

**DEL PASADO INCIERTO  
LA NARRATIVA BREVE  
DE JUAN BENET**

**EPICTETO DÍAZ**



DEL PASADO INCIERTO

LA NARRATIVA BREVE  
DE JUAN BENET

*Quisiera expresar mi agradecimiento a todos aquellos que me ayudaron en la elaboración de este trabajo. Especialmente, por sus consejos y su constante estímulo, al inolvidable Ricardo Gullón, a Marta Altisent y Gonzalo Díaz Migoyo. A los amigos y colegas que me alentaron en todo momento.*

*Finalmente, por diversos motivos, resultó imprescindible la colaboración de Eva Escalante.*

*A mis padres*

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	11
1. EL NARRADOR EN LOS RELATOS DE JUAN BENET .....	25
1.1. Narración disonante: «Horas en apariencia vacías» .....	29
1.2. Narración consonante: <i>En la penumbra</i> (1982) .....	38
2. EL CONCEPTO DE PERSONAJE .....	45
2.1. La caracterización del personaje en «Duelo» .....	48
2.2. Hacia la desaparición del personaje: «De lejos» .....	53
2.3. «Una línea incompleta»: un caso de doble caracterización ....	57
2.4. Diálogo y narración: «Obiter dictum» .....	60
3. EL DESORDEN DEL DISCURSO: LA TEMPORALIDAD EN LOS RELATOS DE BENET .....	65
3.1. Lo singular y lo habitual: «Después» .....	68
3.2. <i>Una tumba</i> : el pasado en el presente .....	75
3.3. Tiempo objetivo y tiempo subjetivo: «Últimas noches de un invierno húmedo» .....	80
4. EL ESPACIO EN LAS NARRACIONES BENETIANAS .....	85
4.1. La realidad en «Por los suelos» .....	89
4.2. El espacio fantástico: «TLB» y «Reichenau» .....	91
4.3. Región en «Baalbec, una mancha» .....	97
5. LA IRONÍA: «DUELO» .....	105
5.1. «Viator»: parodia y autoparodia .....	113
Bibliografía .....	119

## INTRODUCCION

Desde comienzos de los años 60 Juan Benet ha publicado una serie de relatos y novelas cortas cuya riqueza verbal y temática sobresale en el panorama de la literatura española contemporánea. La aparición en 1961 de *Nunca llegarás a nada*, años antes de la publicación de su primera novela, pasó prácticamente desapercibida; como bien podía esperar su autor, sólo unos pocos lectores tuvieron acceso a unas narraciones cuya distribución no era la idónea y cuyo distanciamiento de la narrativa dominante era evidente. A este libro le han seguido *5 narraciones y 2 fábulas* (1972), *Sub rosa* (1973) y dos novelas cortas, *Una tumba* (1971) y «Numa, una leyenda» (1978), obras que han gozado de un mayor número de lectores, pero que quizá sólo en sus reediciones —*Una tumba. Numa (Una leyenda)* (1987) y *Nunca llegarás a nada* (1990)— alcanzan una recepción comparable a la de las novelas benetianas<sup>1</sup>. Sin embargo, este hecho parece depender de diversos factores, ya que la ficción breve de Benet suele presentar una característica que la distingue de su producción novelesca. Según veremos, narraciones como *Una tumba*, «Horas en apariencia vacías» o «Baalbec, una mancha» no presentan las complejidades sintácticas a las que suele atribuirse la «dificultad» de sus novelas; si bien los procedimientos retóricos son los mismos, las constricciones del género imponen una economía al estilo que lo hacen más asequible, manteniéndose su singularidad característica.

Si examinamos la bibliografía sobre prosistas españoles de posguerra, hay que señalar que, aunque la narrativa benetiana es considerada por la

---

<sup>1</sup> «Numa, una leyenda» apareció en *Del pozo y del Numa*. En *Cuentos completos* (1981) se recogen todas estas obras. No han sido incluidos ni «Amor vacui» (1975), un relato que formaría parte de una serie en curso de escritura, comentado en detalle por K. Vernon, ni la novela corta *En la penumbra* (1982).

crítica como una de las más influyentes. sólo en los últimos años ha empezado a recibir la atención que merece. Por el momento, sólo existen tres libros sobre Benet, y estos se concentran en sus novelas, especialmente en las tres primeras: *The Novelistic World of Juan Benet* (1976), de David Herzberger; *Juan Benet* (1983), de Vicente Cabrera; y *Ordering the Evidence: «Volverás a Región» and Civil War Fiction* (1987), de Malcolm Compitello<sup>2</sup>. Los tres, dato curioso, están escritos en inglés. A ello se suma un regular número de artículos que tratan aspectos parciales de su obra, como, por ejemplo, los que aparecen en *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet* (1984) y *Juan Benet* (1986)<sup>3</sup>. La gran mayoría de estos también están dedicados a sus novelas, mientras los relatos han recibido escasa o ninguna atención; sólo Ricardo Gullón y Vicente Cabrera han empezado a dar cuenta del conjunto de su narrativa breve: el primero en el prólogo a *Una tumba y otros relatos* y en «Sobre espectros y tumbas»; el segundo, en los capítulos quinto y sexto de su monografía<sup>4</sup>. Por ello, en mi trabajo he tratado de ampliar estos estudios que, según apunto, distan de ser abundantes.

La orientación teórica que he seguido puede calificarse, a falta de mejor término, de postestructuralista. Utilizo este calificativo, al que hoy se asignan diversas significaciones, porque es el único que puede abarcar a los autores que más frecuentemente me sirven de punto de referencia, como Mijail Bajtín o Gérard Genette<sup>5</sup>. En cualquier caso, me propuse realizar una lectura detenida de los textos que no se limitase exclusivamente a encontrar «la» estructura o «el» significado del texto. Pero con ello no pretendo negar el significado de la obra artística ni ver al lector como una entidad de la que depende por completo dicho significado<sup>6</sup>. Es decir, trataré de prestar atención tanto a la recepción del texto como a su enunciación.

Entre mis presupuestos no figura afirmar la autonomía del texto; no creo que todos los elementos necesarios para comprenderlo estén dentro de él, y en diversas ocasiones me he referido a otros textos y otros elementos culturales que nos ayudan en la interpretación. Mi interés, más que al estudio de las estructuras narrativas, se ha dirigido a algunos aspectos que no interesaban al estructuralismo: la ambigüedad, la ironía, la intertextualidad, la re-

<sup>2</sup> El de D. Herzberger se ocupa de *Volverás a Región*, *Una meditación*, *Una tumba*, *Un viaje de invierno* y *La otra casa de Mazón*; la monografía de V. Cabrera, es un estudio panorámico y de divulgación; y, finalmente, en el de M. Compitello se estudia la primera novela benetiana.

<sup>3</sup> *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet* (1984), ed. R. Manteiga, D. Herzberger y M. Compitello; y *Juan Benet* (1986), ed. K. Vernon.

<sup>4</sup> «The Novelette: Entering the Labyrinth» y «The Short Story: A Gallery of Enigmas». Las referencias completas pueden consultarse en la bibliografía.

<sup>5</sup> Téngase en cuenta que parte de los escritos de Bajtín son anteriores al estructuralismo francés y que, por tanto, sería más adecuado hablar de posformalismo.

<sup>6</sup> Antonio García Berrio, en su *Teoría de la literatura*, ha criticado esas posturas extremas de la teoría de la recepción (pp. 42 y ss.).

ferencialidad textual, etc. Al principio de cada capítulo resumo alguna de las aportaciones metodológicas que utilizo, cuyas referencias completas pueden encontrarse en la bibliografía.

Los textos que comento están incluidos en los *Cuentos completos* (1981). A la hora de seleccionar los que consideraba más representativos no intenté llevar a cabo una taxonomía ni una aproximación cronológica, ya que su utilidad resultaría dudosa. Me he ocupado de aquellos que considero más adecuados para estudiar el narrador, el tiempo o el espacio, el personaje o la ironía, tratando de mostrar su diversidad: dos de ellos son policíacos («Una línea incompleta» y «Obiter dictum»); tres, al menos, pertenecen al género fantástico (*Una tumba*, «TLB» y «Reichenau»); algunos se aproximan al realismo («Por los suelos» y «Últimas noches de un invierno húmedo»); y hay un buen número que difícilmente encajan en una clasificación genérica (como «Duelo» o «Después»). También examino *En la penumbra* (1982), una novela corta que, con importantes variaciones, ha pasado a formar parte de la novela del mismo título publicada en 1989. Si por un lado, no comento la totalidad de los relatos breves de Benet, por otro, creo que es evidente que algunas de mis conclusiones se extienden también a sus novelas. La ambigüedad y la ironía, según me propongo mostrar, son los instrumentos retóricos fundamentales de la prosa benetiana<sup>7</sup>. Hasta ahora, se les ha dedicado cierta atención, sobre todo a la primera, en diversos estudios sobre el narrador en sus novelas, pero su examen no ha sido exhaustivo.

Antes de resumir el contenido de mi trabajo, quisiera examinar algunas opiniones críticas sobre Benet, ya que esta evaluación nos ayudará a situar sus obras. A finales de los años 50, cuando Benet escribe los relatos incluidos en *Nunca llegarás a nada*, en España estaba en boga la llamada «literatura objetiva». José María Castellet, en *La hora del lector* (1957), señalaba la «desaparición del autor» como uno de los fenómenos saludables de la literatura moderna, que la separaba definitivamente del absolutismo de la narración decimonónica. Esta desaparición propiciaría, entre otras cosas, el surgimiento del lector. Aunque algunas obras de autores del realismo de aquellos (Juan Goytisolo, Alfonso Grosso) empezaban a separarse del objetivismo, ninguna de ellas reacciona contra él de forma tan radical como las primeras narraciones de Benet.

Manuel Durán y David Herzberger han comentado esta situación, pero algunas de sus ideas deben ser discutidas: en primer lugar, las conexiones de la narrativa de Benet con la de Martín Santos; en segundo, la relación de Benet con el «realismo mágico» latinoamericano. Según Durán, desde la publicación de *Tiempo de silencio* en 1962 transcurren algunos años hasta que

<sup>7</sup> Janet Pérez, en «The Rhetoric of Ambiguity», compara las ideas retóricas de Benet con las de otros autores, como K. Burke o Ivor Richards, pero en sus conclusiones se limita a comentar sus ensayos y no examina como esas ideas se muestran en la narrativa benetiana.

podamos encontrar obras que se distancien de la estética realista predominante. La situación política del país hace que, en general, se postule la necesidad de una literatura comprometida, y el compromiso no casaba bien con experimentos técnicos o lingüísticos<sup>8</sup>. Durán afirma que tanto Martín Santos como Benet, reaccionando contra sus predecesores, coinciden en su renovación del lenguaje y de la novela con la que Joyce había llevado a cabo: los tres parten «de lo que podríamos llamar una base científica: sobre todo, un vocabulario científico». En Joyce tal base la proporcionan la filología y la lingüística, en Martín Santos la medicina, la psiquiatría y la psicología, y en Benet la geología.

Sin embargo, en nuestra opinión, dejando a un lado las coincidencias que podamos encontrar entre los dos primeros, no parece que el lenguaje científico (sobre todo, el geológico) que utiliza Benet sea lo más característico de su narrativa. Durán afirma que a los tres escritores mencionados «la ciencia —el vocabulario científico— les da una precisión, una exactitud, un contacto con la objetividad, que les permite oponerse con éxito a las 'verdades oficiales', que para Joyce fueron la retórica y la idea del mundo de los jesuitas irlandeses, para Martín Santos y Benet la retórica y la idea del mundo de la prensa oficial y el régimen españoles»<sup>9</sup>. Debemos recordar que algunas palabras que se emplean aquí, como «precisión» o «exactitud», han sido denostadas por Juan Benet como aquello que a él no le interesa en literatura. Benet explicaba en un ensayo de *En ciernes* que para el escritor «el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas y no puede por menos de observar con cierta sospecha (y bastante sonrojo) la exactitud y plenitud de una investigación... que la evolución de la ciencia en cada estadio, demuestra inexactas o incompletas»<sup>10</sup>. Declaraciones similares sobre la ciencia y el espíritu científico aparecían ya en *La inspiración y el estilo* y abundan en sus ensayos posteriores<sup>11</sup>.

Herzberger, de modo parecido, comentaba que «Benet describe Región y sus alrededores con una precisión científica»<sup>12</sup>. Más bien, diríamos, que lo que hace es manipular el lenguaje científico y subordinarlo al poético. Ninguno de los críticos citados destaca que Benet utiliza el vocabulario geológico precisamente para describir un lugar que no existe. ¿Tiene sentido, por tanto, hablar de su exactitud? La inadecuación de lenguaje y referente

<sup>8</sup> Una exposición detallada de este período puede encontrarse en *Historia de la novela social española (1942-75)*, de Santos Sanz Villanueva.

<sup>9</sup> Manuel Durán, «Juan Benet y la nueva novela española», pp. 230-231.

<sup>10</sup> Manuel Durán, art. cit., p. 231.

<sup>11</sup> Juan Benet, *En ciernes*, p. 45.

<sup>12</sup> En *Otoño en Madrid hacia 1950*, Benet recuerda su amistad con Martín Santos, a pesar de la cual siempre ha mostrado poco interés hacia *Tiempo de silencio*, y una clara preferencia por *Tiempo de destrucción*.

<sup>13</sup> David Herzberger, «La aparición de Juan Benet: Una nueva alternativa para la novela española», p. 26.

cuestiona las pretensiones implícitas en la utilización de ese tipo de lenguaje, que, en definitiva, se subordina a la intensidad poética de la prosa benetiana.

Por otro lado, Herzberger encuentra conexiones entre el «realismo mágico» y la obra de Benet, sobre todo en los elementos que denomina «enigmáticos»; por ejemplo, afirma: «Una de las utilizaciones más sorprendentes del realismo mágico en *Volverás a Región* se refiere a la creación de una figura misteriosa, Numa»<sup>14</sup>. Sin embargo, la figura de Numa, según han señalado el autor y diversos críticos, procede de *The Golden Bough*, de James Frazer y, al margen de que la definición de «realismo mágico» de Luis Leal que Herzberger maneja es insatisfactoria, parece conveniente puntualizar que si existe alguna coincidencia entre Benet y autores como Rulfo o García Márquez se debe a la influencia, en todos ellos, de la obra de Faulkner. En *Nunca llegarás a nada*, como observaba el mismo Herzberger, se dan ya «el tono, estilo y temática» de sus obras posteriores, y esta obra fue redactada entre 1957 y 1960, años antes de que los escritores del «realismo mágico» fueran conocidos en España. Por otra parte, Benet enumera en «A Short Biographia Literaria» los autores que le interesaban durante los años en que empieza a escribir:

Comencé a prestar atención a los clásicos, a Mommsen, Tácito y Saint Simon y, debo confesar, encontré en ellos más satisfacción y placer que en todos los Mailers y Robbe Grilletts del momento.

Quizá ya habían pasado los días de mi gusto por la vanguardia y, debido a mis sinceras dudas sobre Joyce, Beckett era el único hombre vivo capaz de endulzar mi situación solitaria<sup>15</sup>.

Más adelante, al comentar que algunos críticos le señalan como el instigador de la narrativa «novísima», define esta como un movimiento «que combina la exuberancia latinoamericana y la indiferencia hacia el pensamiento, un modo pueril de experimentar con el lenguaje, la tendencia francesa a la pedantería y otros muchos ingredientes»<sup>16</sup>. No parece necesario extenderse en mostrar el desinterés que repetidamente ha manifestado por esa narrativa y, quizá, más que seguir comentando sus gustos literarios, sea interesante buscar las razones de ello en sus concepciones literarias y cómo estas se reflejan en sus narraciones.

En su primer texto teórico, *La inspiración y el estilo* (1966), significativamente omite cualquier referencia a la literatura española contemporánea. Sus intereses son Thomas Hardy, los clásicos, la leyenda del buque fantas-

<sup>14</sup> David Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, p. 57.

<sup>15</sup> Juan Benet, *La moviola de Eurípides*, p. 61. Traduzco del inglés. En adelante, también traduciré las citas de textos en otros idiomas. Sólo en un caso, la sección de «Una línea incompleta» redactada en inglés, he preferido mantener el texto original.

<sup>16</sup> Juan Benet, *La moviola de Eurípides*, p. 63.

ma; no encontramos nada que se parezca al realismo predominante en el país durante los años anteriores. La situación política de aquel momento, según indicaba Durán, hace que tanto autores como críticos postulen para la literatura la necesidad de cumplir una función informativa o doctrinaria que los medios de comunicación no podían desempeñar (las excepciones, *Alfanhuí*, publicado en 1951, y las primeras obras de Cunqueiro, eran poco conocidas). Se trataba de expresar las vivencias e inquietudes de una sociedad cuya libertad de expresión estaba limitada por la censura. Esta literatura de función testimonial continuó dominando las letras españolas hasta los años 70, cuando se producen algunas polémicas en las que Benet manifiesta su hostilidad hacia ella.

La narrativa que a Benet le interesa no está cimentada en el conocimiento científico, ya que esto supondría una duplicación de la labor realizada por la ciencia. A partir del siglo XVII —nos dice— las ciencias van dejando de utilizar la palabra como el vehículo del conocimiento, sustituyéndola por nuevos sistemas de símbolos que siguen el ejemplo del cálculo diferencial en matemáticas. Pero gracias a que la palabra queda relegada a un segundo plano en las ciencias, la literatura ya no necesita ser exacta y veraz: «se ha liberado del demonio de la exactitud, a la postre concluye en el ministerio de sí misma»<sup>17</sup>.

El terreno que esa literatura explora es lo que Benet denomina «zona de sombras» que rodea al saber humano. El escritor debe abandonar la seguridad que proporcionan la razón y la ciencia para internarse en el dominio de la incertidumbre, en los enigmas que le preocupan (el hombre, la naturaleza) donde el progreso del conocimiento siempre será insuficiente. Entre sus creencias no hay lugar para verdades irrefutables, «no puede probar nada y nunca gozará de gran consenso»<sup>18</sup>. Y señala que, por moverse en un terreno incierto, la posición social del poeta pierde la autoridad de que gozaba en el pasado. Al no incluir el componente racional que sirve de base a la ciencia, las ideas comunes que son patrimonio de cualquier hombre, perderá su influencia social.

Lo que le interesa al escritor es lo particular, lo irrepetible, aquello que no es aplicable a otros hombres. El ejemplo que utiliza en *En ciernes* es la figura de Macbeth, de cuyo destino no podremos extraer muchas conclusiones universales. La contradicción es imposible en la ciencia, pero no en el terreno incierto propio de la literatura, en el ámbito de lo singular. El comportamiento humano, la sociedad u otros temas le empiezan a interesar al escritor a partir del punto en que la ciencia no puede decir nada sobre ellos y es posi-

<sup>17</sup> Juan Benet, *En ciernes*, p. 48.

<sup>18</sup> Juan Benet, *Del pozo y del Numa*, p. 17.

ble la contradicción. La literatura que surge de esa exploración, afirma Benet,

está 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 las cuales resulta difícil y comprometido afirmar no sólo 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<sup>19</sup>.

