benet una falsificación y en los primeros años de su carrera propone para la prosa de mediados de siglo el *grand style*. Luego se desentenderá de él, total o parcialmente, o como veremos *En el estado*, aparece parodiado.

Benet consideraría el *grand style* como un antídoto frente al lenguaje común que buscaba el realismo, especialmente en los años cuarenta y cincuenta, fundamentalmente coloquial y cotidiano, alejado de registros metafóricos. El *grand style* es un concepto ajeno a la literatura española por lo que es prudente atender a lo que nos dicen los estudiosos de la literatura en lengua inglesa. Según John Leonard, especialista en la obra de John Milton, el término fue utilizado por primera vez por Matthew Arnold para referirse a Milton y relacionarlo con Shakespeare y John Keats, poetas con los que había que contrastar su estilo. Si buscamos una definición en el uso actual el Merriam Webster Dictionary nos dice en su primera acepción que este estilo es: “a literary style marked by a sustained and lofty dignity, sublimity, and eloquence (as often attributed to epic poets)” (n. P.). Evidentemente se trataba de una dirección contraria a la que, para él, sería responsable del hundimiento de la narrativa española, inmersa en un descenso a la taberna, limitada a registros reiterados y comunes. Se trataría, creo, de proponer una relación metafórica con el referente y que apunta a la distancia entre la experiencia y su expresión, según indicaba Paul de Man. No

obstante, si pensamos en el desarrollo de la narrativa benetiana veremos que su estilo se simplifica, cambia de manera perceptible a partir de 1980, tras la publicación de *Saúl ante Samuel*, y lo hace porque quizá ya no era tan necesario el antídoto.

Puede decirse que al igual que de Man apuntaba la retoricidad del lenguaje, Benet ironiza y muestra la retoricidad del relato, de los diferentes elementos narrativos, de la caracterización del personaje a las retrospectivas, de la precisión lingüística a la parodia de otros textos, en los que se incluyen los del propio escritor, de manera que en definitiva no tiene mucho sentido preguntarse por la verosimilitud o la verdad que tanto preocupaba a los narradores realistas.

3. Los años setenta están entre los más fructíferos en la trayectoria de Juan Benet por las distintas formas en que explora los caminos del relato y por sus ensayos y artículos. Sin embargo, *En el estado*, en su cuestionamiento de la verdad narrativa o de la objetividad, muestra una conjugación de ironía y parodia que no se daba antes de forma tan radical y, según intento mostrar, esto se lleva a cabo mediante una “retórica negativa”, en la que solo deja al lector el “placer del texto”. En esa obra alcanzan una especial significación aquellos fragmentos en que la narración parodia obras anteriores de Benet, algo que solo unos pocos lectores podrían percibir.

Juan Benet dijo de *En el estado* que era “una novela menor en que he cambiado el tono”, pero creo que no se trata solo del tono, o que sea el resultado solo del descanso al escribir *Saúl ante Samuel*, que aparecería tras siete años de redacción en 1980. La capacidad purgativa en realidad creo que debemos relegarla a una motivación menor. *En el estado* se publica en 1977 y los pocos críticos que se han ocupado en su análisis suelen proponer lecturas en las que desempeñan una importante función la diseminación y la intertextualidad, a lo que puede añadirse el choque con el “horizonte de expectativas” del

lector (*erwartungshorizont*, según la terminología de Hans Robert Jauss).⁴

Así, destaca desde el comienzo la desatención o la parodia de las expectativas del lector de la época: los personajes no adquieren una identidad suficiente, el espacio resulta poco definido, no parece transcurrir el tiempo y tampoco existe un argumento que pueda engarzar los XVIII capítulos de que consta el texto. Y si, como han señalado algún crítico, la dimensión mítica en las primeras obras de Benet refleja una visión irónica del mito, quizá aquí se ironiza la ironía de modo que estaríamos ante la ironía ilimitada que apuntaba Paul de Man.

Ya el título, *En el estado*, es tan ambiguo como lo serán los de los distintos capítulos ¿Al aparecer la palabra con minúscula supondría que no se trata del concepto político? En dos ocasiones aparece “el estado” sin que parezcan tener ninguna especial relevancia, y creo que al menos en una ocasión se menciona a Thomas Hobbes ¿Será el concepto de este, o el de Hegel, al que alude Benet, responsable último de la elección? ¿El espacio inhóspito de “La Portada” en que comienza la narración podría entenderse como alusión a la omnipresencia del Estado en los lugares más insignificantes? Todas esas posibles, y a veces poco sensatas, preguntas muestran que estamos en un callejón sin salida.⁵ Y veremos que en cada uno de los componentes narrativos nos encontramos con un discurso irónico. Si la historia aporta el ejemplo de Platón, quien muestra como Sócrates utilizaba la ironía para alcanzar la verdad, para alcanzar el conocimiento, aquí Benet ya se encuentra en el terreno de la ironía inestable. La ironía sirve para salir del engaño, para evitar las ingenuas presuposiciones pero nos deja sin una verdad al alcance, sin una seguridad en la interpretación del texto.