La figura del narrador es uno de los elementos ambiguos que Benet utiliza en sus textos. En varias entrevistas, el autor ha descalificado a sus narradores, distanciándose de ellos: no estamos ante una ingeniosidad que busque la sorpresa del lector, sino ante una indicación de que el texto debe entenderse como el resultado de una enunciación especial: la escritura. Por ello, la distancia entre narrador y autor quizá debe situarse en un plano similar al de la heteronomía: la adopción de esas identidades está posibilitada por la escritura.

El narrador benetiano presenta el material narrativo con palabras que tratan de alejarse de su significado cotidiano, de la lógica que tanto el autor como el lector comparten: para que la lectura sea una experiencia singular, sitúa el texto en un horizonte conceptual ajeno que excluye la comprensión pasiva. En la elaboración de su relato, la voz narrativa trata de despojar a las palabras de sus connotaciones, de las impregnaciones de otros usos y de otros registros: es más un consciente manipulador del lenguaje que de seres o de circunstancias. En casi todas sus obras, su voz no puede distinguirse de la de los personajes. La falta de *decorum*, desde la perspectiva de la verosimilitud realista, es inaceptable: el que un personaje «hable como un libro abierto» (como la escritura, es decir, que no hable) hace que el texto deje de ser creíble como una manifestación oral espontánea de alguien que estuviera fuera de la situación escritor/lector, y con ello manifiesta su procedencia escrita, autorial, y su desvinculación del mundo real. El autor trata de explorar los recursos de la escritura desentendiéndose de algunas convenciones literarias y problematizando otras: es necesario que el lector también se desprege de ellas, que no busque en la lectura una experiencia subsidiaria de sus vivencias en el mundo «real», sino la vivencia real de la lectura.

Otro rasgo frecuente en sus narradores son las largas digresiones, que suponen un enfrentamiento con una convención literaria y cotidiana según la cual el ensayo y la narración son dos discursos claramente diferenciados y, hasta cierto punto, incompatibles. Entre otros, Michel Foucault y Paul de Man no creen que ambos géneros tengan lenguajes absolutamente diferen-

<sup>19</sup> Juan Benet, *En ciernes*, p. 44.

ciables<sup>20</sup>. Las digresiones en Benet sorprenden no sólo por su longitud sino también por lo inusitadas. Son difícilmente predecibles y bloquean de forma constante el progreso de la narración, dotándola de un ritmo irregular que no parece calculado de antemano. Las digresiones, la falta de *decorum*, lo que normalmente se denomina «presencia autorial», han sido considerados como un defecto por críticos a los que no puede acusarse de desconocer la obra benetiana; sin embargo, creemos que en su utilización está en buena medida la singularidad del autor, su exploración de la escritura, una actividad que no tiene por qué ajustarse a la novelística al uso.

La omnisciencia es casi siempre extrañamente empleada: en un contexto de tercera persona el narrador transmite esporádicamente los pensamientos de uno o dos personajes —en ocasiones, secundarios— y no los de los demás; su uso, por otra parte, no suele ser de gran ayuda. Al no utilizarse ese recurso de la manera habitual el lector piensa que es gratuito, y la inconsistencia puede (o debe) hacer que se distancie del texto. Además la voz narrativa también olvida y esconde datos, lo que daña la veracidad del relato: por ello el lector encuentra dificultades para otorgar una «posición» definida, fija, a esa voz. Tanto la enunciación como el enunciado son terrenos que quedan problematizados y no ofrecen seguridades a la interpretación.

Los personajes benetianos no presentan la individualidad del modelo realista; en algunos casos, porque el relato breve no permite su desarrollo y lo que se presenta es un tipo; en otros, porque su construcción es voluntariamente incompleta o apunta a un referente literario. El personaje se presenta con frecuencia en la situación de pleno control del narrador, donde las demás voces carecen de singularidad y los procedimientos de caracterización no le dotan de la complejidad psicológica que buscaba el realismo (al asignarle un nombre, un aspecto físico, etc), ni siquiera en las narraciones en que el diálogo es extenso. En diversos relatos encontraremos, además, la utilización de la «intertextualidad»: el personaje proviene de otro texto, por lo que el lector pondrá en duda la tradicional coherencia que se les atribuye. Sólo a través de la figura elusiva del narrador y del recuerdo de otros textos podremos vislumbrar los entes que pueblan un universo misterioso.

La actitud, con frecuencia beligerante, de la voz en que los personajes se articulan, actuando como una especie de lente deformante, impide que el lector pueda formar un juicio definitivo sobre ellos o que pueda estar seguro del sentido del texto.

El espacio y el tiempo tampoco se ajustan a un esquema realista. El narrador no intenta precisar una cronología y dispone los segmentos del texto de forma subjetiva. Podemos encontrar referencias a determinados momentos históricos, pero estas sólo tienen sentido para el lector, no para unos per-

<sup>20</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, p. 35 y ss.; Paul de Man, *Blindness and Insight*, pp. 79-80.

sonajes que viven inmersos en un tiempo subjetivo en el que el pasado es determinante.

El tiempo objetivo, la división en pasado, presente y futuro, suele estar ausente en la narrativa benetiana; a lo que presta atención es al tiempo subjetivo, a la *durée* bergsoniana. Esta, según se sabe, a través de la obra de Proust, con su concepto de la memoria «involuntaria», ha influido poderosamente en la novela contemporánea. En Proust sólo la memoria involuntaria es realista, es decir, sólo a través de ella tenemos acceso al tiempo verdadero y, por tanto, gracias a ella el sujeto tiene experiencias que trascienden la falsa temporalidad en que vivimos. Esta posibilidad ha desaparecido en Benet. En su opinión, debemos dudar del realismo de la memoria, y ninguno de sus personajes encuentra en ella un refugio o una fuente de experiencias trascendentes.

Al rechazar la subordinación de la literatura a la ciencia o al compromiso político, Benet afirma la necesidad de un lenguaje que no sea «transitivo» —que aluda sólo a algo que está fuera de él, un referente real—; pero por otra parte sus narraciones no dejan de referirse a algo que está fuera del lenguaje: Región no existe en el norte de España, pero tampoco es un país de las maravillas, desvinculado de cualquier contexto real o posible. Los textos de Benet (salvo escasas excepciones) no son «auto-referenciales», como ocurre en algunas obras del «nouveau roman» en las que las conexiones de la narración con el referente exterior están bloqueadas. La narración, al mismo tiempo que cuenta una historia, trata de explorar el lenguaje, sabiendo que los intentos de llenar la distancia entre lenguaje y realidad son ilusorios. Tanto en lo que se refiere al espacio, como a los demás elementos narrativos, el relato se mantiene en un terreno ambiguo, según veremos, a medio camino entre la autorreferencialidad y la referencia realista.

La ironía obliga al lector a adoptar una posición activa, a fin de que pueda ser el interlocutor que el texto exige. En mayor o menor medida esta ironía afecta a los diversos niveles de la narración: primero, a la situación de la lectura —con lo que la relación narrador/lector se hace perceptible—; luego, a narradores y personajes, o a la situación en que estos se encuentran.

Cuando la voz narrativa utiliza un lenguaje convencional, el estilo solemne de los historiadores o los filósofos de la historia, no es para escribir historia sin para narrar novelas o relatos. El estilo, sacado de su contexto habitual, las notas a pie de página y otros recursos evidencian el carácter escrito de la narración, y el estilo se muestra como tal estilo. Una vez creada la ilusión que el lector acepta, se señala su naturaleza ficticia. Como señala Gonzalo Díaz Migoyo, en *En el estado* el lector busca inútilmente un sentido a un texto que no sólo es parodia de conocidos fragmentos de varios autores, sino que parodia el texto mismo y, en general, a la narrativa benetiana<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Gonzalo Díaz Migoyo, «Reading/Writing Ironies in *En el estado*», p. 88.

Con el uso de la ironía el autor hace que el lector perciba el tipo de relación que mantiene con el narrador y con el texto, el carácter arbitrario e imposible de verificar del referente ficticio, y no atribuya a la ficción un carácter de verdad que no le corresponde.

El estilo de Benet podría definirse, pues, como marcadamente anti-oral: largas frases, comparaciones, falsos diálogos, paréntesis dobles, etc., son rasgos que no tratan de simular la emisión verbal habitual de un hablante cualquiera. La situación enunciativa depende de la escritura y sólo es posible por medio de ella. Los rasgos que hemos enumerado son marcas de la escritura, de un estilo que sólo puede ser calificado de artificioso si presuponemos que la norma de la escritura es la sencillez oral. Se trata de un lenguaje que choca contra lo que en la sociedad tecnológica actual se viene denominando el «lenguaje de la cultura de masas», especialmente contra la ideología de la «transparencia» comunicativa de la que hablaba Jean-Francois Lyotard, según la cual «la sociedad existe y progresa sólo si los mensajes que circulan en su interior son ricos en información y fáciles de descodificar»<sup>22</sup>.

La adjetivación en Benet —comentaba Gullón— muchas veces sirve para anular o cuestionar el nombre (o adjetivo) a que se aplica<sup>23</sup>. Estos fallos en la proposición de un «sentido» del texto, y otros, como los que ocasiona el uso de la ironía, socavan cada poco la construcción narrativa. El proceso de la narración no es uniforme ni está perfectamente definido y, por ello, no parece existir un claro objetivo previo al momento de narrar, una verdad que se quiera revelar al lector al final del texto.

Por otra parte, el cuestionamiento de las convenciones literarias le llevó a intentar fundir tragedia y comedia en *La otra casa de Mazón*, o ensayo y narración en *Del pozo y del Numa*. Los formalistas rusos mostraron que la renovación de los grandes géneros, como la novela, proviene a menudo del empleo de recursos típicos de géneros menores (el folletín, la novela rosa, etc). Por su parte, Benet, en su intento renovador recurre a la mezcla de lenguajes y registros, al ensayismo, a la pérdida de la individualidad lingüística de los personajes. La utilización de los recursos señalados requiere una lectura activa. Esta problematización de clasificaciones, convenciones, de lenguajes y escrituras se muestran más claramente en las novelas y novelas cortas<sup>24</sup>. Los

relatos, por ejemplo, los que se relacionan con las «ghost stories» anglosajonas, se acogen en mayor medida a las convenciones genéricas, pero casi siempre se mostrarán esas convenciones.

Los múltiples procedimientos que Benet maneja bajo el rótulo de narrativa no forman un conglomerado inarticulado, en el que se mezclarían géneros diversos, sino que exponen ante el lector las rupturas del discurso narrativo, la ambigüedad de sus registros, los problemas de la referencialidad literaria y, en definitiva, la multiplicidad propia de la ficción.

<sup>22</sup> Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 5.

<sup>23</sup> Ricardo Gullón, «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», p. 10.

<sup>24</sup> En estas páginas no se discute la distinción, comúnmente manejada por la crítica, entre cuento/novela corta. Los rasgos que tenemos en cuenta al hablar de novela corta con los que propone Gonzalo Sobejano: «un suceso notable y memorable; un tema puesto de relieve a través de 'motivos' que lo van marcando; un punto culminante o giro decisivo que ilumina lo anterior y lo ulterior en el destino de un personaje... a menudo cobra función radiante un objeto símbolo... la estructura de la novela-corta es repetitiva, y su composición concentrada le infunde una calidad dramática» (*Clarín en su obra ejemplar*, p. 85).

**1. EL NARRADOR EN LOS RELATOS  
DE JUAN BENET**

## 1. EL NARRADOR EN LOS RELATOS DE JUAN BENET

Entre los críticos que se han ocupado en repetidas ocasiones de la obra de Juan Benet figuran Gonzalo Sobejano y Ricardo Gullón. En lo que se refiere al narrador, ambos han examinado sus características más notables: Sobejano, en las primeras novelas y *Saúl ante Samuel*<sup>1</sup>; Gullón, además de estudiarlas en varias novelas, ha generalizado sus conclusiones en la introducción a *Una tumba y otros relatos*:

me arriesgo a suponer que bajo las diferentes máscaras subyace un ente que aun si cambiante y multiforme mantiene una continuidad de rasgos que permiten identificarlo sin gran dificultad: la ironía en primer término; la proclividad a la digresión; el gusto por la inserción de una idea dentro de otra; las transiciones en el modo del discurso; los cambios de punto de vista; la simulada apatía hacia la curiosidad del lector. Estos rasgos y otros (no quiero insistir en la manipulación de tiempos y espacios) revelan en la afinidad un parentesco, y más: una identidad sustancial<sup>2</sup>.

A ello podemos añadir que, no obstante, nunca llega a constituirse como una identidad singular, como un sujeto que a la manera decimonónica asume un pronombre. Las marcas que deja en el relato señalan al lector el pro-

<sup>1</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* y «*Saúl ante Samuel*, historia de un patricidio». También merecen citarse, entre otros, los trabajos de David Herzberger (*The Novelistic World of Juan Benet*, pp. 74-80) y el de María Elena Bravo («Región, una crónica del discurso literario», pp. 182-186), en los que se comentan varias novelas, o el de Laura Rivkin, sobre el narrador de *Una meditación* («La búsqueda literaria en *Una meditación*», pp. 116-122).

<sup>2</sup> Juan Benet, *Una tumba y otros relatos*, p. 12. Quizá el más exhaustivo de sus análisis es el que dedica al narrador de *Una meditación*, donde distingue cuatro tipos de «yo»: «yo-productor del discurso, el yo-personaje, el yo-testigo y el yo-función» («Sombras de Juan Benet», p. 53 y ss.).

ceso de la enunciación, el carácter ambiguo del originador del discurso. Salvo en los pocos casos en que el diálogo abunda (*La otra casa de Mazón*, «Obiter dictum»), la presencia del narrador se hace notar casi constantemente, y el lector debe dejarse conducir por esa voz no identificada que, a medida que narra, describe lugares o personajes, presenta las citadas características.

Para entender este tipo de narrador hay que tener en cuenta que la «actuación» no es exclusiva de las figuras que aparecen explícitas en el texto: en narraciones como las de Benet, el narrador no sólo actúa sino que se muestra como el director de la acción: deja gran cantidad de marcas de su presencia en el enunciado y, por ello, podemos también atribuirle categoría de «actante» en este nivel<sup>3</sup>. No obstante, esa actuación no implica la pasividad del lector. La razón de sus manipulaciones no es dificultar la comprensión, sino presentar o reforzar la ambigüedad del texto, proponer diversas lecturas que rompan la ilusión de que hay un único sentido que el lector puede agotar.

Dicho esto, debe señalarse que en la mayoría de sus obras, siguiendo la terminología de Dorrit Cohn, nos encontramos ante una narración «disonante» en tercera persona (que ella denomina «dissonant psycho-narration»). Este tipo de narración: «se encuentra dominada por un narrador prominente que, incluso cuando se centra de manera intencionada en una psique individual, permanece categóricamente distanciado de la conciencia que narra»<sup>4</sup>. Narrador y personaje se relacionan en una situación narrativa en la que el lector percibe la presencia del autor. En el otro polo de la clasificación de Cohn está la narración «consonante», en la que el narrador se funde con la conciencia que narra y, por ello, su presencia no es manifiesta. En *la penumbra*, según veremos más adelante, es uno de los pocos textos de Benet en que se da esta situación<sup>5</sup>.

Como ejemplo de narraciones disonantes, tanto Cohn como otros teóricos (aunque no las denominen así) citan las novelas de Fielding o Balzac, y ya en el siglo XX, obras de Lawrence, Musil o Mann. Ahora bien, es claro que entre estos últimos y sus antecesores hay ciertas diferencias. Si bien en ambos casos el narrador viene a ser una especie de figura que se comunica con el lector a espaldas de los personajes, la omnisciencia de los narradores

<sup>3</sup> Greimas ha definido este concepto como un término más amplio que el de «personaje» que la crítica suele manejar: «el actante designará a una unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico» (A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica*, pp. 14 y 23).

<sup>4</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, p. 26.

<sup>5</sup> También encontraremos varios relatos narrados en primera persona que forman un grupo perfectamente diferenciado. «Por los suelos», «Garet» o «Así era entonces» no se desarrollan en *Región* ni tratan la temática habitual benetiana y sus narradores no suelen presentar las características que aquí señalamos.

de finales del siglo XIX y XX, en general, se ve cada vez más limitada o determinada por una inflexión irónica. Benet, por ejemplo, en una entrevista se refería al narrador de *Una meditación* en los siguientes términos: «Este señor se equivoca, confunde y, sobre todo, como todo narrador de muchas cosas, no dice la verdad y por lo tanto, se contradice»<sup>6</sup>.

En relación con estos antecesores, al examinar la narrativa benetiana debemos preguntarnos si el narrador tiene un conocimiento de la vida interior de los personajes superior al que tienen ellos, y si aparece ante el lector una entidad cuyo lenguaje se diferencia del que caracteriza al personaje. Aunque no haya un modelo aplicable a todas sus narraciones, casi nunca pueden responderse estas preguntas, porque el lector no suele saber cómo es el lenguaje de sus personajes. En unos casos, por no aparecer transcrito y, en otros, como señala Sobejano refiriéndose a *Volverás a Región*, por la absoluta falta de *decorum* que no permite distinguir la voz del narrador de la de los personajes. ¿Hay, entonces, diálogo en esa novela o en los relatos de Benet? ¿Puede hablarse de un lenguaje distintivo del personaje, o del conocimiento que tiene este de sí mismo? En general, las respuestas serán negativas y, por ello, el estudio de cualquier narración benetiana deberá ocuparse cuidadosamente de su narrador.

En *La inspiración y el estilo*, un texto posterior a *Nunca llegarás a nada* y anterior a la publicación en su primera novela, Benet afirma que hay un momento en que el escritor tiene que ir más allá del campo de su razón, de su limitación a todo aquello que es —si recordamos la conocida frase cartesiana— «claro y distinto». Tiene que investigar en un mundo en el que la significación de las palabras y de sus interrelaciones no corresponde exactamente a la que podemos encontrar en el diccionario. En lugar de formular con exactitud sus impresiones tiene que «inventar una película con la sensibilidad necesaria para ser impresionada por esas imágenes que escapan a las revelaciones de la razón. Pues bien, esa película la proporciona el estilo»<sup>7</sup>. Quizá, si recordamos la distinción de Saussure entre «langue» y «parole», la alusión al diccionario puede entenderse como un cuestionamiento de la completitud de la «langue», del lenguaje que el hablante recibe de su comunidad social (sus connotaciones, su ideología, etc).

El individuo, mediante el estilo deberá tratar de utilizar, ampliar o modificar lo que es común para expresar su subjetividad. Al margen de la problematización de los personajes o el mundo narrado, el lector se verá inmiscuido en esa labor investigadora de la esencia del lenguaje mismo que siempre lleva a cabo la narración benetiana. Por esta razón, Darío Villanueva afirma que la prosa de Juan Benet es: «un magnífico estudio de la inaprehensibili-

<sup>6</sup> Antonio Nuñez, «Encuentro con Juan Benet», p. 22.

<sup>7</sup> Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 162.

dad esencial de la realidad, que lejos de ser monolítica se presenta huidiza e inabarcable, incluso para un sujeto tan tópicamente lúcido como el narrador de una novela»<sup>8</sup>.

El rechazo que Benet siempre ha manifestado hacia la descripción costumbrista, el psicologismo o la literatura testimonial es congruente con esos objetivos. El autor implícito en sus novelas y relatos muestra, en general, ese rechazo y al mismo tiempo una predilección por determinados temas (especialmente, el de la ruina) que son más apropiados que otros para su exploración y que, en definitiva, se le imponen.

La narración siempre supone una interpretación de lo narrado: la elección de determinados hechos o matices, y de las metáforas o comparaciones que aparecen en el texto, son un índice de ello. Con respecto a un referente cualquiera, la visión del narrador puede imprimir a los objetos o acciones proporciones extraordinarias, humanas al describir la naturaleza, etc: en Benet rara vez encontraremos la proporción cotidiana. En sus textos la abundancia de comparaciones y digresiones, que rompen la linealidad del relato, son marcas que denotan la presencia del narrador: aquello a lo que se compara el elemento ficcional de la narración nos da una idea de la personalidad —del campo de experiencias— de quien narra.

Quizás el rasgo que más ha llamado la atención en la prosa benetiana son los excursos, las meditaciones del narrador que irrumpen o se desvían del hilo narrativo para hacer una generalización que, para ciertos lectores, puede parecer gratuita y atentatoria contra las leyes del relato. Pero esas meditaciones no son similares a las que abundan en la llamada novela intelectual, en la que sirven para transmitir al lector determinadas ideas del escritor anteriores al momento en el que relata (o con las que prefigura su narración), sino que son consecuencia, producto de la narración.

En Benet la digresión no suele utilizarse para transmitir ideas que puedan refrendarse con la sociología, psicología u otras ciencias, sino que, incrustada en la narración, se convierte en una prolongación que contribuye a crear la atmósfera en que ocurren los hechos, a corregir, completar o dar matices imprescindibles, de forma que el texto somete al lector a unos desplazamientos que se enfrentan a sus hábitos de lectura. En muchos casos encontramos una complejidad sintáctica que, como Gonzalo Sobejano observaba, no es gratuita; con ella el autor persigue «sincronizar la diacronía, simultaneizar lo sucesivo, religar lo disperso, dar una dimensión enigmática a lo que puede parecer ordinario, conjuntar factores, yuxtaponer armoniosamente, arquitecturar, estructurar»<sup>9</sup>. Entre otros, Milan Kundera, un escritor perteneciente a un ámbito muy distinto al de Benet, ha defendido el uso de las digresiones, señalando que en modo alguno atentan contra la escritura novelesca:

«la digresión no debilita, sino que corrobora la disciplina de la composición»<sup>10</sup>.

Las comparaciones hacen que el ámbito de las experiencias del mundo narrado se enriquezca. Así, la primera comparación de *Volverás a Región* se produce durante la enumeración de la fauna de los desiertos que separan la ciudad de la sierra: «(aparece) una multitud de insectos tan abigarrados de corazas y erizados de armas que siempre parecen dirigirse a Tierra Santa»<sup>11</sup>. Sobejano comenta este mismo párrafo en su «Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo», y señala que las comparaciones del primero «cumplen la función más común: sensorializar, poner más al alcance de los sentidos el tenor»<sup>12</sup>. Sin embargo, añadiríamos, en otras ocasiones lo que se produce es más bien una transformación del tenor. Con la comparación citada el lector pasa del paisaje que se describía a otro tiempo y espacio, a los que su imaginación asocia con las Cruzadas; del mundo de los insectos, como microcosmos, se pasa al macrocosmos histórico-mítico de las Cruzadas. En ese salto se percibe un rasgo de la riqueza imaginativa del narrador, de su capacidad de observación y asociación: el espacio, en principio conocido, se «desfamiliariza» —en palabras de Sklovski— ante los ojos del lector.

### 1.1. NARRACION DISONANTE: «HORAS EN APARIENCIA VACIAS»

«Horas en apariencia vacías», como «Duelo» o «Baalbec, una mancha», se desarrolla en Región, y ejemplifica la actividad máxima del narrador en un relato corto, de modo que su preponderancia resulta comparable a la que se da en las novelas. Ricardo Gullón ha señalado que por sus personajes y su atmósfera «puede leerse como una posdata a *Volverás a Región*»<sup>13</sup>. Y, en efecto, aunque se trata de un relato autónomo, en cierta medida, es un complemento de la novela, ya que ocupa un período de tiempo que no se registraba en esta: el principio de la posguerra, 1939, un momento en que la ruina de Región todavía no es total.

A pesar de que el argumento de una obra rara vez es indicativo de su entidad, para facilitar la lectura de estas páginas trataremos de resumirlo. El protagonista del relato es un capitán del ejército nacional que llega a Región

<sup>10</sup> Milan Kundera. *El arte de la novela*, p. 96.

<sup>11</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, p. 10.

<sup>12</sup> Gonzalo Sobejano, «Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo», p. 260.

<sup>13</sup> Juan Benet. *Una tumba y otros relatos*, p. 43. «Horas» fue publicado en 1973 en la revista *Plural* y en *Sub rosa*. Véase también el prólogo de Martínez Torrón a *Un viaje de invierno* (pp. 19-20), y el libro de Vicente Cabrera (*Juan Benet*, pp. 70-71), cuyas interpretaciones, en diversos lugares, difieren de las que aquí se exponen.

<sup>8</sup> Dario Villanueva, «La novela de Juan Benet», p. 13.

<sup>9</sup> Gonzalo Sobejano, *ob. cit.*, p. 578.

cuando es ocupada por sus tropas. Las actividades de los soldados durante su instalación no despierta el interés de los habitantes de manera que en esos primeros compases se muestra la separación entre una sociedad desorientada, golpeada por la guerra, y unos soldados ajenos a ella. Cuando el capitán se ha instalado en casa de una tía suya, intenta conocer los pormenores del fusilamiento del marido y de sus dos hijos, que ocurrió durante la contienda: se interesa por ella, pero desde la llegada percibe su distanciamiento, que contrasta con el carácter afable de ésta cuando él era niño: hablan muy poco, y ella se dedica a sus labores de costura, prestándole escasa atención. El cree que su persistente silencio es fruto del dolor y se siente culpable por ser uno de los supervivientes.

Con ello se relaciona lo que constituye una segunda trama: el capitán, como miembro del Cuerpo Jurídico, intenta salvar a un familiar de la tía que es juzgado por sus implicaciones en aquel hecho. Su secretario es un hombre de aspecto sucio, de lenguaje y modales groseros, pero conoce mejor que él la maquinaria judicial: su actitud jactanciosa y disconforme hace que mantengan un enfrentamiento en el que la superior jerarquía del capitán le sirve de poco. Así, el interés del relato se centra, casi exclusivamente, en las frías relaciones de la tía y el capitán, y la enemistad de este último y el secretario.

La denominación misma de los personajes ya revela una elección del narrador. Todos, salvo el coronel Gamallo, carecen de nombres propios e incluso se da un cambio de nombre: el capitán pasará a ser denominado «el joven», sin que se precise si se trata de él o de un nuevo personaje. ¿Cómo explicarnos el que solamente Gamallo, uno de los personajes secundarios, tenga nombre propio? Quizá porque, como dice Gullón respecto a *Una tumba*, «se trata de un incidente al que la anonimidad marca como arquetipo, como suceso que con ligeras variantes puede referirse a muchos casos análogos»<sup>14</sup>. Aquí, además, los lectores de *Volverás a Región* conocen ya al coronel y, por este y otros detalles, en la lectura del relato entrará en juego el recuerdo de aquella novela, extendiéndose así al ámbito regionato.

En las primeras páginas se describe el ambiente postbélico de una ciudad de provincias recién ocupada, según se dice, como consecuencia de la «batalla del Torce», en la que los numerosos elementos militares anulan la vida civil apenas restaurada. En las descripciones iniciales se da una abundancia de detalles notable y, en principio, el narrador parece adoptar un punto de vista neutral, describiendo sólo el exterior de personajes y objetos: es una voz que desde fuera de la narración relata los hechos, del tipo que Genette denominaba «heterodiegético»<sup>15</sup>. Pero, poco a poco, la esperable marcha triunfal de los vencedores queda degradada por la ironía del narrador, especialmente

mediante un paralelismo en el que los días de ocupación se comparan a un espectáculo teatral: la actividad militar se lleva a cabo «con esa apenas simulada e impaciente diligencia de los tramoyistas que, a telón bajado, se afanan por abreviar el cambio de decorado durante un entreacto que se ha prolongado en exceso», y el capitán se baja de un vehículo «sin otro público que los soldados»<sup>16</sup>. En el mismo momento de la llegada del capitán, los soldados observan el lugar: «con la supina y expectante pasividad de un público que espera en el coso el comienzo de la función» (p.9).

La primera y la última de estas comparaciones sugieren la idea de que se trata de sustituir el espectáculo anterior por otro no muy diferente. Así, más que buscarse lo sorprendente, se trata de subrayar el significado de la situación postbélica. Estas comparaciones no surgen en la mente de ningún personaje sino que son una muestra de la escritura del narrador; y en este, como en otros recursos de su prosa, la barrera que le separa del personaje no suele debilitarse. Como corresponde a la «disonancia», el narrador mantiene una distancia ante personajes y hechos más o menos grande, y nunca, o casi nunca, da muestras de emoción o simpatía hacia ellos.

Con la misma intención irónica se superponen lo épico y lo cotidiano mediante detalles que degradan los ritos y actitudes bélicas: la bandera que cuelgan a la entrada de una puerta «es de un tamaño tan falto de medida que las personas que entraban y salían se veían obligadas a apartarla con la cara» (p. 8). En otra escena, un sargento se presenta al capitán: «subiéndose los pantalones, se acercó a él para darle la novedad» (p.8). Por tanto, a pesar de la neutralidad de las primeras líneas de la presentación, la ironía hace que cualquier aspecto épico o recuerdo heroico del pasado desaparezca de escena. El cronista que describe hechos rápidamente se transforma en una voz narrativa que interviene en el relato: se pasa de la observación a la exhibición —en la que es fundamental la perspectiva del narrador. Los hechos históricos sólo merecen presentarse como telón de fondo, carente de interés, contra el que contrasta la peripecia del individuo.

La presencia del narrador también es perceptible en las pocas líneas que se dedican a la descripción del clima en la primavera de 1939:

Pronto se había de anticipar el verano, quien sabe si acuciado por la concentración de guerreras, correajes, actitudes marciales y camisas abiertas, que sólo parecen surgir y proliferar bajo un sol de plomo, para transformar la primavera en una estación rigurosamente seca. Apenas florecidos los escasos mirtos y lilos, cuya flor se mantenía en aquel clima hasta entrado junio, comenzaron a agostarse (p.11).

<sup>14</sup> Ricardo Gullón, «Sobre espectros y tumbas», p. 217.

<sup>15</sup> Gerard Genette, *Narrative Discourse*, pp. 244-252.

<sup>16</sup> Juan Benet, *Cuentos completos*, vol. II, pp. 8 y 9. En adelante, citaré los relatos benetianos siguiendo esta edición.

El tiempo no está precisado: se dice que «se anticipa el verano» y que esa primavera «fue seca». En el primer párrafo se establece una relación causa-efecto entre la climatología y la invasión militar de la ciudad: los dos fenómenos ocurren al mismo tiempo y, por lo tanto, irracionalmente pueden relacionarse (aunque sea de forma atenuada: «quien sabe... que sólo parecen surgir»). El verano se personifica con el adjetivo «acuciado»; la extremosidad climática se expresa, primero, mediante un giro coloquial, «sol de plomo», y, luego, con la transformación de la primavera: al utilizar «estación», se pierden parte de los contenidos semánticos asociables a «primavera». Por otro lado, lo numeroso de las tropas y su deshumanización se muestra con una serie heterogénea de sinédoques (guerreras, camisas, correajes y actitudes). La actividad militar, que carece de objetivo concreto, y por tanto de sentido, es expresada con dos verbos de movimiento, «parecen surgir y proliferar». Aquí, como en otros lugares en la obra de Benet, los conflictos humanos se dan junto a alteraciones climatológicas, del mismo modo que en el clasicismo y los escritores románticos la tempestad y otros desórdenes de la naturaleza solían asociarse a los desórdenes humanos.

Las digresiones en los relatos de Benet no tendrán proporcionalmente, la misma extensión textual que alcanzan en sus novelas y, por ello, pasarán más desapercibidas. Según decíamos, no se desarrollan independientemente de la historia narrada, sino que son inseparables de ella. Proporcionan un efecto de profundidad, una pluralidad de significados sin los que la narración no podría ser la misma. Al lector actual quizá le recuerden las generalizaciones sobre la naturaleza humana a las que eran tan proclives Balzac y sus contemporáneos, pero en Benet no suele haber, salvo en casos paradójicos, pretensiones didácticas ni hay ningún intento de dotar al lector de una serie de conocimientos prácticos a los que se atribuya un carácter de «verdad». La actuación de sus narradores, que no rechazan la contradicción ni lo irracional, debería impulsar la desconfianza y la búsqueda del lector.

En algún caso estas generalizaciones se incrustan parentéticamente en el relato, con lo que se señala el cambio de la narración al comentario; por ejemplo, en una referencia al proceso del conculado se dice: «una de las más graves cargas que pesaba sobre el acusado era la pasividad —la más cómoda, pero también la más inexcusable forma de enemistad, para el hombre situado en el poder»... (p. 14). En otros, como era de esperar, entra en juego la ironía y, con ella, el lector se distancia del texto. En uno de esos casos, después de que el narrador subraye la juventud del capitán, dice: «Antes de concluir el cigarrillo el joven había aprendido a recordar que el mecanismo de la justicia rara vez se pone en movimiento en virtud de una opinión» (p.21). La extraña unión de «aprender» y «recordar» puede aludir a la inicial confusión del personaje; el aforismo que nos transmite, en principio aceptable según la experiencia del lector, debe entenderse como dependiente del contexto en que se enuncia. Y, de modo parecido, las últimas líneas del relato se-

rían una especie de conclusión moral, minada por las ambigüedades que hemos señalado: «el mal acostumbra a callar y juega con la sinceridad como un maestro con su pupilo» (p.27).

El punto de vista, después de la introducción descriptiva, se desplaza ocasionalmente desde el narrador a otras perspectivas, principalmente la del capitán. Esa dualidad se mantiene, con ligeras excepciones, en todo el relato: «El capitán se guardó de confesar que ignoraba y carecía de toda clase de órdenes» (p.10). Esto es: el capitán tiene poder, pero es un poder inútil. La tía y el con cuñado siempre son vistos a través de la interpretación que el capitán (o el narrador) hace de sus gestos, pero en ningún momento se dice lo que piensan, ni sus voces aparecen directamente.

Además, esa omnisciencia limitada tiene otras características dignas de señalarse. Al comienzo se alude a la «tragedia» que ha sufrido la tía y el lector la relaciona con la guerra, pero sin saber todavía de qué se trata: el narrador se reserva la información hasta más adelante. Otra ocasión en que se suministra una información deficiente se da en la entrevista que mantienen el con cuñado y el capitán: no se trata sólo de que el acusado no responda a las preguntas, el lector tampoco sabe de qué se le acusa. De forma parecida también se escamotea información cuando el narrador registra que «el capitán escribió con lápiz azul un nombre y unas señas que, a propósito, dejó en su mesa debajo de la escribanía para que fuera leída por el secretario tan pronto como abandonara el despacho» (p.23). Estos detalles, al parecer importantes, nunca se aclaran.

A la ocultación de datos fundamentales en la trama se suma la imprecisión temporal y espacial. Sabemos que la acción se desarrolla en Región y Macerta, pero estos lugares, al igual que la casa de la tía, el despacho del capitán y los demás ámbitos, al no ser descritos en detalle carecen de singularidad. En cuanto al tiempo, la fábula se desarrolla casi linealmente (a diferencia de la mayoría de las narraciones de Benet), pero sólo podemos indicar sus límites: desde la primavera a octubre de 1939. El resto de la cronología queda sin precisar.

La sucesión lineal del relato, dividido gráficamente en cinco secciones, recuerda a veces el montaje de planos cinematográficos, por lo que podría establecerse un paralelismo entre la técnica cinematográfica y la yuxtaposición de las secuencias textuales. Al comienzo del cuento, tras oírse un ruido, encontramos una serie de imágenes en contraste en las que resulta fundamental el desplazamiento de la mirada del narrador: suenan unos martillazos; se ve una casa-juzgado; un cartel («Todo por la patria»); un hombre que clava una cuartilla en una puerta; un pelotón de soldados en una camioneta, etc. La sucesión continúa con rapidez hasta que se indica la llegada del protagonista, «llegó el capitán», donde el uso del artículo determinado lo individualiza. Hemos pasado de una descripción general (a la manera de un «tra-

velling»), que muestra los soldados anónimos y la atmósfera militar, a un primer plano del personaje.

Mediado el texto hay otro procedimiento parecido al que acabamos de señalar. Después de una separación gráfica no se indica que hay un cambio de lugar, con respecto a lo anterior (una petición de la criada en casa de la tía), y el relato se reanuda de forma brusca:

—¡Juzgado!

Aún resonaban —palabras, en contraste, con un marcado acento no de duda ni de asombro, sino de jactancia— sobre el tecleo de las máquinas de escribir y las conversaciones de mesa a mesa. Pequeño, sin lustre, prematuramente encanecido y con aquel aire de accidental, involuntaria y perversa virginidad, parecía en todo momento poder escudriñar las intenciones de ruegos y preguntas tan parcamente expuestos... (p.18).

Es decir, tenemos: una palabra, sin que el lector sepa quién es el emisor (una especie de voz en «off»); detalles de un escenario oficinesco: se empieza a describir a alguien (lo «vemos» pero aún no sabemos quién es); un cigarrillo descansa sobre la mesa... Este recurso catafórico (también tiene ese uso el pronombre «le» al comenzar la siguiente sección, donde el lector tardará en saber que se refiere de nuevo al secretario) obliga al lector a concentrar su atención ya que necesita volver a orientarse en el relato. El texto llama la atención sobre sí mismo: no hay nada superfluo, y la dispersión o el ocultamiento de información impiden la pasividad del lector.

Un recurso mediante el cual el narrador se mantiene a distancia de sus personajes, e impide la identificación con ellos, es la adjetivación y los comentarios, cuyo tono va de la condescendencia a la crítica degradante. Así, cuando el capitán se decide a acompañar a la tía a la iglesia lo hace «espoileado por sus propias indecisiones y por aquella obediencia que le inducía, como a un colegial, a seguir el ejemplo de sus mayores»... (p.15). A este se suma un gran número de comentarios negativos, de forma que aquel personaje con quien más podía simpatizar el lector es el más desacreditado. También el estado de indiferencia que observa el protagonista en la tía es matizado por el comentario burlesco de la voz narrativa: «no abandonaba el pañuelo, escondido en la bocamanga, pero era tan sólo para sonarse cada cuarto de hora» (p.16).

El secretario, de manera similar, aparece descrito negativamente en dos ocasiones —la primera de ellas era: «Pequeño, sin lustre» (p.18)—, y resulta curioso que el único momento en que encontramos un paréntesis dentro de otro es cuando el punto de vista que se adopta es el de este personaje (pp. 22-23), quizá queriendo indicar con ello su sinuosidad psicológica. Los comentarios del narrador también se dirigen al coronel Gamallo: «se levantó; insinuó un torpe ademán de besar su mano y al retirarse dejó disimuladamente

sobre una esquina de la mesa del comedor el estuche cerrado que contenía la medalla» (p.12); por tanto, sólo quedan sin calificación negativa la criada, personaje secundario, y el concañado, un personaje pasivo con quien el lector difícilmente podría identificarse.