⁴ Entre ellas merecen citarse las de Navajas (1986), Díaz Migoyo (1990) y García Pérez (1997). De estas, la más próxima a la que proponemos es la de Díaz Migoyo, centrada también en la ironía, si bien él parte de la diferencia entre ironía de los hechos e ironía intencional. Dado el abigarrado contenido de la novela no es raro que prestemos atención a núcleos temáticos distintos.

⁵ Una posible solución la propone García Pérez al iniciar el comentario de la novela indicando que “estado” procedería de una acepción del latín “status”: “Casa de comidas algo menos plebeya que el bodegón” (García 1997: 189).

La unidad que uno espera en la sucesión de capítulos no existe, casi todos los capítulos suponen una continuación parcial y una ruptura, de modo que la diégesis oscila entre el avance, el estancamiento o el retroceso que componen una temporalidad imprecisa, en la que no se da casi ninguna indicación sobre la cronología histórica.

En cuanto al argumento vemos que del inicial asunto del viaje, cuyo origen y propósito desconocemos, se suma un conjunto de fragmentos que se vinculan por un semejante origen enunciativo, un narrador que posee una peculiar omnisciencia (pues no dejamos de percibir la ironía), pero cuyo contenido es imposible de relacionar en una unidad de sentido: la ironía también se muestra en los distintos títulos de los capítulos, y así el segundo se titula “Sucesos diversos que enlazan los precedentes con los consiguientes”, lo que, por una parte, sería una indicación tan general como inútil y, por otra, es difícil calificar como sucesos lo que se relata. En otro, el título cuando menos desorienta, “De las operaciones relativas al conocimiento y de algunas circunstancias que tienen sobre él una influencia particular”; mientras en algún caso recuerda a una conocida materia de la tradición novelesca “La vuelta de Durandarte”, aunque lo que en él se narra sea la entrada en la venta de los personajes, la petición de un café y la discusión entre el dueño de la venta y su ayudante, denominado “el bulto”. El diálogo entre ambos es sorprendente, comenzando por la intervención del ayudante:

Fue Gemisto Pleto en su tratado sobre las diferencias”, se oye gemir al bulto oculto en cualquier rincón en sombras, no lejos de la silla, “No fue el primero pero sí el más honesto y escrupuloso de su siglo. Te lo prometo. Tienes que creerme; esta vez tienes que creerme.”

“Inmunda piltrafa, ¿cómo has llegado tan bajo? En cuanto tienes público te transformas y embriagas con tu afán de ostentación. Llevabas meses trabajando en silencio, con humildad y denuedo y ha bastado la llegada de estos jóvenes para que vuelvas a las andadas. (Benet 1977: 63)

Los personajes que han llegado no parecen corresponder al término “jóvenes”, aunque desconozcamos su edad, y la argumentación del bulto trata nada menos que de Jorge Gemisto (c.1355-c.1453), sabio bizantino, impulsor en Italia del platonismo y el estudio del griego. El registro lingüístico del dueño de la venta no se ajusta a su tema de conversación y deja entrever la extraña relación que mantienen, aunque por otro lado ¿no

se estaría textualizando en esa peculiar discusión el “acceso a la verdad” que se puede identificar con el platonismo? ¿No encarnaría la extraña pareja el enfrentamiento entre sofistas y filósofos? ¿Puede identificarse este lugar oscuro con la caverna platónica o quizá con la de Zaratustra?

De este modo, ni los títulos de los capítulos que, por convención, proceden del narrador, ni buena parte de sus intervenciones podrían tomarse en serio. Resulta evidente que se trata de un narrador “unreliable”, no digno de confianza, en lo que coincide con los demás personajes que toman la palabra (la señora Somer, el dueño de la venta, etc.). Y así se produce una paradoja más con respecto a la técnica narrativa, pues en teoría distintos narradores, distintos puntos de vista darían lugar a una narración más completa y, por otro lado, más veraz y, sin embargo, aquí no se da ni lo uno ni lo otro.