El punto de vista, como se ha dicho, oscila entre la perspectiva (externa) del narrador y la (interna) del capitán. Pero también encontramos lo que Leo Spitzer denominó «contagio estilístico»: la voz del narrador aparece contaminada por otra voz u otro lenguaje. Así, por ejemplo, la visita del coronel Gamallo a la tía tiene como motivo «testimoniarle el agradecimiento de toda la patria por los muchos sufrimientos y la dura prueba que había pasado» (p.12). Cuando la criada hace una petición al capitán aparecen las marcas del lenguaje apelativo que utiliza diferenciándose del lenguaje del narrador que lo enmarca: «se trataba de un sobrino suyo —lo único que le quedaba en este mundo— que como prisionero republicano —apenas contaba veintidós años, había conducido un camión durante la guerra y, en los últimos meses, el coche de un alto personaje— esperaba en el campo de Macerta ser juzgado por las autoridades militares» (p.18).

Casi al final del relato, al resumir la serie de visitas que el protagonista hace a las autoridades militares en busca del perdón del encausado, se nos dice que recibió respuestas similares: «En todas partes, a pesar de que en ningún momento fueron desestimadas sus razones y sus buenas palabras, se adujo una razón más alta, una cuestión de principios, un interés que debía identificarse con los ideales que habían informado la cruzada» (p.26). El discurso del narrador, como antes le ocurría al del coronel, se ve así permeado por la fraseología oficial de aquellos años. Únicamente en una reflexión del capitán, en que este compara sus esfuerzos con los sacrificios que ha soportado su tía, me parece encontrar un ejemplo de estilo indirecto libre: «Ante tal ejemplo, ¿en qué se había esforzado? Unas tímidas diligencias —no mucho más que lo que el ejercicio de su profesión exigiera—, en todo momento disminuidas por su propio disimulo» (p.24).

En resumen, vemos que sólo en contadas ocasiones aparecen directamente transcritas las palabras de los personajes y, en otras, un lenguaje no genuino contagia al del narrador, cuya primacía en el control de la palabra es total. Los demás lenguajes, desposeídos de características singularizadoras, pocas veces se enfrentan «dialógicamente» (en el sentido que Bajtin da a esta palabra) al del narrador. La utilización de un lenguaje convencional, junto a otros recursos estilísticos, parece sugerir que igualmente la trama o el personaje son construcciones del escritor.

El desenlace sorprende no sólo porque se trata de un final abierto (no se solucionan los enigmas planteados), sino también por la moraleja final y la reiteración de elementos que ya habían aparecido. Quizá la explicación de esto podemos hallarla en *La inspiración y el estilo*, donde Benet distingue, en

la narrativa a partir del Quijote, dos tipos de literatura, la de «estampa» y la de «argumento». En la primera de ellas

el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación. En otras palabras, antes que nada lo que importa al escritor es la calidad de lo que el lector lee en cada momento. En el segundo caso [«argumento»] consecuencia de la relegación a la fluencia total, el estilo pone el acento en la participación del párrafo dentro de la economía del conjunto y en caso extremo, en la literatura que ahora se llama de «suspense» como si esa virtud fuera cosa nueva, el interés de la lectura se apoya más en lo no leído que en lo leído<sup>17</sup>.

Teniendo esto en cuenta, cabe decir que la literatura de Benet presta más atención a la «estampa» que al «argumento». Este concepto de «estampa» recuerda la «ekphrasis» de la retórica alejandrina: un trozo de una narración, funcionalmente independiente, que describe personas, tiempos o lugares, con el que el escritor muestra la brillantez de su lenguaje. En ambos casos la finalidad estética del lenguaje es más importante que su pretensión de verdad o verosimilitud. Recuérdese que buena parte de los recursos examinados (comparaciones, comentarios) apartan la atención del lector de la continuidad argumental y la dirigen hacia ellos mismos y la mente que los ha producido; con ello el tiempo de la narración de los acontecimientos se ve invadido por el tiempo de la escritura en el que el narrador produce su discurso.

En «Horas en apariencia vacías» es fundamental la transición entre dos «estampas». La primera resume la visión que, hasta la última página, el capitán tiene de la tía, de la pasividad e indiferencia que él interpreta como fruto del dolor:

Día día su perfil, contra el fondo de cristales, visillos y estores amarillentos y calendarios atrasados, había ido adquiriendo esa silenciosa y sibilina autoridad del péndulo, indiferente a los rayos del sol y atenta tan sólo al crujido con que la casi centenaria mecedora mantenía el conjunto (p.11).

La segunda, situada en el mismo escenario, aclara su verdadera identidad:

su silueta encorvada pareció desprenderse de aquel pseudoalegórico fondo de cristales del mirador, incolora y neutra en su perversa virtud, animada de una súbita y maligna energía en el momento de recuperar su auténtica enti-

<sup>17</sup> Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 10.

dad; y nunca con tanta claridad había de comprender el capitán que el mal acostumbra a callar y juega con la sinceridad como un maestro con su pupilo (p.27).

Hasta ese momento el relato carecía de elementos fantásticos o míticos, tan frecuentes en la literatura benetiana, y, con todas sus ambigüedades, parecía seguir de lejos las convenciones del cuento realista, pero en este final la transformación de la tía, semejante a la que se da en *Una tumba*, la convierte en una encarnación del mal. La narración no resuelve ni el asesinato de los familiares ni la posible culpabilidad del con cuñado y termina con esa ambigua revelación sobre el ser de la tía. Para llegar a esta conclusión tuvimos que seguir de cerca a una voz que, aunque no presenta contradicciones evidentes, no resulta «digna de confianza» —«reliable», en palabras de Wayne Booth<sup>18</sup>.

Como en otros textos benetianos, el narrador no intenta presentar directamente a través del «monólogo interior», o la «stream of consciousness», la conciencia del capitán. Quizá esto es así porque el autor no cree que el pensamiento sea únicamente «verbalización». Bergson, en su conocido «Essai sur le donné inmédiates de la conscience», ya había señalado que «el pensamiento desborda los límites del lenguaje»<sup>19</sup>. En la misma línea, podemos encontrar en escritores como Proust o Robert Musil la creencia de que el «proceso del pensamiento» y el «proceso verbal» no son exactamente la misma cosa. Musil, en sus notas a la lectura de *Ulysses* de Joyce, señalaba: «Joyce. Un perfil: naturalismo espiritualizado... Pregunta: ¿Cómo pensamos? Sus abreviaciones son: fórmulas abreviadas de fórmulas verbales ortodoxas. Copian... el proceso verbal, no el proceso del pensamiento»<sup>20</sup>. En una de las digresiones de «Numa, una leyenda», durante un combate de este personaje, el narrador explica que ciertas experiencias gozan de una cualidad no verbalizable:

El hecho de que las directrices que sigue la conducta del combatiente sean mucho más económicas y veloces que las razones esgrimidas a posteriori para ratificar su acierto, exime de la necesidad narrativa de exponer algo que sólo porque no hay otro concepto más ajustado se puede llamar pensamiento y que, en verdad, cuando se vierte en las categorías y fórmulas de éste pierde lo más valioso de su contenido...<sup>21</sup>.

Los procedimientos que utiliza el narrador en «Horas en apariencia vacías» y en otros relatos responden a la necesidad de superar los límites del

<sup>18</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 158-159.

<sup>19</sup> Henry Bergson, *Oeuvres*, p. 109.

<sup>20</sup> Citado en Dorrit Cohn, ob. cit., p. 284.

<sup>21</sup> Juan Benet, «Numa, una leyenda», p. 155.

lenguaje a que se alude en esta cita. Si, por un lado, verbalización y proceso mental difieren, por otro, la narración presupone que su capacidad referencial es problemática: el lenguaje no es un medio secundario, o transitivo, respecto al referente. El narrador debe acumular, comparar, reiterar, manipular el lenguaje, en definitiva, escribir para superar «su incapacidad para la comprensión por medio de la expresión»<sup>22</sup>.

## 1.2. NARRACION CONSONANTE: EN LA PENUMBRA (1982)

No he podido encontrar ningún comentario o estudio de esta narración, la última novela corta de Benet publicada hasta la fecha: únicamente se menciona en bibliografías, como la del volumen de Vernon. Hay que señalar, además, que en 1989 Benet ha publicado con el mismo título una novela de mayor extensión, en la que varios capítulos (los titulados «Octubre»), con algunas variaciones importantes, proceden de la obra que aquí comentamos y forman una de las tres historias que se alternan en el texto. Por tanto, la interpretación que propongo en estas páginas se refiere sólo a la narración de la que surgirá la novela.

En *la penumbra* presenta una importante diferencia respecto a «Horas en apariencia vacías»: el narrador en tercera persona interviene en muy pocas ocasiones, limitándose, sobre todo en la segunda parte, a describir sucintamente el lugar y los movimientos de dos personajes que conversan, «la señora» y «la sobrina» (un tercero, «el secretario», sale de escena en la primera página). Su función es similar a la que cumplen los apartes en una obra dramática y, por ello, tiende a desaparecer en el discurso de la narradora-protagonista.

La trama es prácticamente inexistente y está basada en la tensión de una espera: la señora espera a un misterioso mensajero que le va a traer noticias de un personaje masculino, «él», un mensaje cuyo contenido nunca es desvelado. Recuérdese que en más de una ocasión Benet ha dicho que el argumento no es una pieza imprescindible en la narrativa: «escribir una novela con argumento es la cosa más fácil del mundo. Una vez esbozados, el argumento y los personajes arrastran al autor tras ellos, como caballo de las bridas. Lo difícil es escribir una novela sin argumento»<sup>23</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar que la mayoría de sus textos tienen argumento.

Al avanzar la narración el lector intuye que el personaje masculino es su marido (miembro de la familia Amat, único detalle vinculante al espacio regional), y, casi al final, se informa de los hechos que han motivado las repetidas visitas del mensajero: «[el marido fue] engañado por su mejor amigo,

traicionado por su mujer y humillado por los suyos» (p.5). El lector, conectando estas tres circunstancias, supone que se trataría de un adulterio que produjo la ruptura del matrimonio, pero en ningún momento se aclara el núcleo dramático de la situación.

En realidad, no se da aquí un verdadero diálogo, sino más bien un monólogo de la protagonista, un soliloquio zigzagueante y oscuro, en el que alternan un tono ensayístico y otro íntimo y subjetivo, que es interrumpido en ocasiones por las singulares intervenciones de la sobrina. La incomunicación, en este caso, parece favorecer la exploración de la conciencia del personaje. Su discurso fluye incesantemente sin prestar atención a lo que dice la sobrina al margen del mundo exterior. Así, no nos encontramos con una confesión, sino con un autoexamen, que el oyente (quizá en la misma medida que el lector) ha estimulado, pero cuyo sujeto emisor es también el principal destinatario.

Este simulacro de diálogo es una sola estampa de grandes dimensiones en la que se integra fragmentariamente la escena de la separación, cuyo escenario y circunstancias aparecen sólo aludidos (el río, el monasterio), y evoca el mismo tipo de conversación que mantienen el doctor Sebastián y la mujer en *Volverás a Región*, al que Gullón calificaba de «monólogo semi-dialogante»<sup>24</sup>. También es clara la relación del texto con *Un viaje de invierno*, por la situación de espera del personaje y, en cuanto al tratamiento del tema del adulterio, con *Saúl ante Samuel*.

Entre el presente y la separación ha transcurrido un número indeterminado de años: en todos ellos la señora ha recibido la visita de un mensajero siempre distinto, pero con la característica común de tener unos cuarenta años: «En varias ocasiones, en los últimos años, más o menos por estas fechas, ha venido por aquí, más o menos a esta hora de la tarde, para traerme siempre el mismo recado. No te puedo decir que haya dejado de creer en ese recado, a pesar de tanta insistencia, porque mentiría...» (p.12). Aquí el estilo reiterativo se ajusta a la indeterminación y ambigüedad del discurso. Una indeterminación similar afecta al único momento en que se describe el paisaje: «Estaba cayendo la tarde, una tarde fría de finales de otoño» (p.30). Además de la imprecisión de las coordenadas espacio-temporales, el estancamiento en el que se produce el discurso es expresado desde el comienzo por medio de otra serie de repeticiones: «dijo la señora y de nuevo se caló los lentes y de nuevo empuñó la pluma...» (p.9).

El inasible narrador, por tanto, se encuentra en este relato en una situación «consonante», en la que su voz tiende a fundirse con la del personaje. No obstante, al igual que en otros textos, el modo en que habla la protagonista y su sobrina exhibe una evidente falta de *decorum*:

<sup>22</sup> Juan Benet. *En tiempos*, p. 35.

<sup>23</sup> Randolph D. Pope. «Benet, Faulkner and Bergson's Memory», p. 253.

<sup>24</sup> Ricardo Gullón. «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», p. 10.

Y llegué a pensar, incluso, que para conseguir esa transición entre la desvergüenza y la honradez, aplicadas a un único caso, se necesitaría más de un hombre, toda una serie de intermediarios de creciente honestidad incapaces de valorar en su recta proporción el incremento que cada cual por separado había de introducir para pasar de un estado a otro (p.23).

El lenguaje de la protagonista es por completo semejante al que empleaba el narrador en una situación disonante e, igualmente, lejos de simular un discurso oral, muestra que el origen de esas palabras es la escritura. Esa forma de narrar aleja emocionalmente al lector: los hechos del pasado son imposibles de recomponer: lo que queda de ellos está desdramatizado y lo que se sitúa en primer plano es el extraño monólogo relacionado con ellos.

Hay, además otros detalles que muestran la similitud de las voces en diferente situación: por ejemplo, una serie de digresiones sobre temas como el amor, la moral, la incertidumbre o la vida —«Así es la vida, nos enseña lo que no queremos aprender y nos obliga a recordar lo que debíamos tener olvidado» (p. 12). El narrador-personaje utiliza complejas comparaciones, algunas de carácter culto, que revelarían su origen autorial: al final de una digresión sobre la venganza dice que el vengador «no podrá detenerse a paladear hasta el fondo los pequeños placeres que pudiera ofrecerle el camino elegido, espoleado siempre por un objetivo de mayor magnitud; para él, tras su Canas no hay otra Capua que Roma» (p.54). Muestra sus conocimientos e inquietudes literarias con afirmaciones como las siguientes: «En mis ratos de ocio he frecuentado a ciertos autores, sobre todo algunos de la Antigüedad». «Nadie me va a contar mi historia y si no la he escrito»... (pp. 31 y 40). Alude a las narraciones románticas, hace comentarios sobre la analogía y utiliza vocablos griegos e ingleses. Con todo ello se apuntan las conexiones literarias del texto y se impide el acercamiento emocional del lector.

Los recursos señalados contribuyen a retardar (en algunos casos, a detener) el ritmo narrativo. En la misma medida que en las novelas de Benet, la narración parece surgir en la penumbra de una especie de «magma» extradiegético del que es inseparable. Pero, por otro lado, el discurso del personaje se ve afectado por la situación en que se produce y se dan rasgos que diferencian su modo de contar del observado en las narraciones disonantes. Al principio la señora se dirige a la sobrina con frases como «te lo advierto», «me dirás» —aunque, como se ha dicho, sólo en contadas ocasiones se produce la comunicación entre ellas. Su lenguaje se ve afectado superficialmente por las apelaciones a su interlocutora y, en profundidad, por la lucha interior que mantiene: «tras haber comprendido la incompatibilidad de dos naturalezas muy diferentes que en mí anidaban, decidí desarraigar una de ellas» (p.29). El presente desde el que narra está inmovilizado por el recuerdo obsesionante del pasado, de manera que en la segunda parte del relato la espera del mensajero pasa a tener un interés secundario.

El enfrentamiento se manifiesta por constantes intercalaciones e interrogantes que, junto a las apelaciones al supuesto interlocutor, sirven de contrapunto al tono ensayístico:

¿quién será capaz de describir esa larga lucha de exterminio? Quien pretenda afirmar que elegí esto y prescindí de aquello, ¿podrá con parecido lacónico explicarme cómo se soporta una mutilación tan drástica, mejor aún, qué fuerza y qué perseverancia no hay que extraer de una —supongamos que es así— firme voluntad para llevar a cabo tal operación? (p.30).

Las preguntas muchas veces implican la presencia del lenguaje de los otros, en especial del marido, a quien trata de confinar en el pronombre «él», y la familia Amat, contra quienes tuvo que luchar para conseguir su independencia.

Bajtín, en *La poétique de Dostoievski*, señalaba que «en las obras de Dostoievski no hay una palabra final, que concluya, que determine de una vez por todas»<sup>25</sup>, y en obras posteriores vio que esta es una característica del discurso novelesco: un requisito fundamental del dialogismo es que no se produzca una síntesis de opuestos. El final abierto de *En la penumbra* deja inconcluso el enfrentamiento y sabemos que no hay reconciliación posible entre la individualidad de la protagonista y la del marido (y los valores o las constricciones sociales que encarnan los Amat). Es decir, por un lado, las circunstancias en las que se emite el discurso son bastante abstractas (espacio, tiempo), con lo cual la mimesis narrativa adquiere un carácter especial: por otro, aunque los personajes no entablan un verdadero diálogo, en varios lugares puede percibirse que las palabras de la protagonista no surgen de un silencio absoluto (relacionado con la indefinición del espacio-tiempo), sino que parecen responder, aludir o cuestionar palabras anteriores a las suyas, propias o ajenas, que no pertenecen al texto.

De este modo, la situación en el mundo narrado afecta al discurso de la protagonista. Comparte ciertos rasgos con otros narradores heterodiegéticos, pero su poder manipulador del lenguaje («aquí y ahora») no puede recluir el pasado, especialmente a «él», en la historia narrada.

Los relatos benetianos, podríamos concluir, tienen argumento, aunque en algunos casos sea mínimo, pero las diversas ambigüedades del texto nos señalan su distanciamiento de la coherencia y completitud que caracterizan al realismo. El lector, para tener acceso a un universo que sólo de forma imperfecta encaja en la significación habitual de las palabras deberá seguir (activamente) una voz que sólo puede darse en el plano de la escritura.

<sup>25</sup> Mijail Bajtín, *La poétique de Dostoievski*, p. 323

## **2. EL CONCEPTO DE PERSONAJE**

## 2. EL CONCEPTO DE PERSONAJE

El personaje es uno de los elementos narrativos que menos ha interesado al estructuralismo. Jonathan Culler ha explicado las causas y, como otros críticos, señala las limitaciones de teorías como la de Vladimir Propp, cuya concepción de este depende en gran medida de la «trama»<sup>1</sup>. Si bien Propp limita la validez de sus teorías al cuento popular, sus continuadores, especialmente Greimas, han intentado superar esa restricción. Sin embargo, aunque el concepto de «actante» desarrollado por Greimas (mencionado en el capítulo anterior) supera las limitaciones antropomórficas de la noción tradicional de personaje, hasta ahora su utilidad resultó limitada cuando se intenta aplicar a entes novelescos de mayor complejidad que los de la narración folklórica.