Algo semejante ocurre con algunas de las retrospectivas en la biografía de un personaje o a la explicación de los antecedentes de algunos hechos: la señora Somer relata con numerosas digresiones, hasta el punto de que olvidamos el núcleo argumental, el día de su primera Comunión que fue el día en que también perdió su virginidad; el narrador alude al origen del viaje en una reunión que mantienen Hervás, la señora Somer y Ricardo, en un piso de la calle Almirante (suponemos que el topónimo procede de Madrid) sin que quede claro por qué deciden viajar.

La construcción del personaje, en todas sus posibilidades, es socavada de distintas maneras, teniendo en cuenta que existirían tres protagonistas (el señor Hervás, la señora Somer y Ricardo) y dos personajes que casi alcanzan ese papel (el dueño de “la venta” y su ayudante, al que el narrador se refiere como “el bulto”). Los distintos discursos que enuncian cada uno de ellos resultan insuficientes, a veces en tono declamatorio y apenas se enuncian unas cuantas anécdotas de un pasado que nunca se resume de manera suficiente ni permite reconstruir una biografía, aunque fuera sólo parcial. Las retrospectivas, como

las que se han citado, se refieren a elementos de escaso significado, si tenemos en cuenta nuestra experiencia como lectores de novelas, y no se suministra una caracterización suficiente. La primera descripción del señor Hervás, que en cierta medida sería el motor de la trama, aludiría y minaría la descripción tradicional en una novela realista:

[...] ha adelgazado de manera tan desigual que al friso de la sexta década es contradictoriamente gordo y delgado, ancho y estrecho, consumido y lozano, vestido con unas ropas que tanto le vienen holgadas como cortas, rasgos que en buena medida se corresponden con las notas más sobresalientes de su carácter. (Benet: 1977: 14)

La ironía del narrador se construye con las antítesis, pues si una sola resulta un tanto sospechosa su acumulación da un resultado risible y además, se explicita, como en la técnica que manejaba a la perfección Balzac, la relación entre la descripción espacial y el carácter del personaje.

La caracterización del dueño de la venta es aún más sorprendente pues no se trata de una sola aproximación al personaje sino que se acumulan historias completamente distintas y contradictorias: se trataría de un patriota bolchevique que ha sacrificado todo a la causa; habría llegado a La Portada tras acabar en una montaña con la vida de un conocido ginecólogo de Milán (“aficionado al piolet”), o, entre otras, tendría secuestrada en una buhardilla a una “sobrinilla” del Zar. No se dice quién ha transmitido cada una de estas disparatadas historias, y resulta un tanto problemático precisarlo, porque se dice que la venta se encuentra alejada de cualquier otro lugar poblado.

A ello se suma la repetición de frases. Las palabras se repiten en las conversaciones, en los simulacros de comunicación que se establecen entre los personajes pero que también aluden a la relación entre texto y lector. En una de las conversaciones entre el señor Hervás y la señora Somer del inicio, esta le dice que no parece que el lugar esté muy poblado y él responde:

“No lo parece. Ciertamente no lo parece. Ciertamente. Pero tal vez sea muy pronto para decirlo. Demasiado pronto. Nuestra tierra nos reserva siempre buen número de sorpresas. Innumerables sorpresas, sorpresas de toda índole. Sorpresas agradables y desagradables, todo hay que decirlo. Sin duda, todo hay que decirlo”.
“No hay un árbol”. (Benet 1977: 19)

En esas repeticiones sin sentido (que encontramos también en *En la penumbra*, y en otras obras) no parece que los hablantes cooperen en el diálogo ni que se produzca un reconocimiento de intenciones que sustenta el desarrollo de cualquier diálogo. Pero no se mantiene la situación que recuerda a la literatura del absurdo, sino que pasa a otras circunstancias, o a un nuevo episodio que también desemboca en un impasse.

El espacio, en otra descripción del narrador, contendría una doble alusión: por una parte el que aparece al comienzo de *Volverás a Región*, pero, en lugar de una naturaleza sublime, los paisajes montañosos que observa un solitario viajero, aquí encontramos un autocar y tres personajes que no recuerdan al sujeto de una alegoría de la vida humana y, por otro lado, a lo que se añade que el interior de la singular venta no termina de ser descrito y solo conocemos unos pocos elementos.

Aquí los términos geológicos son mínimos y las comparaciones y las metáforas nos dan un referente que queda a medio camino. Se mencionan “canchales como calaveras, de órbitas vacías y afiladas quijadas o montones de apelonadas esponjas que hubieran decidido petrificarse ante el silencio administrativo del clima a su antehistórica petición de agua” (Benet 1977: 14). Esta última frase, “silencio administrativo” y “antehistórica petición de lluvia” resultan claramente irónicas. En este caso, la descripción no se completa, no adquiere la extensión de otras obras y encontramos espacios imprecisos, que quedan solo sugeridos o simplemente constituyen un espacio textual. El espacio rural que aparece presentaría pocos topónimos de Región y no se perfila el carácter mítico del espacio regionato.