En la novela contemporánea —desde las vanguardias hasta el «nouveau roman» francés—e. enjuiciamiento de las novelas decimonónicas llevó a algunos escritores al abandono del personaje. La crítica tradicional, al explicar estos experimentos mediante un corpus teórico elaborado a partir de la tradición de siglos anteriores, rechazaba estas novedades. Pero, a partir de los años 60, otros críticos, desde diferentes supuestos explicaron el sentido de la experimentación con el personaje, la trama y, en general, con todos los elementos narrativos. En cuanto al personaje, Thomas Docherty ha señalado la distancia que separa su *Reading (Absent) Character* de las opiniones de W. J. Harvey, en su *Character and the Novel*, para quien «la mayoría de las grandes novelas existen para revelar y explorar el personaje»<sup>2</sup>. La afirmación de Harvey, añá-

<sup>1</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, pp. 230-232.

<sup>2</sup> Thomas Docherty, *Reading (Absent) Character*, p. 10.

de Docherty, hay que entenderla como parte de una defensa de los valores tradicionales de la novela del siglo XIX frente a la narrativa que él denomina «postmodernista» (Robbe-Grillet, Butor, Federman, Bart, etc).

Docherty acierta plenamente al subrayar la novedad y el rigor con que Robbe-Grillet, Harold Pinter y otros autores han abandonado las concepciones tradicionales del personaje; sin embargo, su valoración parece discutible. Es difícilmente admisible el calificar este hecho como «democrático» (frente al «autoritarismo» de las narraciones que mantienen el personaje), o el decir que el lector se convierte por primera vez en «sujeto», en lugar de ser manipulado por los escritores del «realismo» o del «modernismo» anglosajón. Cabe dudar que los éxitos de los autores del posmodernismo que han prescindido del personaje supongan la despedida de este del mundo narrativo.

En estas páginas examinaremos la ficción breve de Benet, y ya que en ella se mantiene el personaje, conviene examinar los procedimientos de caracterización que utiliza teniendo en cuenta su situación narrativa (dependiente del narrador, del diálogo, etc.).<sup>3</sup> Los extremos, entre los que se sitúan esos procedimientos, son la caracterización de tipo realista (véase, por ejemplo, en Ian Watt) de la que se distancia, y la eventual desaparición del personaje.

Partimos del supuesto de que el personaje es una construcción del lector dependiente de los rasgos que le atribuye el texto, no un ser (una esencia) que tiene unos rasgos al margen de él. Roland Barthes, al estudiar *Sarrasine*, señalaba que se tiende a hablar del personaje como si existiera: «como si tuviera un porvenir, un inconsciente, un alma; pero de lo que se habla es de su figura (red impersonal de símbolos que se maneja bajo el nombre propio...), no de su persona (libertad moral dotada de móviles y de un exceso de sentido)».<sup>4</sup> También Docherty, frente a lo que denomina un uso esencialista del nombre del personaje, él lo ve «como un 'poste-señalizador' más suelto, o locus en el texto. Este «lugar» textual «forma un centro para ciertos elementos significadores».<sup>5</sup>

Los procedimientos de caracterización, según se sabe constituyen un sistema de signos que se basa en una concepción del hombre. Según Docherty, la tradición crítica que condena la desaparición del personaje en el posmodernismo ve la ficción «como incorporadora de una dialéctica de lo interior y lo exterior» o, en términos más amplios, la relación que se obtiene entre

<sup>3</sup> Sobre los personajes en las novelas de Benet pueden consultarse, además de los estudios generales, los artículos de Teresa Avelaira, que los divide en criaturas «meramente raras» y las que entran «en el terreno de lo maravilloso» («Algo sobre las criaturas de Juan Benet», p. 123); el de Julia Wescott, que los estudia en las tres primeras novelas según la tipología de Dorrit Cohen («Subversion of Character Conventions in Benet's Trilogy», p. 77); y el de David Herzberger, de reciente aparición («Juan Benet's Characters»).

<sup>4</sup> Roland Barthes, *S/Z*, p. 101.

<sup>5</sup> Thomas Docherty, ob. cit., p. 56 y 59.

el Ser (el personaje) y lo Otro (el mundo o entorno)».<sup>6</sup> Recordemos que Bajtin señalaba que la aparición de la «interioridad» en la tradición clásica es bastante tardía; ni siquiera en la biografía y autobiografía del clasicismo la vida del hombre deja de ser presentada como pública: «Sólo en la época helenística y romana comienza el proceso de paso de esferas enteras de la existencia... hacia un registro mudo y una invisibilidad esencial»; únicamente mucho más tarde la imagen humana tendrá diversos niveles: «núcleo y cobertura, exterior e interior, se han separado en ella».<sup>7</sup>

Ante una descripción tradicional el lector presupone que los detalles que suministra son necesarios y que, por tanto, debe extraer su significado. Se establece una relación causal entre el «exterior» de un personaje y lo que este significa, es decir, su «interior». De este modo, el lector suele configurar mentalmente al personaje como poseedor de una «esencia».

Ahora bien, a pesar de que en los relatos de Benet encontramos varios procedimientos de caracterización, en ningún caso se pretende dotar al personaje del «espesor» que el realismo buscaba al asignarle un lenguaje, un nombre propio, un aspecto físico y un pasado. Según Ricardo Gullón, en la narrativa benetiana «el personaje tiende a disgregarse y desde luego la falta de carácter, en el sentido tradicional de la palabra, es un hecho».<sup>8</sup> Sólo hemos encontrado una narración en que la disgregación sea completa. Uno de los personajes de *En el estado*, el señor Hervás, es descrito en los siguientes términos: «es contradictoriamente gordo y delgado, ancho y estrecho, consumido y lozano... rasgos que en buena medida se corresponden con las notas más sobresalientes de su carácter».<sup>9</sup> Es evidente que el lector no puede resolver esas contradicciones y, por ello, sus expectativas se frustran: la consistencia del señor Hervás es exclusivamente textual. Aunque esta eliminación del personaje tradicional no se repetirá, lo que sí encontramos es la desaparición de la personalidad, de la concepción del ser como un «yo» intacto.

En los relatos y novelas cortas el personaje se presenta en tres situaciones narrativas. La primera es aquella en que, según vimos en «Horas en apariencia vacías», el narrador tiene un control casi absoluto de la narración y las demás voces aparecen filtradas por la suya. A una presencia máxima del narrador corresponde una (casi) ausencia del personaje. En la segunda situación están los relatos en que el diálogo, o mejor, la transcripción directa de las voces de los personajes alcanza cierta extensión, equilibrando la presencia del narrador, como ocurre en «Una línea incompleta» o «Duelo». Y, en una tercera categoría, «Obiter dictum» es el único relato en que el diálogo desplaza totalmente la función del narrador.

<sup>6</sup> Thomas Docherty ob. cit., p. 6-7.

<sup>7</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, pp. 287 y 288.

<sup>8</sup> Ricardo Gullón, *Ficologías del autor y lógicas del personaje*, p. 25.

<sup>9</sup> Juan Benet, *En el estado*, p. 14.

Henry James comentaba, a propósito de Henry Harland, que «el relato breve ha llegado a renunciar... a la búsqueda real del personaje. Los temperamentos y las mezclas, el desarrollo de una naturaleza, se nos muestran a la fuerza en un relato»<sup>10</sup>. Aquí veremos que los personajes benetianos no alcanzan la individualidad propia del realismo, no sólo porque en los relatos, dada su brevedad, encontramos los «flat characters» de los que hablaba E. M. Forster, sino porque su construcción se socaba o apunta a un referente literario<sup>11</sup>.

## 2.1. LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE EN «DUELO»

«Duelo» forma parte de la primera colección de relatos que publica Benet, *Nunca llegarás a nada*, y es sin duda uno de los más interesantes<sup>12</sup>. En esta novela corta los diálogos son más extensos que los de la mayoría de sus narraciones, pero, a pesar de ser también, más dramáticos, al no presentar rasgos autoriales, no serán de gran utilidad en la caracterización de los personajes.

Aunque los «vacíos» producidos por la escasez de explicaciones del narrador en tercera persona estimulan la participación activa del lector, este no puede resolver la ambigüedad de unos entes mecánicos, más parecidos a marionetas que a seres humanos, cuya superficie parece indicar que es mucho más lo que no sabe de ellos que lo que sabe.

En la primera página encontramos dos personajes cuya presentación se aleja de los modos habituales: «el indiano doblaba con cuidado el papel para volverlo a guardar en la cartera. El otro no le llegaba a los hombros» (vol. I, p. 141). El narrador no entra en más detalles y prosige con la narración de una escena que se repetirá después obsesivamente: los dos llevan todos los años una rosa ajada, como ofrenda, a una tumba. Por el diálogo, sabemos que uno de ellos se llama «Blanco», y al otro, el indiano, se le califica de «amo» (y más tarde también se le llamará «Don Lucas»). La denominación, por medio del apellido, no sólo opone el criado al indiano, que viste siempre un traje negro; irónicamente, también aludiría a que aquel es un «blanco» para las agresiones físicas y verbales del otro.

Recordemos, junto a esta denominación incompleta, que en «Después» o en *Una tumba* no aparecen nombres propios. La utilización de estos, según Ian Watt, se relaciona en el momento en que surge la novela con la importancia que toma la individualidad, la presentación del personaje como un «sujeto individual»: «Lógicamente el problema de la identidad individual se relaciona estrechamente con el estatus epistemológico del nombre propio: pues, en palabras de Hobbes, 'Los nombres propios traen a la mente una sola cosa; los universales traen una entre muchas' (*Leviathan* I, p.4). Los nombres propios tiene exactamente la misma función en la vida social: son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona. En literatura, no obstante, esa función de los nombres propios se estableció plenamente por primera vez en la novela»<sup>13</sup>. Teniendo esto en cuenta, podemos afirmar que el tipo de denominación utilizado en muchos textos de Benet implica un distanciamiento de la pretensión individualizadora.

Del indiano apenas se dan unos pocos detalles de su físico e indumentaria:

Aparecía recortado en la loma y precedido del criado, en torno a una nube rosa de polvo temprano, sentado en la grupa del borrico balanceando las piernas como una niña. Inmutable, provocativo, vestido con aquel único traje negro y cubierto con el sombrero de fieltro negro y alas anchas, sucias de grasa... (p.142).

Del criado se añade que, mientras el otro vadeaba el río, «el pequeño Blanco saltaba entre las piedras» (p. 142). Esto es, se repite el único dato que conocemos del criado, su escasa estatura. A partir de estos primeros compases, la expectativas del lector se verán defraudadas: el personaje es una «figura», o centro de referencia, en la que, a medida que se desarrolla la acción, apenas se acumulan datos —descripciones físicas o psicológicas— que contribuyan a completarlo.

En algunas escenas, como las que muestran la crueldad del indiano, se suman unos pocos detalles a la información de las primeras páginas, pero en el resto de la narración el lector sólo encuentra ligeras variantes de rasgos ya conocidos, como la impassibilidad del personaje: «Inmutable, compuesto, semejante a una reproducción de sí mismo, tan frágil y desdeñable como pretenciosa y provocativa; un sombrero de grandes alas manchadas de grasa del que parecía suspendida la gran cabeza, enroscada a él como una bombilla al casquillo» (p. 145). La inmovilidad que se señala en esta descripción no es sólo un rasgo propio del indiano, sino que, de forma más o menos marcada, es una característica común al resto de los protagonistas. Si un poco antes de le describía como poseedor de una «frente de cartón», aquí se le considera como una réplica, una «reproducción de sí mismo» y se compara su cabeza

<sup>10</sup> Alfred Weber y Walter F. Greiner, *Short-Story-Theorien (1573-1973)*, p. 65.

<sup>11</sup> La distinción de Forster, en lo referente al cuento, ha sido criticada por Anderson Imbert, quien a su vez mantiene una clasificación tradicional del personaje: principales y secundarios, estáticos y dinámicos, etc. (*Teoría y técnica del cuento*, pp. 358-359).

<sup>12</sup> Según informa Diego M. Torrón, fue escrita entre 1959 y 1960 (Juan Benet, *Un viaje de invierno*, pp. 14-15). Pueden consultarse también los comentarios de Ricardo Gullón (*Una tumba y otros relatos*, pp. 33-35), Vicente Cabrera (*Juan Benet*, pp. 36-37) y Roberto C. Manteiga («Time, Space, and Narration in Juan Benet's Short Stories», pp. 127-128).

<sup>13</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 18.

con una bombilla. Estas descripciones subrayan periódicamente la artificialidad del personaje.

Por un lado, las descripciones son escasas y, por otro, encontramos una serie de comparaciones deshumanizadoras, con autómatas o muñecos, en las que se concentra la fuerza expresiva del narrador. Ello impulsa al lector a una valoración negativa del indiano e inhibe cualquier otro juicio sobre el criado (sobre el que tiene aun menos información) y la relación que ambos mantienen. Sólo se proporciona una posible explicación al hablar de la muerte de Rosa, según veremos más adelante. Los detalles que se repiten (especialmente, el sombrero manchado y el cigarrillo) sirven para que el lector lo identifique y remiten a unas pocas imágenes discontinuas que varían ligeramente. Aquí, al igual que señalaba Gonzalo Díaz Migoyo respecto a *Tirano Banderas*, «el martilleo de unos mismos rasgos da realidad propia a lo presentado relegando a un segundo plano la presentación misma», y, como en Valle-Inclán, de cuya obra podría provenir el indiano, «lo descrito no [es] nunca expresivo del hombre interior... [remite] a una misma realidad ajena al individuo en cuestión»<sup>14</sup>.

Con frecuencia el personaje queda reducido a una parte de su cuerpo: la nuca de Amelia, la mano roja de Rosa, e incluso, con lo que se lleva al extremo la deshumanización, el criado cuando pelea con don Lucas es descrito como un conglomerado: «una fila de dientes blancos, una cabeza mojada, la carrera del ojo trazando la línea en la penumbra cuando el bulto se golpeó contra el quicio» (p.157). Además, hay que señalar que las repeticiones se dan de una manera especial: un detalle se presenta cada vez como algo inédito; en el párrafo citado leímos «un sombrero»; es decir, se usa el artículo indeterminado como si el objeto no hubiera sido nombrado antes.

La discontinuidad de esas descripciones repetitivas, junto con la fragmentación temporal, impiden el progreso de la narración y suscitan en el lector la impresión de un tiempo estancado, un presente que es repetición del pasado sin visos de futuro. Así, en el comienzo de la sección tercera el narrador dice que «dentro se oyó moverse un bulto torpe, al cruzar la puerta en la oscuridad... Su sombra agigantada oscilaba en la pared, un corredor de altos techos donde se perdía la silueta del sombrero» (p. 155). Igualmente, en la cuarta sección se describe a un hombre que todos los años por la misma fecha subía por el camino de Macerta, sin que el narrador lo identifique; en ambos casos se trata, claro está, del indiano y el criado. Casi todas las secciones comienzan «in media res», sin anáforas ni conexiones con lo ya ocurrido, y los personajes aparecen fosilizados en los mismos gestos y detalles. Los cambios de nombre y, especialmente, la deshumanización de los protagonistas impiden que se produzca una aproximación en la distancia que los sepa-

ra del lector: este no puede dar casi nada por sentado y, una y otra vez, tiene que «comenzar» la lectura.

La actuación del narrador, sus comentarios impasibles o beligerantes sobre Rosa o Amelia, como veremos al referirnos a la ironía, impulsan al lector a la desconfianza, a sospechar que la identidad de los protagonistas permanece oculta. En el caso del indiano, la ambigüedad resultaría aún mayor, ya que se sugiere que es el cazador de dotes que cortejó a Amelia años atrás (p.167). De ser así, el relato aludiría a una trama teatral comentada en «Baalbec, una mancha» (p.104), en la que un joven marcharía a América en busca de fortuna para poder regresar al cabo de unos años y contraer matrimonio con una rica heredera.

En la sección tercera los comentarios del narrador quedan restringidos a las primeras líneas y por ello esperaríamos que en el diálogo se manifestara la identidad de los protagonistas. Sin embargo, esto no ocurre. La escena del absurdo combate de boxeo es difícilmente clasificable: el indiano despierta al criado en plena noche para disputar un combate. En ella observamos una manifiesta incongruencia entre lo que sucede y lo que dice Don Lucas. Por ejemplo, después de golpearle salvajemente, leemos el siguiente diálogo:

—Don Lucas...

—Chocolate de primera calidad. Un regalo que me ha hecho una chica que se interesa por quien yo sé —dijo, llevándose a la boca otra pastilla, acercándose para mirarle de arriba a abajo—: una chica para un hombre de verdad.

—Don Lucas...

—Qué. ¿te gustaría que te hicieran esos regalos, eh? —dijo, metiéndole a la fuerza una pastilla en la boca; sus ojos se abrieron más— ¿Te gustaría tener esa chica, eh? (p.161).

No hay móviles claros que el lector pueda suponer en los personajes: sólo la deficiencia o la anormalidad de estos ofrecen una explicación plausible de los hechos. En otras conversaciones del indiano, con el criado o en la declaración de su amor a Rosa, sólo encontramos una serie de tópicos sobre los sacrificios de un padre o sobre las virtudes del amor, que contrastan con su actuación y desorientan al lector.

El desinterés en la indagación psicológica, en la búsqueda de una «esencia» individualizadora del personaje, y las repeticiones mencionadas, distancian el tipo de caracterización que observamos en «Duelo» de la mimesis realista: su eficacia no depende de la complejidad psicológica, y no coincide con las expectativas del lector. Al evaluar esto tenemos que recordar que Scholles y Kellogg ya mostraron el error que se comete al juzgar por el mismo patrón caracterizaciones tan diferentes como la de la novela del siglo XIX y las de la épica clásica (a la que califican de «invariablemente plana,

<sup>14</sup> Gonzalo Díaz Migoyo, *Guía de Tirano Banderas*, pp. 159-160.

estática y muy opaca») o medieval: «el personaje de Aquiles no tiene ninguno de los aspectos laberínticos que nos involucran tan profundamente en los personajes de Dostoievsky... este es otro orden de caracterización, monolítica y rígida, pero tan impresionante a su manera como las piedras druidicas de Wessex»<sup>15</sup>.

A ello añadiríamos que las descripciones citadas no parecen tener como objetivo el que el lector «vea»: no se busca que este llegue a tener una representación figurativa gracias a una serie de detalles que confieren singularidad al personaje. Pertenecen al tipo que Wayne Booth denomina «descripción conjetural»: el narrador mantiene un aire de objetividad, centra su atención en «superficies», «apariencias», pero las presenta de forma conjetural. De hecho, añade Booth al examinar un texto de Faulkner, este tipo de descripción establece los límites entre los que debe estar la verdad, los límites entre los que debe moverse el lector: aunque se distancian técnicamente del juicio explícito del narrador, en realidad muchas son falsamente conjeturales e imponen el juicio de este (del autor implícito)<sup>16</sup>.

En «Duelo» aparecen además otros personajes, como el doctor Sebastián, que —junto con la toponimia— vincula el relato al mundo de Región, o como la vieja Amelia, el otro personaje con quien el indiano mantiene un «duelo». Ricardo Gullón ha señalado que este nombre alude al cuento de William Faulkner «A Rose for Emily»<sup>17</sup>. En ambos casos, las protagonistas comparten una serie de rasgos: las dos se niegan a aceptar la caridad, tienen un pasado sentimental truncado, se enfrentan al medio en que viven, etc. No obstante, las semejanzas van poco más allá de esto, ya que los conflictos que viven son completamente diferentes.

Además, si examinamos uno de los párrafos dedicados a Amelia, puede percibirse otra conexión literaria que también señala Gullón: «Ella nunca admitió los encargos. Parecía que su misión en esta vida era coser y bordar indefinidamente, deshaciendo y reanudando con la ciega energía de un Sísifo la labor de 1930 ó 40 ó 50 en aquellas largas temporadas de penuria en que era imposible adquirir nuevo género» (p.150). La mención de Sísifo no debe alejarnos de la historia a que aquí se alude: al igual que Penélope, Amelia deshace y reanuda su labor, si bien las circunstancias de ambas difieren. Como el clásico, el personaje benetiano está en una situación de espera (en su juventud, su familia alejó a un pretendido cazador de dotes), pero la espera se ha vaciado de sentido. Incluso el narrador, un poco más adelante, dice de Amelia: «Sin duda, su cabeza estaba hueca (delegada en el interminable coser y bordar...») (p.152). De la heroína homérica sólo subsiste su actividad, lo

<sup>15</sup> Robert Scholles y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, p. 163.

<sup>16</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 182-184.

<sup>17</sup> También apunta Gullón las posibles conexiones de la caracterización del indiano con la del personaje llamado Popcye en *Sanctuary* de Faulkner (*Una tumba y otros relatos*, pp. 34-35).

exterior, destacándose la ausencia de interioridad, de una «esencia» en la protagonista benetiana. Es decir, cuando el narrador es omnisciente, esa capacidad se utiliza para mostrar lo que no saben los personajes; lo que saben no tiene importancia.

Los precedentes hasta aquí expuestos son hilos importantes que se entrelazan en el tejido del personaje. Si no todos los lectores detectarán estas rai-gambres literarias, su papel relevante en la configuración del texto, impide pensar que se trata de citas meramente anecdóticas o que el concepto decimonónico de «influencia» permite que pasemos a otro asunto. Este tipo de conexión además adquiere una importancia estructural: estamos ante lo que Julia Kristeva y otros estudiosos han denominado «intertextualidad». Según Kristeva, la intertextualidad se produce por la «transposición de un (o de varios) sistema (s) de signos a otro», a lo que añade, para evitar la confusión con la «crítica de fuentes», que «el paso de un sistema signifi-cante a otro exige una nueva articulación de lo léxico— de la posicionalidad enunciativa y denotativa»<sup>18</sup>. La incorporación de otros textos, que nos indican una serie de asociaciones, es también claramente relevante en varios relatos, como «De lejos» y «Una línea incompleta».

## 2.2. HACIA LA DESAPARICION DEL PERSONAJE: «DE LEJOS»

Esta narración está incluida en *Sub rosa* (1973), el último libro de relatos que ha publicado Benet hasta la fecha. Aparece en la segunda sección de ese libro junto a otras dos narraciones que se vinculan al espacio regionato, el ya comentado «Horas en apariencia vacías» y «Una línea incompleta»; las demás se desarrollan en otros tipos de espacio.

«De lejos» comienza con una reunión en la que se discute el enfrentamiento generacional de padres e hijos. Esta reunión, relatada por un narrador en tercera persona que prácticamente no interviene (se limita a introducir la historia y a poner un breve colofón), sirve de marco al relato biográfico de un personaje denominado «el cuarto comensal». En principio, el narrador nos da un resumen de los hechos de su vida que lo individualizan, pero al final del resumen el personaje singular acaba siendo englobado dentro de un grupo, es decir, se tipifica: «Era, o fue, uno de esos hombres cada día más raros...» (vol. II, p.58). El segundo narrador adopta una posición liberal, en cuanto a la relación de padres e hijos, que se opone a la del dueño de la casa, y uno de los rasgos destacables en su intervención es que utiliza, con relativa frecuencia, generalizaciones que nos recuerdan las de otros narradores benetianos: «Nada resulta más comprometedor que el bienestar» (p.58). Como en

<sup>18</sup> Julia Kristeva, *La revolución du langage poétique*, pp. 59-60.

ellos, hay razones para poner en duda su veracidad: sus imprecisiones, su «imaginación lectora» y quizá las bebidas que ingiere. Los hechos que narra sucedieron en su juventud, cuando aceptó trabajar como ingeniero de minas en Región para un misterioso personaje llamado Conrado Blaer. El interés de la trama no se centrará en sus aventuras, sino en la evanescente figura de Blaer. El nombre del personaje benetiano, es una alusión inequívoca que el lector debe tener en cuenta.

La situación que se presenta en «De lejos», su estructura de relato enmarcado y protagonista, recuerda a la de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. En esta novela un narrador (anónimo) describe, al principio, una conversación de varios marineros en un barco anclado en el estuario del Támesis; después surge el relato de un viaje por África de uno de ellos, llamado Marlow, cuyo interés gradualmente se irá centrando en otro personaje.

La narración enmarcada aparece interrumpida en ambos relatos por significativos silencios que delatan la actividad misma de narrar. En *El corazón de las tinieblas*: «hubo una pausa de profunda quietud, después una cerilla flameó, y el delgado rostro de Marlow apareció, fatigado, hundido»<sup>19</sup>. En «De lejos» las interrupciones se dan en los momentos en que el personaje acepta una bebida y cuando se da cuenta de que sus oyentes van abandonando la habitación.

Hay, además, otras conexiones situacionales y temáticas entre ambas narraciones. Tanto el personaje de Conrad, Kurtz, como el de Benet, buscan materiales preciosos (marfil y minerales, respectivamente) en una región virgen e inhóspita. Pero si bien su actividad es concreta, su apariencia es evanescente: hay que esperar a que esté avanzado el relato para que aparezcan en escena, de forma que es mucho más importante lo que se dice de ellos (telling) que lo que se «presenta» (showing). Esto ocurre con uno de los rasgos que comparten: un tono de voz sorprendente. Marlow dice: «El volumen de su tono de voz que emitió sin esfuerzo, casi sin tomarse la molestia de mover los labios, me asombró ¡Qué voz! ¡Qué voz! Era grave, profunda, vibrante»<sup>20</sup>. El narrador benetiano, tras su primer encuentro con Blaer, recuerda que: «tan sólo me había de quedar la impresión de una voz no demasiado sosegada»... (p.65). En ambos casos, sobre todo en el segundo, el rasgo caracterizador resulta ambiguo.

Por estos, y otros paralelismos, buena parte del texto de Benet puede considerarse como una respuesta al de Conrad, en la que se reelaboran el narrador y el protagonista. Así, frente a la perspectiva equilibrada de Marlow, de la que el lector no tiene razones para dudar, la del narrador benetiano pare-

ce menos digna de confianza: «Solamente yo puedo decirlo y no existe nadie que me lo pueda negar» (p.70).

En cuanto al protagonista, en *El corazón de las tinieblas*, inicialmente, Marlow siente curiosidad por ver cuál es la situación de Kurtz en el corazón de África, ya que este no es un simple agente de la compañía de marfil, sino alguien dotado de una cultura refinada y profundas ideas morales. Kurtz puede ser interpretado como un símbolo de la colonización occidental de África o de cualquier otro continente: «Su madre era medio inglesa, su padre medio francés. Toda Europa contribuyó a hacer a Kurtz; y más tarde me enteré de que la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le había confiado, muy acertadamente, la redacción de un informe que les sirviera de guía en el futuro»<sup>21</sup>. Más adelante sabremos que Kurtz elaboró un informe lleno de razonamientos, en el que mostraba sus sentimientos altruistas con excelente retórica, pero en la última página escribe una línea que olvidará más tarde, y a la que no parece dar demasiada importancia: «¡Exterminar a todos los salvajes!»! El tema que se plantea es el de la colonización, el del ejercicio del poder imperialista occidental sobre las culturas primitivas, pero en el desarrollo de los acontecimientos el juicio negativo del lector se ve contrapesado por la personalidad de Kurtz.

En el relato de Benet el desplazamiento geográfico es significativo: a pesar de que Blaer ha estado en América y África, «De lejos» se desarrolla en el noroeste de la península, un espacio marginal de la civilización situado en Europa. E, igualmente, lo es el desplazamiento en las relaciones sociales: de colono y salvajes, a empresario y sus empleados. De la explotación incontrolada de un lugar exótico se pasa a lo que en principio parece un común ejercicio del poder. Así, el narrador dice que «tal vez Blaer era de su misma opinión, constituido ya en acólito de un rito degenerado e inútil, en demacrado agente de una empresa sin iniciativa ni futuro, y por eso volvió aquella mirada de profunda sospecha e insistente exculpación hacia el herido, tan sólo para solicitar de mí más que perseverancia y comprensión» (p.71). El herido es un trabajador de una de las exploraciones de Blaer que se ha fracturado la columna. Su expresión mientras le transportan, añade, ya no es de queja, es «la única réplica justa al dominio de Blaer y sus secuaces sobre una condición que se ha engendrado en su propio sacrificio» (pp. 74-75).

Pero, además, en «De lejos» interviene un elemento fantástico que no se daba en la novela de Conrad. En una atmósfera ambigua, en cuya descripción el narrador se muestra más inseguro que de costumbre («Creo recordar», «nunca lo podré saber»), encontramos a Blaer sentado en una mesa, contemplando sus pérdidas tras una partida de cartas «al tiempo que su

<sup>19</sup> Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, p. 84.

<sup>20</sup> Joseph Conrad, ob. cit. p. 103.

<sup>21</sup> Joseph Conrad, ob. cit. p. 87.

compañero de juego, con gesto desdenoso y suficiente, al retirarse por el hueco del fondo volvía hacia mí la mirada astuta del escondido e invicto señor de las sombras» (p.68). Sólo aquí se le relaciona explícitamente con el diablo, aunque no puede descartarse que sea una alucinación. Otras veces se sugiere la presencia de un poder extraño, al margen de las fuerzas naturales: «Y lo otro a su lado», «Fue lo otro, algo que ya no le abandonará más»; y, en efecto, la muerte de Blaer se producirá cuando esa fuerza misteriosa le abandone. El personaje menciona repetidas veces la presencia de «lo otro», que no puede describir o definir, y que, según el narrador en tercera persona, al final del relato, también es perceptible en el lugar en que se narra: «aquello otro que durante toda la noche le había pasado desapercibido» (p.78). Lo determinante en la figura de Blaer no es lo que sabemos de él, sino su lado misterioso, su conexión con lo diabólico, con fuerzas que le superan y cuya existencia queda corroborada por dos testigos.

La incorporación del texto de Conrad en el de Benet, por tanto, no puede entenderse mediante el concepto decimonónico de influencia: el contexto es diferente; sus diferencias son significativas al producirse una selección de sentidos. En el relato benetiano, según hemos visto, se dan algunos elementos de la novela de Conrad, pero la exclusión de otros, como el perfil «humano» de Kurtz, su agonía y muerte, y la introducción de lo fantástico, lo alejan claramente de su modelo. En «De lejos» el personaje central ha dejado de ejercer en el lector la fascinación carismática que ejercía Kurtz, sobre todo por los adjetivos que se asocian a su actividad («rito degenerado», «empresa sin iniciativa»), pero ejerce otro tipo de fascinación.

Ricardo Gullón observaba que este relato está «marcado por la ausencia del protagonista, de quien teniendo a su cargo la función protagónica, la cumple 'desde lejos'»<sup>22</sup>. Además, añadiríamos, la consistencia del personaje benetiano se cuestiona en el texto mismo. No se trata sólo de que el lector no pueda «verlo», sino que el narrador subraya su ausencia: «Era Blaer, lo repetiré mientras viva; lo único que no tenía de Blaer era... su presencia física», y añade, tras el único parlamento de cierta extensión del personaje, que estaba «adormecido por aquellas palabras, sentía que era yo quien hablaba» (pp.70 y 73). Sólo en una ocasión el narrador se refiere a las características físicas de Blaer, pero lo hace de forma negativa, sin que podamos extraer ninguna conclusión: «No sé por qué durante mucho tiempo... me lo representé como un hombre corpulento, entrado en años, brusco de maneras y soltero. No era así, no era nada de eso» (p.62). Tampoco más adelante se dirá cómo es. La constitución del personaje, de su personalidad o sus acciones, es deliberadamente ambigua, y quizá con ello se muestra al lector la imposibilidad de definir o dar por concluida tal construcción.

<sup>22</sup> Juan Benet, *Una tumba y otros relatos*, p. 39.

### 2.3. «UNA LÍNEA INCOMPLETA»: UN CASO DE DOBLE CARACTERIZACIÓN

En «Una línea incompleta» hay dos tipos de caracterización<sup>23</sup>. Por un lado, la que encontramos en el texto en castellano de la primera y la tercera sección del relato, semejante a la de otras narraciones de Benet: una historia familiar centrada en la confrontación del patriarca Honorio Abrantes, uno de los caciques de Región, y su hijo César. Por otro, en el texto en inglés de la sección intermedia, se da una caracterización muy diferente que parodia la de los relatos de Conan Doyle.

En las primeras páginas se menciona la llegada de dos viajeros ingleses a Región y, con un tono claramente irónico, el narrador expone una serie de generalidades sobre el carácter típico de sus compatriotas y la actitud de los lugareños ante la visita de los extranjeros; es decir, se presenta un tipo, el del viajero inglés, sin características individuales, y una colectividad. Pero a partir de ahí la primera parte se dedica a la figura de Honorio Abrantes y su entorno. Casi todo lo que se dice de él, más que del narrador —de una visión subjetiva— procede de la opinión generalizada de la familia o del pueblo: «Parece ser que el viejo Honorio no sólo se opuso al proyecto...»; «Por todo ello algunos amigos de la familia quisieron ver, en la misión de aquellos dos eminentes extranjeros, una disimulada embajada de buena voluntad» (vol. II p.32 y 33). Cuando aparecen transcritos los hipotéticos pensamientos del patriarca se recurre a conjeturas, y en las pocas ocasiones en que podría pensarse que estamos ante un narrador omnisciente, casi siempre la omnisciencia queda matizada: la situación psicológica del viejo Honorio parece tener un correlato en gestos o movimientos que la exteriorizan.

Esta sección presenta el conflicto y sólo se cita a otros personajes como fuentes de información o figuras con las que contrasta la del viejo patriarca. En su descripción, como ocurre en otros casos, escasean las alusiones a su aspecto físico y, al ser arquetípicos los rasgos psicológicos, el lector sólo puede construirlo como uno de los lados del conflicto. De nuevo, no se busca dar concreción visual al personaje, sino, en este caso, establecer la oposición de los personajes, la incompatibilidad y testarudez de sus caracteres. Lo que interesa aquí no son tanto las individualidades como los acontecimientos, sobre todo, las imprevisibles consecuencias del enfrentamiento.

Al final de esta sección, las opiniones generalizadas a que nos referíamos son sustituidas por los juicios del narrador, que muestran abiertamente su rechazo de la fuerte personalidad del padre, dispuesto a someter a un ferreo control a cuantos le rodan. Del mismo modo, en la única ocasión en que se transcriben las palabras de un personaje, la actitud del narrador es negativa:

<sup>23</sup> El comentario más completo de este relato hasta ahora es el de Ricardo Gullón (*Una tumba y otros relatos*, pp. 40-42).

«se atusaba los bigotes y estudiaba el efecto que producían unas palabras que, en su simplicidad, delataban ese poder» (p.38). Con la adjetivación se impulsa al lector a compartir esa actitud y a situarse en el lado del joven.

En la segunda sección, escrita en inglés, se da el otro modo de caracterización. Ricardo Gullón sugiere que en este texto el autor, más que aludir a un relato específico de Conan Doyle, ha tomado prestadas «dos figuras arquetípicas de la narración post-poeana y anacrónicamente la traslada a Región»<sup>24</sup>. Se produce un cambio de narrador y el diálogo desempeña la función dramática propia de las historias detectivescas. La nueva voz narrativa, que reconoceremos rápidamente como la del doctor Watson, se ocupa primero de presentar a su «viejo amigo» Holmes, cuyo rasgo más destacable es su tremenda energía física y mental. Luego pasa a la descripción de César Abrantes, y en ella la acumulación progresiva de detalles contrasta fuertemente con los usos del primer narrador: «a stout, tall man, clean-shaven and dressed in a Continental fashion was ushered into the room» (p.41).

Se remeda también en esta parte la capacidad de observación, de recopilación de detalles mínimos, típica de los métodos del detective, que de lo exterior puede extraer numerosas conclusiones sobre el interior del sujeto: «He seemed to bring a whiff of his strong, sunny highland air with him as he entered, but something in his demeanour —the uncalled-for hesitations, the bristling hair, his flurried, excited manner— told of some unfortunate experience which had disturbed his natural composure and elegance» (p.41). Incluso la naturaleza del personaje está al alcance de este tipo de omnisciencia. El doctor Watson ampliará después su descripción de César Abrantes y a ella se suma la información sobre su desordenada juventud que el personaje nos suministra en un diálogo. Las pausas de su conversación con los dos detectives las aprovecha el narrador para registrar los gestos y detalles de la escena, como la sonrisa tímida del visitante. De este modo se consigue que el lector no pierda de vista el contexto en que los personajes conversan. No obstante, Holmes y Watson no actúan siempre de manera similar a como lo hacen en los relatos de Conan Doyle, y con ello queda señalado el carácter paródico del texto. Se exageran, por ejemplo, las actitudes típicas del detective. Así, cuando Cesar solloza al relatar su caso, el detective recomienda: «you must proscribe those dramatic transgressions from your account. I foster no doubts about the painful emotions you sustained»... (p.43). Las recomendaciones de Holmes no se limitan a que racionalice sus emociones, sino también a su modo de narrar: «Come, Come, sir... You cannot fall into this modern habit of telling stories wong end foremost» (p.42); ese modo es, evidentemente, el de «Una línea incompleta» y el de mayoría de las obras benetianas.

En la tercera y última sección, con el regreso al español, identificamos al

narrador de la primera parte, que vuelve al tono conjetural y de nuevo las fuentes de la información que transmite son el pueblo o la familia. Hay que señalar que en las últimas páginas se produce una confusión en el nombre del patriarca, que pasa a ser llamado «Honorio Mazón»; un «error» similar cometía el narrador de *Volverás a Región*, con el «señor Rumbal», si bien en la novela la incertidumbre era mayor. Con ello quedaría claro que el nombre propio ha perdido la capacidad designativa que poseía en el realismo.

Por otra parte, se añade otro dato que el lector desconocía y que enturbia la identidad del viejo Abrantes: antes de contraer matrimonio era «un cazador de dotes —al decir de algunos, muy pocos, supervivientes— necesitado de un fundamento de bienes raíces para lanzarse a su colosal aventura industrial» (p.50). La información que conocemos es, por tanto, insuficiente y expone la esencial inestabilidad de las identidades presentadas que resultarían ser parte en un juego de desplazamientos literarios.

Tanto en «De lejos» y «Una línea incompleta» como en «Duelo» la ausencia de caracterizaciones realistas y la inserción de personajes que pertenecen, más o menos notoriamente, al mundo de la ficción hacen que las relaciones de la narración con el mundo real se problematicen. El texto no llega a ser por completo «auto-referencial», pero tampoco intenta ser una narración de «lo real». La aparición de Sherlock Holmes no se queda en mero juego de reconocimientos, sino que hace que el lector perciba la ambigüedad del referente y su carácter metaficcional.