Y de la descripción inicial se pasa a la del interior que recordaría la de lugares apartados en el interior de la península: en la venta los viajeros podrían probar la cecina, envuelta en un papel de estraza, cuya edad es tan incalculable como la de los licores, que presentan una decoloración que impide ya reconocerlos: “se dice que todavía existen por ahí unas cajas o barricas de cerveza probablemente de la misma clase que mitigaban la sed de Rossmithal” (Benet 1977: 15). El chiste aquí es un chiste erudito, pues es necesario saber que el personaje citado es León de Rosmihal de Blatna, un noble de Bohemia que viajó desde Praga a España, Portugal y otros países europeos hacia la mitad del siglo XV.

También encontraremos que los distintos motivos que se acumulan no suelen encontrarse relacionados por una conexión causal, lo que según Ian Watt (*The Rise of the Novel*) y otros críticos constituye un elemento clave en el realismo que le distingue de otras literaturas en que predominan el azar y el destino. La novela realista presuponía que las acciones podían ser explicadas, y que una vez conocidos factores suficientes del contexto, del pasado y el presente del individuo, podíamos explicar su conducta.

Las interpolaciones y comentarios del narrador con frecuencia resultan sorprendentes (“esforzado lector”) pero también lo son los de los personajes, las comparaciones resultan chocantes y muestran una peculiar capacidad retórica.

En otros capítulos hay distintas parodias y alusiones, como, por ejemplo, de la historia militar, de los libros de estrategia y relatos bélicos a los que era tan aficionado Benet: aquí veremos que un narrador reflexiona sobre el problema que supone haber enviado a la guerra a unos soldados sesenta años antes y no tener noticia de ellos, no saber si han alcanzado sus objetivos o han perecido, lo que da lugar a la inacción, a una espera indefinida que deja en suspenso la situación. ¿Hay tal guerra o es una imaginación del hablante? ¿La hubo pero no se sabe que ha terminado? Es decir, el historiador se convierte

en alguien que no puede recopilar los sucesos, los acontecimientos, que constituirían una posible historia.

Otro fragmento que ha llamado la atención de la crítica es un homenaje y una sutil burla: se refiere a las investigaciones que llevaba a cabo Gustave Flaubert al escribir algunas obras, para lo que consultaba la bibliografía a su alcance y a distintos sabios de su época. Sabemos que Flaubert realizaba investigaciones minuciosas sobre detalles que parecen nimios: suelen citarse, en el caso de *La educación sentimental*, el menú de un restaurante, en un mes de un año concreto, o el resultado de una carrera de caballos en el Campo de Marte 10 años antes de la escritura del relato. Aquí se trataría de saber qué estrellas lucían en el firmamento en unos días concretos de la antigüedad. Se trataría de una “transducción” en el sentido que dan a este término Lubomir Dolezel y Tomás Albaladejo, pues la “intertextualidad” no tiene que ver con un texto sino con la vida y el método compositivo del escritor. En este caso reflejaría la desconfianza hacia el realismo y su admiración por la narrativa de Flaubert.

Al respecto se puede recordar también la valoración de Vladimir Nabokov, quien en uno de sus cursos sobre literatura en Stanford señala la sorpresa que le causaba el uso de términos legales y científicos en las narraciones flaubertianas, de manera que, para él, el carácter poético del francés se debería a su “precisión irónica” (Nabokov 1980: 256). Uno de los pocos autores que se mencionan en *La inspiración y el estilo* es Flaubert, y es así porque en él Benet admiraba, como en William Faulkner y en Joseph Conrad, el compromiso con la escritura, con una tarea que implicaba la renuncia a la facilidad, a los tipos de novela conocidos o al lenguaje más frecuente.

Según vemos se produce tanto la ironía verbal como la situacional. La primera es la más intensa, pues el lenguaje parece ir perdiendo capacidad referencial y quedando solo como pura invención, sin nada real a lo que refiera, nada ocurrido previamente, pero

también algunas situaciones son disparatadas y lo irónico con frecuencia se une con el absurdo: la señora Somer arrojándose al suelo y diciendo “Oh Richard, oh mon roi”, que solo parece explicarse porque el nombre del personaje es Ricardo ⁶ o al afirmar la señora que descende de múltiples razas y pueblos en una enumeración verdaderamente disparatada.