Los precedentes literarios forman parte de lo que Hans Robert Jauss ha denominado «horizonte de expectativas», o «de experiencias», del lector<sup>25</sup>. En el relato benetiano, las expectativas que surgen con la inclusión de Holmes quedarían frustradas. Primero el lector está ante un relato que tal vez reconoce como benetiano; luego esto se modifica y se ve estimulado en la dirección Holmes, y posteriormente se le reconduce a una narración regionata. El conjunto queda así organizado en una intriga similar a las de Conan Doyle, pero las convenciones que funcionan en los relatos de Holmes se ponen entre paréntesis al ser trasladadas a Región, y los personajes y modos narrativos benetianos en una aventura del famoso detective resultan exóticos.

La resolución del enigma es una muestra del carácter híbrido de esa fusión de textos. El proceso investigador de Holmes mientras estaba en Región no es narrado; sólo conocemos, por medio de un escrito, algún detalle y parte de sus conclusiones. Al examinar una carta que quedó entre los objetos que dejaron los ingleses, el narrador comenta que en ella «destacaba un párrafo, señalado con un trozo rojo al margen, que incorrectamente traducido venía a decir algo así: 'Por el relato de mi cliente, pronto sospeché'... (p.53). Casi es obvio señalar que esa «incorrecta» traducción tiene un origen cervantino: la

<sup>24</sup> Juan Benet, *Una tumba y otros relatos*, p. 40.

<sup>25</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, pp. 170 y ss.

inseguridad de la versión del narrador se distancia (a la vez que se confunde con) de la exactitud y firmeza de las escasas explicaciones del detective inglés.

#### 2.4. DIALOGO Y NARRACION: «OBITER DICTUM»

Este relato tiene la forma de un interrogatorio policial, un diálogo de dos personajes, en el que la frase inicial, «Vamos a seguir», y la final, «Ah, si usted lo prefiere así, señor Gavilán», (vol.II, p. 197 y 210), muestran su carácter fragmentario<sup>26</sup>. El texto se presenta como la transcripción de un fragmento de una «realidad» más amplia: antes, se habría cometido un crimen que desencadenaría una investigación policial y, después, se produciría (o no) el castigo del culpable. Sin embargo, el funcionamiento tanto de los mecanismos referenciales como el de algunas convenciones genéricas se ve alterado por los rasgos paródicos de la narración.

Después de las primeras líneas, el lector asume que uno de los interlocutores es un policía y el otro es el sospechoso de haber cometido un crimen. Por las menciones de unos pocos nombres sabemos que la conversación se desarrolla en algún lugar de la costa levantina y, por las fechas a que se alude, probablemente durante los años sesenta. Del sospechoso conocemos su apellido, Gavilán, y algunos datos de su pasado que le relacionan con el muerto, Baretto. Si no aceptamos la implicación de Gavilán en el crimen, la denominación resultaría irónica. También el calificativo que se repite en las últimas líneas, «el viejo Baretto», parodiaría el tipo de lenguaje que suele emplear la novela negra.

El policía carece de nombre, sólo se le denomina «señor comisario» y, al igual que los otros dos, no aparece descrito físicamente ni podemos atribuirle un conjunto de características psicológicas: es más, una de las pocas notas que se le suponen, su perspicacia como investigador, es cuestionada por el texto mismo. El único rasgo verbal que le identifica como policía sería el uso de la fraseología jurídica: «Le ruego por consiguiente que se limite a la exposición de los hechos concernientes al señor Baretto» (p. 198). Son, por tanto, tipos, el policía y el sospechoso, dependientes de las convenciones genéricas.

La situación narrada resulta irónica porque, como apunta Vicente Cabrera, el investigador llega a una conclusiones que ya conocía antes del diálogo:

<sup>26</sup> Al igual que los anteriores, está incluido en *Sub rosa*. Medardo Fraile lo incluye en su antología *Cuento español de Posguerra* (pp. 214-226); que sepamos, sólo «Syllabus» ha sido recogido en otra antología: *Cuentos españoles concertados* (pp. 256-262), de Gonzalo Sobejano y Gary Keller. La de García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, no recoge ninguno.

el muerto había enviado una carta, nos dice el comisario, en la que informaba a la policía de lo que podría ocurrirle<sup>27</sup>. Si el lector realiza una lectura «literal», el interrogatorio carecería de valor y el ocultamiento de la prueba hasta el final sería una deficiencia técnica evidente. Pero Benet quiere aquí parodiar la eficacia del objetivismo: «Obiter dictum» puede interpretarse como la transcripción de una cinta magnetofónica en la que ha quedado grabada la conversación. La irrelevancia del interrogatorio, o la falta de una solución del enigma hacen que el supuesto alto grado de objetividad que conlleva ese tipo de presentación sea de dudosa utilidad. En realidad, el policía no actúa tanto como un interlocutor sino como un narrador, a través del cual el lector recibe la información más relevante: Gavilán únicamente ofrece un esquema alternativo de sus acciones. Como lo que interesa al investigador es reconstruir una cadena de hechos, sólo quiere precisar la trayectoria del sospechoso durante unos pocos días, ciertas fechas y lugares, y por ello no serían necesarias las descripciones ni la exactitud cronológica.

A lo largo del texto, la no intromisión de otras voces o comentarios ofrece al lector, teóricamente, un alto grado de libertad interpretativa, y, dadas las convenciones de la narrativa policiaca, su posición puede ser similar a la del que investiga el crimen. Al final, podemos creer en la solución del enigma que propone el policía o rechazarla. Las dudas deberían surgir al prestar atención a los rasgos paródicos del relato, y a la serie de alusiones que parecen indicar una correspondencia entre la situación sospechoso/policía y la de escritor/lector.

En algunas ocasiones del lenguaje del sospechoso no aparece muy adecuado a su supuesta identidad, probablemente, un matón a sueldo de una organización criminal. Así, en una de sus respuestas, comenta las intenciones del policía: «se diría que me invita usted a participar en el trabajo que corresponde sólo a usted y que, a lo que entiendo, apunta a una inculpación de mi persona. Comprenda que no me preste a ello; eso sí sería lo más inverosímil. ¿no le parece?» (p.204). Si relacionamos esta situación con la de la lectura, «trabajo» parece aludir también a la construcción del texto mismo y, de manera semejante, al referirse el policía al hecho de que Gavilán cae en la trampa que le había preparado Baretto, podríamos pensar en la actitud de un lector confiado: «se diría que siguió obedientemente sus instrucciones, hasta el menor detalle» (p.209).

El interés del cuento debería estar situado en cómo el policía averigua la explicación de un hecho, asesinato o suicidio, pero esas expectativas resultan frustradas. Los paradigmas genéricos para este tipo de narración podrían ser, por un lado, los de la narración objetiva de la llamada novela negra, y, por otro, los intensos diálogos de narraciones como *Crimen y castigo*, en la que se

<sup>27</sup> Vicente Cabrera, *Juan Benet*, p. 77.

ofrece al lector el enorme «espesor» y complejidad psicológica de los personajes, Raskolnikov, el sospechoso, y Porfiry, el sagaz investigador. Distanciándose de ambos modelos, en el relato de Benet, las voces de los protagonistas no llegan a entablar un verdadero diálogo, ni su lenguaje presenta rasgos individuales. Se trataría, en definitiva, de un lenguaje que no les permite salir de su universo ficticio y que declara la artificiosidad del género.

### **3. EL DESORDEN DEL DISCURSO: LA TEMPORALIDAD EN LOS RELATOS DE JUAN BENET**

### 3. EL DESORDEN DEL DISCURSO: LA TEMPORALIDAD EN LOS RELATOS DE JUAN BENET

Al dedicar dos capítulos independientes al tiempo y al espacio en los relatos benetianos no pretendo desligarlos. Uno de los estudiosos de la literatura que más claramente muestra la inseparabilidad de ambos conceptos ha sido Mijaíl Bajtín. En diversos trabajos, el teórico ruso empleó el concepto del «cronotopo», un término con el que quería indicar «la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura»<sup>1</sup>. De esa definición conviene no olvidar un importante matiz: en literatura tiempo y espacio están «artísticamente» representados. Es decir, no vamos a tratar de los conceptos que nos permiten ordenar nuestra percepción del mundo, sino de una representación artística de los mismos. Por tanto, al margen de sus implicaciones filosóficas, estaremos ante un modo de representación en el que se emplean una serie de convenciones cuya arbitrariedad el lector rara vez pone en tela de juicio.

En buena parte de la narrativa de este siglo es imprescindible tener en cuenta la distinción entre tiempo objetivo, el que convencionalmente se mide en años, horas, etc; y tiempo psicológico, relacionado con lo que Bergson y otros han denominado *durée*. Bergson rechaza la concepción lineal del tiempo alegando que, al ser tomado como el medio en que se ordenan nuestras impresiones y emociones, lo que se hace es espaciarlo. Los estados de

<sup>1</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 237. Además de las obras que menciono, he tenido en cuenta, fundamentalmente, las aportaciones de Jean Ricardou, «Temps de la narration, temps de la fiction», en *Problèmes du nouveau roman*, y el estudio más completo sobre el tema en la narrativa española, *Estructura y tiempo reducido en la novela* de Darío Villanueva.

conciencia no son claramente separables unos de otros, sino que se mezclan sin que podamos precisar dónde empieza uno y dónde termina otro, y, en consecuencia, no podemos pensarlos como si fueran objetos situados en el espacio. El sujeto percibirá la *durée*, la verdadera duración temporal, en el estado en que no puede separar pasado, presente y futuro. En relación con ella, Bergson distingue dos tipos de memoria: la «habitual», la que nos permite recordar voluntariamente, y la memoria «verdadera», o involuntaria, que funciona constantemente y registra cada momento de la *durée*.

Para Proust, quien repetidas veces afirmó la independencia de sus ideas de las del filósofo francés, sólo la memoria involuntaria es realista, ya que nos permite experimentar las verdaderas sensaciones, a la vez en presente y pasado. Diversas sensaciones, como en el conocido episodio de la «madeleine», actúan como catalizadores capaces de ponerla en movimiento.

En cualquier obra literaria, además, podemos hablar de un tiempo «exterior», el tiempo histórico en el que escribe el novelista, en el que lee el lector; y de un tiempo «interior», en el que hay que distinguir entre tiempo de la historia, o narrado, y tiempo del discurso, o de la narración. El tiempo del discurso puede reelaborar y transformar el tiempo de la historia: por ejemplo, en cuanto a la duración temporal, una novela de mil páginas trata de veinticuatro horas en la vida de un hombre; un relato breve puede sintetizar toda la existencia de un personaje. En palabras de Gérard Genette, cualquier relato: «como narrativa, existe por su relación con la historia que narra; como discurso, existe por su relación con la narración que lo enuncia»<sup>2</sup>.

Las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso han sido estudiadas por Genette según el orden, la duración y la frecuencia. El orden puede ser lineal o puede romperse por medio de anticipaciones o retrospecciones (que él denomina «analepsis» y «prolepsis»); el uso de retrospecciones servirá con frecuencia para explicar algún antecedente de la narración (por ejemplo, el pasado de un personaje) y, añade, tanto estas como las anticipaciones favorecerán la expresión del tiempo subjetivo.

La duración, o velocidad, depende de la cantidad de espacio que la narración dedica a los acontecimientos, es decir, de la relación entre la duración de la historia y la longitud del texto. En un relato podemos encontrar: isocronías, en escenas frecuentemente dialogadas, en las cuales el tiempo de la historia y el de la narración coinciden. Anisocronías: en elipsis, cuando un acontecimiento no aparece en el texto, y por lo tanto la velocidad es máxima; sumarios, de duración variable (lo que la crítica anglosajona ha venido denominando «summary»); y pausas descriptivas, en las que el tiempo de la narración no avanza, y por ello la velocidad es mínima<sup>3</sup>.

Genette señalaba la frecuencia como un aspecto de la temporalidad na-

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse*, p. 29.

<sup>3</sup> Gérard Genette, ob. cit., pp. 86-95.

rrativa que hasta hace poco ha sido escasamente estudiado: ni siquiera existe un término para denominar la narración que cuenta una sola vez un suceso (que él llama «singular»). Las demás posibilidades son: relatar varias veces lo que ocurre una sola vez («repetición»); o presentar sólo una vez lo que ocurre muchas veces («iteración»)<sup>4</sup>.

En relación con ello, al estudiar la narrativa contemporánea frecuentemente debemos tener en cuenta el modelo del realismo. Ian Watt al estudiar el nacimiento de la novela moderna define el realismo («formal realism») como el método cuya premisa fundamental es

que la novela es un relato auténtico y completo de la experiencia humana y, por tanto, tiene la obligación de proporcionar al lector detalles sobre la narración tales como la individualidad de los actores, los pormenores de los tiempos y espacios de sus acciones, detalles estos que se presentan con la utilización del lenguaje más ampliamente referencial del que es común en otras formas literarias<sup>5</sup>.

La representación temporal podrá calificarse de realista cuando sea aceptable para las concepciones del lector. Cualquier hecho que se relate debe ajustarse a un esquema verosímil, suficientemente pormenorizado, como los de las novelas de Defoe, Richardson y Fielding que Watt analiza en su estudio<sup>6</sup>. La narrativa de Benet surge en un momento en que, como la crítica ha venido subrayando, tales esquemas eran la tónica general tanto en la novela como en el cuento: según veremos, sus textos casi siempre se distancian de ellos.

La complejidad de la temporalidad en sus novelas es uno de los aspectos más destacados por sus comentaristas<sup>7</sup>. En opinión de Gonzalo Sobejano, por ejemplo, resultaría de dudosa utilidad que el lector ordenase las secuencias de *Una meditación*: «El rompecabezas temporal no compone nunca una figura: se evoca el tiempo sin más orden que el subjetivo de la conciencia. Podría el lector dedicarse a ordenar las piezas, pero ni aún haciendo este esfuerzo (desaconsejable) llegaría a salir de la enigmática incertidumbre que la meditación adopta como ritmo propio»<sup>8</sup>. En ese método narrativo la incertidumbre, el desorden, tienen por objeto lograr que el lector experimente. En sus relatos y novelas cortas, Benet también sigue este tipo de procedimientos.

<sup>4</sup> Gérard Genette, ob. cit., pp. 113 y ss.

<sup>5</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 32.

<sup>6</sup> Ian Watt, ob. cit., pp. 24-26.

<sup>7</sup> Además de los trabajos que cito, merecen destacarse *The Novelistic World of Juan Benet* de David Herzberger, y «Benet, Faulkner y la memoria según Bergson» de Randolph D. Pope, en el que se comentan las conexiones en las concepciones temporales de los dos novelistas (junto con algunas alusiones a Proust) y la teoría de la «durée» bergsoniana.

<sup>8</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, p. 573.

El tiempo y la memoria son dos de los temas que más le han preocupado, y además de las numerosas reflexiones que les dedica en casi todas sus narraciones, también se ha ocupado de ellos en varios ensayos: en *El ángel del señor abandona a Tobías* analiza las relaciones entre los modos temporales de la experiencia y los tiempos gramaticales, y uno de los textos más originales de *En ciernes*, «Clepsidra», está dedicado a «meditar sobre el origen y la meta del tiempo»<sup>9</sup>.

Nuestra concepción cotidiana distingue en la linealidad temporal pasado, presente y futuro; sin embargo, en Región estos tres momentos no siempre son claramente diferenciables. En las narraciones regionatas el presente, a la inversa de lo que ocurre en nuestra cronología habitual, está constituido sobre todo por lo ya vivido o por un futuro amenazante. El fluir del tiempo carece de sentido: los ciclos naturales, las estaciones, o el ritmo cotidiano de la vida diaria suelen estar ausentes y, por tanto, se trata de un mundo separado del orden natural, en el que la naturaleza sólo se presenta como hostil. El lector puede encontrar indicaciones del tiempo histórico, como las frecuentes alusiones a la guerra civil española, pero estas han perdido todo sentido para los personajes del mundo que contempla: lo que queda del pasado son restos aislados, desconectados unos de otros.

El final cercano que promete la ruina no tiene connotaciones apocalípticas, sino que se presenta como una destrucción pura y simple. Esta concepción del futuro puede relacionarse con el escatológico. Bajtin dice que para esa visión de la temporalidad el futuro es el final de todo lo que existe, un final relativamente cercano: «La escatología siempre representa ese final de tal manera que desprecie el fragmento de futuro que separa el presente de dicho final, que le haga perder importancia e interés; es una continuación inútil de un presente de duración indefinida»<sup>10</sup>. El universo en decadencia de Región no puede incorporarse a ningún futuro porque en él no es posible la evolución, y si se produce un cambio sólo puede ser para la muerte.

### 3.1. LO SINGULAR Y LO HABITUAL: «DESPUES»

En «Después» se presenta la soledad del individuo, de sus dos protagonistas, de una manera poco común. Lo que se registra es el total aislamiento dentro de una sociedad en decadencia; no es una soledad del tipo romántico en el que el individuo se ha apartado del grupo porque se siente aislado o rechazado, sino que se trata de una soledad cuyos motivos apenas conoce el lector y que, añadiríamos, poco importan. Es un aislamiento en el que el su-

<sup>9</sup> Juan Benet, *El ángel del señor abandona a Tobías*, pp. 131-163; *En ciernes*, p. 103.

<sup>10</sup> Mijail Bajtin, ob. cit., p. 300.

jeto únicamente presente vagas amenazas; para todo lo demás ha perdido su sensibilidad y el mundo exterior no le sirve como punto de referencia.

Para poner en escena tal situación la cronología forzosamente ha de estar desarticulada. En este relato, como en otras obras de Benet, el orden temporal de la historia (fábula) no coincide con el del discurso. El narrador manipula la (supuesta) cronología de aquella para conseguir una serie de efectos y, al hacerlo, en el texto no quedará en primer plano la función informativa del lenguaje, contra la que chocan tanto las imprecisiones como la falta de una lógica realista. La retórica textual, las marcas de la escritura, no trata de ocultarse a los ojos del lector, sino que por su abundancia se evidencia como tal.

«Después» es uno de los primeros textos publicados por Benet<sup>11</sup>. En él ya encontramos la mayoría de los rasgos espacio-temporales que la crítica ha observado en sus novelas y también otros, como el modo iterativo, que hasta ahora ha recibido escasa atención.

Podemos dividir esta novela corta en tres secciones: en la primera se describe la vida que llevan y han llevado, durante un número indeterminado de años dos personajes denominados «el joven» y «el viejo». A este último se le ha encargado la vigilancia y reclusión del primero, que padece algún desequilibrio mental, y durante unos veinte años ninguno ha abandonado la casa en que viven. El narrador afirma que ni el miedo ni el aburrimiento motivan la conducta de los personajes y, además, apunta la imposibilidad de que la situación cambie. Esta trama es semejante a la que encontraremos en *Volverás a Región* y, según Janet Díaz, la reclusión sería un punto de contacto del relato con *La vida es sueño*; no obstante, en nuestra opinión, además de las posibles conexiones con Faulkner, habría que señalar que durante los años 50 y 60 el tema del desequilibrio mental es abordado, desde una perspectiva realista, por varios escritores de la generación en que se suele incluir a Benet<sup>12</sup>.