El último capítulo del libro, titulado “Fármaco con olor a vid”, nos lleva otra vez al espacio de La Portada y al momento en que el autocar arranca y deja a los tres viajeros en la puerta de la venta. La descripción amplía los rasgos negativos del lugar que recuerda el espacio regionato, pero en algunos detalles veremos que de la semejanza se pasa a la parodia: el rigor del clima ayudará al habitante del lugar a conservarse sano “aunque algo amojamado”, añade el narrador. Igualmente ese narrador distante dice que esta tierra es muy adecuada para “dedicarse de lleno a las funciones del espíritu. A todas y cada una de ellas” (Benet 1977: 210), sin que nos queden claras cuáles pueden ser esas funciones. Tras leer sus escasas tres páginas no encontramos ningún fármaco como el que aparece en el título, pero si hacemos caso a Francisco García Pérez, veremos que las dieciocho letras del título “Fármaco con olor a vid” pueden leerse, en otro orden, formando la frase “Cómo olvidar a Franco”. Evidentemente este juego de palabras añade más perplejidad que seguridad a nuestra lectura, pensando también de manera retrospectiva en qué puede haber en las páginas anteriores que podamos relacionar con esto. Hay que recordar que el libro se publica el 14 de abril (¿casualidad?) de 1977, y si contamos el tiempo que requiere el proceso de impresión vemos que el periodo de redacción queda muy cerca del final del franquismo. No es necesario recordar la distancia que le separaba del régimen recién enterrado, pero entonces cómo interpretar este juego final. ¿Por qué esconder en un juego

⁶ En el momento en que se publica el libro solo unos cuantos lectores podían localizar la cita. Hoy gracias a internet encontramos en segundos que se trataría del aria de una ópera cómica *Richard, Coeur de Lion* (1785), de A. E. M. Grétry y Michel-Jean Sedaine. Al parecer se convirtió en una canción que identificaba a los realistas durante los años de la revolución francesa.

de palabras lo que podría resultar esencial en el texto o en la vida del escritor? ¿Quizá una última ironía con respecto a la intención política de buena parte de la literatura anterior? ¿Un texto más que borrado, como los que acostumbraba a deconstruir Jacques Derrida?

Si *En el estado* es una obra construida sobre el vacío no se me escapa que la lectura que propongo, como las demás que ha producido, se asemejan bastante a un juego.

Bibliografía

Albaladejo, Tomás, “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”, en *La novela contemporánea española*, M. Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla (eds.), Madrid, Universidad San Pablo CEU, 2005. pp. 11-31.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Benet, Juan, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.

--- *En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977.

Benson, Ken, *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario posestructuralista*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Catelli, Nora, *Juan Benet. Guerra y literatura*, Madrid, Libros de la resistencia, 2015.

Compitello, Malcolm, *Ordering the Evidence: ‘Volverás a Región’ and the Spanish Civil War*, Barcelona, Puvil, 1983.

Culler, Jonathan D., *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Cornell, Cornell University Press, 1985.

De Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

--- *Aesthetic Ideology*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2008.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Recuperado de <https://dle.rae.es/diccionario>

Díaz Migoyo, Gonzalo, “La diferencia paródica. El recurso a la ironía: *En el estado*”, en *La diferencia Novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990.

Díaz Navarro, Epicteto, *La forma del enigma. Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.

García Pérez, Francisco, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Gimferrer, Pere, “En torno a *Volverás a Región* de Juan Benet”, *Ínsula* 226, 1969, p. 14.

Gullón, Ricardo, *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994.

Herzberger, David K., *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek, American Hispanist, 1973

.Labanyi, Jo, *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Leonard, John, *Faithful Labourers: A Reception History of Paradise Lost, 1667-1970: Volume I Style and Genre; Volume II: Interpretative Issues*. Oxford, Oxford Scholarship online, 2013.

Merriam-Webster Dictionary. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/>

Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, vol I., New York, Harcourt Brace Jovanovik, 1980.

Navajas, Gonzalo, “El significado diseminado de *En el estado* de Juan Benet”, en *Juan Benet*, Kathleen Vernon (ed.), Madrid, Taurus, 1986, pp. 191-206.

Sobejano, Gonzalo, *Novela Española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido 1940-1974*, Zaragoza, Marenostum, 2005.

Sánchez Ferlosio, Rafael, *Las semanas del jardín*, Madrid, Alianza, 1982.

Sperber, Dan y Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Cambridge Ma., Harvard University Press, 1986.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2001.