La segunda sección trata de los hechos que se producen después de la muerte del padre del joven; y en la tercera el joven ya ha muerto. Además hay otros dos acontecimientos singulares: en el presente, alguien llama con cierta regularidad a la puerta de la casa, y en el pasado, el joven violó, o tal vez sólo intentó violar, a una mujer que el narrador denomina repetidas ve-

<sup>11</sup> Según Martínez Torrán su redacción data de 1959 (*Un viaje de invierno*, p. 13). Han estudiado este relato Ricardo Gullón (*Una tumba y otros relatos*, pp. 35-39) y Vicente Cabrera (*Juan Benet*, pp. 37-40). También se refieren a él Janet Díaz («Variations on the Theme of Death in the Short Fiction of Juan Benet», pp. 7-8) y Roberto Manteiga, quien señala la incesante recurrencia del pasado que acosa a muchos personajes benetianos, denominada por él «doomed repetition» («Time, Space and Narration in Juan Benet's Short Stories», p. 122).

<sup>12</sup> Janet Díaz, art. cit., p. 8. Los relatos a que aludo son «El regreso», de Carmen Laforet; «La felicidad», de Ana María Matute, y «La espera», de José Amillo (Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra*).

ces «la mujer de la venganza». Ricardo Gullón ha explicado el título paródico de este relato: «Sucesos ambiguos por la falta de antecedentes. Como en otros cuentos de Benet, pero más significativamente, lo que en este ocurre, ocurre después: luego hubo un antes. Ahora es después»<sup>13</sup>.

En cuanto a la cronología externa, la regla es, pues, la imprecisión. No se da ni directa ni indirectamente ningún dato que permita precisar el momento histórico en que se desarrolla. Sólo si se relaciona lo que aquí se presenta con la atmósfera y descripciones de Región que aparecen en otros textos, el lector puede pensar que los acontecimientos tienen lugar en algún momento de la posguerra, probablemente antes de los años 60.

Por lo que se refiere al orden de los acontecimientos, en la primera parte del relato no podemos hablar de una sucesión lineal porque es imposible reconstruir el hilo de la historia. Lo que se describe no es lo que hacen los personajes, encerrados en una casa ruinoso, dedicados a la bebida y en espera no se sabe muy bien de qué; se describe lo que «suelen hacer». Al quedar las referencias saboteadas el orden que resulta es verdaderamente pseudo-temporal. El narrador está en un plano superior al de los personajes y su omnisciencia le permite conocer el futuro y el pasado inmediato y remoto. Así, en la única retrospcción de cierta longitud, describe como fue la casa en que viven los personajes:

En otro tiempo la casa había tenido un cierto tono; una residencia de tres plantas, construida en un cuartel apartado con la honorable pretensión de figurar un día en el centro más estricto de un futuro barrio distinguido —aprovechando y cediendo un conjunto de corpulentos olmos para una quimérica plaza pública... y condenada para siempre, rodeada de huertos mal sanos, pequeños y negros, y vertederos humeantes... (vol. II, p.134).

La visión irónica del narrador pone de relieve el contraste entre las pretensiones de los constructores y el estado ruinoso actual. A lo largo del texto, la frialdad de su voz se deja sentir constantemente y, como ocurría en «Duelo», esa actitud impone un distanciamiento emocional del lector. Al final de la retrospcción el pasado se conecta con una indicación sobre el porvenir: «las aguas del tiempo terminarán, por fin, de descalzar los muros para restablecer el verdadero equilibrio del caos» (pp. 134-135). Hay además una serie de indicios sobre el futuro inmediato que amenaza a los personajes: «sabían que habían de venir», «antes de que las aguas alcanzasen el nivel del comedor», «tal vez lograrse entrar antes la mujer de la venganza» (p. 136). Estas anticipaciones son breves y algunas de ellas, por ejemplo la última, al mismo tiempo nos remiten a lo que ocurrió en el pasado.

Entre la primera y la segunda sección (al igual que entre la segunda y la tercera) no se produce una separación tajante, sino una transición gradual: el

cambio se anticipa por medio de varias señales en las que se alude a la muerte del padre. En la segunda sección, hay, en principio una sucesión lineal: el padre del joven ha muerto y los dos personajes salen de la casa para asistir al entierro y, al día siguiente, a la lectura del testamento. Entre ambos sucesos se sitúan una pelea de los protagonistas, ante una camarera de la casa del padre, y, al parecer, una relación sexual del joven con ella.

En el comienzo de esta segunda parte desaparecen anticipaciones y retrospcciones (exceptuando algunas breves alusiones exteriores a la acción), pero con la aparición de la camarera, cuando se aproxima la escena de la pelea, el joven empieza a recordar el encuentro (¿violación?) que tuvo con una mujer, especialmente su «hombro», con el que metonímicamente se la representa en el texto: «eran los mismos pasos de antaño... timbres de risas femeninas», «había vuelto el perfume», «el brillo de un hombro ovalado desnudo»... El fluir temporal se ve bloqueado aquí porque mientras el viejo asegura que la camarera y la «mujer de la venganza» no son la misma, el narrador parece insinuar lo contrario:

Trataba de encontrarlo; estaba relacionado con las antiguas palabras del viejo sentado a su lado en la casa arrabalera; la misma indiferencia, la misma falta de pasión, incluso la lamparita de la mesilla de noche rompía también la pared con una diagonal que al iluminar su cara con una luz refleja se unía en un punto de lejanía —sin vínculo de memoria, pero hilvanado con un mismo hilo de miedo y de pasado. (p.149).

Parte de la ambigüedad de este pasaje se debe a los continuos cambios de perspectiva (del narrador, el joven y la camarera). Además, también el espacio parece alterarse: nada más llegar a la casa del padre se describía la vulgaridad de su decoración, los «meretricios tapices de samaritanas portadoras de ánforas y pechos desnudos» que cuelgan en el salón, pero el ámbito ahora, con los recuerdos del protagonista, parece transformarse en un lugar del pasado: «había vuelto el perfume... la continua ionización de la atmósfera del burdel» (p.147). En definitiva, aquí el pasado satura un presente en el que pierde sentido la sucesión temporal. Como en otros relatos, por ejemplo, «Últimas noches de un invierno húmedo», se producen momentos críticos en los que el tiempo subjetivo del protagonista (en el mundo narrado) se refleja también en la narración. El personaje se ve afectado por irregularidades (crisis) en la percepción y en el pensamiento. En algún caso la crítica ha interpretado estos momentos como «stream of consciousness» que representarían con «precisión» el fluir de la conciencia de los personajes. Sin embargo, hay que añadir que precisamente son momentos en los que la conciencia no presenta un flujo normal y en los que la representación del lenguaje que funcionaba hasta ese instante entra en crisis. Con ello se indican, más que el funcionamiento de la conciencia, las irregularidades de la memoria, del esquema al que se ajusta el conocimiento.

<sup>13</sup> Juan Benet, ob. cit., p. 36.

Los acontecimientos narrados en esas escenas resultan difíciles de comprender porque se separan de la contextualización previa; el espacio y el tiempo dejan de funcionar de la forma en que lo venían haciendo. El lenguaje no es analítico porque la crisis impide que el sujeto (observador, narrador) pueda mantener su situación enunciativa. En los momentos críticos los mecanismos perceptivos del personaje y la elaboración verbal fruto de ellos que se transmite al lector muestran un desorden, una falta de coherencia, que impide el acceso a un sentido definitivo.

Con la tercera sección volvemos al tiempo estancado del principio: «Luego siguieron llamando... —lo mismo fue un año que un breve instante estupefacto y flatulento» (p. 154), y esta vez se explicita la carencia de valor del tiempo objetivo para unos seres que están aislados por completo del mundo exterior. De nuevo el tiempo, al que tan frecuentemente alude el narrador, no pasa. Pero poco después la monotonía se rompe: un día de fiesta oyen llamar a la puerta «de una manera muy singular» (p. 155); el lector inmediatamente se da cuenta de que la repetición de estos dos motivos es significativa. Una serie de pretéritos («se abrió», «tiró», «sonó») nos indican que el tiempo vuelve a transcurrir. El joven está muerto y las circunstancias de su muerte han sido escamoteadas: con ello coincide la escena en la que se produce la inundación de la casa y en la que un niño entra buscando una pelota. Lo que la narración ofrece no es suficiente para recomponer una trama lógica. En este final no se pretenden resolver los enigmas planteados. El análisis de Vicente Cabrera explica de forma satisfactoria buena parte de ellos pero también nos hace ver que, en algunos casos, hay que mantener un cuidadoso balance en las explicaciones<sup>14</sup>.

En cuanto a la duración del relato, Roberto Manteiga señalaba que puede ser de unos minutos, mientras el tiempo novelístico alcanzaría un cuarto de siglo<sup>15</sup>. Las pocas alusiones que hay en el texto a la duración de los hechos son extremadamente imprecisas: en la segunda sección del relato se informa de que el joven: «no había traspuesto el umbral de la puerta lo menos en tres años» (p. 139); por ello, podemos inferir que la duración de la primera sección correspondería a ese período. Antes se decía que habían llamado a la puerta «por espacio de casi veinte años, más que su juventud» (p. 138). La parte central del relato transcurriría en unos dos días, según se indica al final de esa sección. Y en la tercera, explícitamente se cuestiona la validez de

cualquier precisión: «lo mismo fue un año que un breve instante» (p. 154). La distribución de las duraciones en el texto quedaría así: tres años en unas seis páginas; dos días en quince páginas; un período ilimitado de tiempo en dos páginas. Es decir, hay dos cambios de ritmo; de una temporalidad cerrada, delimitada, se pasa a una abierta que coincide con la muerte del joven.

Según la cantidad de espacio textual que la narración dedica a los acontecimientos, señalaba Genette, pueden darse isocronías y anisocronías. En «Después» la sección que más se aproxima a la isocronía, al aparecer en ella breves trozos de diálogo, es la central. Pero incluso aquí se dan varias alteraciones: primero, dos pausas descriptivas: al acabar el entierro el narrador describe, desde su punto de vista, la casa del padre; luego, en medio de la pelea de los protagonistas, detiene el relato para describir al viejo y señalar algunos hechos de su pasado: «era un hombre enjuto y fuerte... que había sido agente y testafarro de su padre» (pp. 146-147). De modo casi cervantino la escena de acción queda congelada. En la continuación del enfrentamiento, la confusión entre pasado y presente impide que podamos delimitar claramente su temporalidad. Además, después de la pelea, se produce un elipsis importante: los brazos de la camarera «le arrastraron [al joven] en la oscuridad de la cama deshecha. Era ya de día cuando le sacaron de la habitación» (p. 153). El encuentro con la joven también es eliminado de la diégesis narrativa.

En la primera sección, el resumen de los tres años de vida de los personajes queda interrumpido por la descripción de la casa en que viven, y con ello se exponen los precedentes de la ruina actual. En la última, el resumen se interrumpe cuando ya se ha producido la muerte del joven; y en la escena final, tras la eliminación de otro acontecimiento fundamental, la narración vuelve a aproximarse a la isocronía. La alternancia sumario/escena, que proporcionaba el ritmo característico de la novela decimonónica (y en la narrativa española de los años 50), desaparece aquí.

Finalmente, la frecuencia sirve para caracterizar dos tipos de temporalidad, lo singular (lo extraño) y lo habitual, en cuyo contraste radica en gran medida la originalidad de esta narración. La sección inicial es iterativa; luego, en la segunda, se relatan tres sucesos (entierro, lectura del testamento y lucha) y, finalmente, encontramos otra sección iterativa, truncada por la muerte del joven.

En las primeras páginas el texto informa, mediante fórmulas silépticas, de unos acontecimientos que se repiten un número indeterminado de veces en el nivel de la historia: «casi todas las tardes de domingo», «en el curso de los últimos años», «todos los días», etc. Un período indeterminado de tiempo (quizá veinte años) se refiere como si todos los días transcurrieran igual: se narran las escasas costumbres de los protagonistas, lo que suelen hacer. En otros casos la narración de un acontecimiento se aproxima al modo «pseudo-iterativo»: la escena está narrada en imperfecto, como si fuera itera-

<sup>14</sup> Por ejemplo, lo que le ocurre al joven indicaría que la existencia del hombre «es una fuerza perturbadora que lógicamente debe ser eliminada para restablecer el verdadero equilibrio del caos» (Vicente Cabrera, art. cit., p. 38). En alguna de sus generalizaciones coincide con Diego M. Torrón: «De nuevo aquí el tema de la muerte, el gusto macabro por las fosas y las tumbas, tal vez el exponente más claro de la ruina humana, del fin inevitable: la destrucción del hombre» (*Un viaje de invierno*, p. 13).

<sup>15</sup> Roberto Manteiga, art. cit., p. 125.

tiva, pero hay en ella una gran cantidad de detalles que señalan al lector que los acontecimientos no pudieron ocurrir siempre de la misma manera. Genette señala el uso frecuente que hace Proust de este tipo de escenas. Proust las utilizaba para introducir una serie de momentos similares que se desarrollarían en el futuro. Veamos el relato de Benet:

muchas noches [el reloj] se paraba de repente, pero levantaban la cabeza y tiraban los vasos: el más viejo de ellos, conservando mejor el equilibrio, se encaramaba a una silla y le daba cuerda: si, por casualidad, sonaba el carrillón, se reclinaban despiertos para entrar en un breve éxtasis de amor y pena por la infancia. (p. 135).

Es difícil imaginar que «muchas noches» ambos tiraran los vasos, recordaran su infancia con el sonido del carrillón, etc. En este párrafo, el sonido del reloj actúa como un catalizador, a la manera proustiana, que estimula la memoria involuntaria de los personajes, pero la rememoración aparece resumida, sin la multiplicidad de detalles de la novela proustiana. Sólo los recuerdos negativos, por ejemplo, el de la mujer para el joven, serán descritos con mayor detalle, de manera que lo positivo del pasado no ocupa espacio en la narración: lo mecánico de sus movimientos se explicaría por la anormalidad de la situación en que viven. La memoria en Proust era una especie de refugio, el medio para alcanzar la verdadera temporalidad; en los relatos benetianos los personajes también viven momentos en que se mezclan presente y pasado, pero su intemporalidad es la de la conciencia destruida.

En la primera parte hay una gran acumulación de referencias temporales: primero, referencias al momento del día y de la semana: «las tardes del domingo», «la puesta de sol», «muchas noches», «muchas tardes», «las mañanas», «el mediodía». Por otra parte, no hay, si no nos equivocamos, ninguna referencia a las estaciones del año, y sólo unas pocas aluden a largos períodos de tiempo: «todo el año», «algunas veces al año». Es decir, el catálogo de las referencias al momento del día es casi exhaustivo, y a partir de determinado momento vuelven a repetirse: en el comienzo de la tercera sección encontramos las «tardes de domingo», con lo que la iteración muestra que la anormalidad es la norma.

De la situación particular, en numerosos lugares, se pasa a la situación social, y podemos comprobar que la degradación no afecta sólo a los protagonistas: los «aristócratas» de Región también han abandonado la sociedad para entregarse al abuso del alcohol y en un estado semisalvaje se han refugiado en las montañas vecinas. «los Bobio y los Valdeodio y hasta el propio barón de Santo Murano (cubierto de pieles malolientes y una espada de palo al cinto, que se alimentaba de zanahorias)» (p. 155). La única medida que parece funcionar en este universo es la del día, la infinita repetición de un tiempo que se mueve (no avanza) en espiral. La temporalidad que aquí se

presenta no pretendería ser precisa y hasta el final permanece fragmentada y ambigua.

### 3.2. UNA TUMBA: EL PASADO EN EL PRESENTE

Esta narración es la más comentada, o citada, de las novelas cortas de Benet<sup>16</sup>. La crítica fundamentalmente ha señalado que, como los relatos de *5 narraciones y dos fábulas*, se relaciona con las «ghost stories» de la narrativa anglosajona. Tal conexión queda clara desde su comienzo: antes de que aparezcan los personajes se describe la tumba de un brigadier, bisabuelo del niño desde el que se focalizará la historia, y con ello se subraya el protagonismo de un lugar que es a la vez maldito y sagrado. Aquí el peso del pasado en el presente, la determinación que el pasado impone a los sucesos del presente, se debe a la presencia del espectro del brigadier. Junto a ellos, el tercer personaje central es el guarda encargado de cuidar al niño hasta que algún familiar venga a recogerle.

En las primeras páginas, siguiendo el modelo de las «ghost stories», se dan una serie de indicios que preparan lo que sucederá después. La acción se desarrolla en algún lugar de las afueras de Región, en tres escenarios: la casa en la que ha vivido la familia del niño, que fue abandonada durante la guerra; la tumba del brigadier, un espacio saturado por el pasado (un tiempo, en principio, cerrado), y la casa del guarda, que se relaciona con una temporalidad diferente a la de los anteriores. La trama, frente a otras narraciones benetianas, es bastante lineal y no se dan complicaciones estructurales, pero, aunque es cierto que sólo encontramos una o dos digresiones, y que la primera y la tercera sección se desarrollan linealmente, las interpolaciones romperán la linealidad, de manera que al final, la temporalidad queda subvertida. Vamos a examinar el orden de los acontecimientos en la narración y, cuando sea significativo, su duración y frecuencia.

La primera de las cuatro secciones en que se divide *Una tumba* se desarrolla, como «Horas en apariencia vacías», en 1939, poco después de que Región sea ocupada por las tropas del coronel Gamallo: en ella hay una serie de alusiones al pasado inmediato, a los días de la guerra civil en que abrieron la tumba del brigadier. Ahora el guarda recibe una carta ordenándole que la cierre. En este período se describe el miedo y la desconfianza del guarda hacia el niño y la situación solitaria de este. Las alusiones del narrador al

<sup>16</sup> Ricardo Gullón se ocupa de ella en «Sobre espectros y tumbas» y en el prólogo a *Una tumba y otros relatos* (pp. 30-33); David Herzberger le dedica un capítulo de su libro *The Novelistic World of Juan Benet* (pp. 101-114). Véanse también el libro de Vicente Cabera (*Juan Benet* pp. 40-45), y los comentarios de Pere Gimferrer («Notas sobre Juan Benet»), a quien está dedicada la primera edición de esta obra.

pasado son siempre imprecisas; así, nos dice que «[la tumba] había permanecido abierta un año o quizá dos» (vol. I, p. 65) Este dato se repite otras dos veces en la primera parte: «un invierno —o quizás dos—», «en uno o dos años», y, una vez más, al comienzo de la cuarta sección: «aquel o aquellos dos años de guerra». Quizá reitera la imprecisión porque, como queda claro en la última cita, se trata de un tiempo de guerra en el que importa poco el transcurso del tiempo objetivo.

Más adelante comenta que tanto el guarda como el niño pasaron la guerra civil sentados en una mesa de la cocina, el primero sin hacer nada, «con los puños entre las sienes»; el otro llenando las páginas de un cuaderno de caligrafía «en el otro extremo de la misma mesa de cocina, con la cabeza recostada sobre el brazo a modo de cojín» (pp. 70 y 71). Las dos imágenes son semejantes: los dos están sentados y tienen actitudes parecidas, en las que la ausencia de movimiento expresa la no existencia del paso del tiempo. Ese período de tiempo es la repetición de un mismo día, por lo que la acción principal, la visita del guarda y el niño a la tumba, contrasta con la inacción del pasado inmediato. Cuando van a la tumba se dan alguno de los indicios que contribuyen a formar la atmósfera: al limpiarla el sol brilla como no lo había hecho en mucho tiempo; la sombra del niño se refleja completa dentro de ella; y al llegar a casa el guarda nota una presencia inexplicable.

En el comienzo el nombre de Gamallo, y algunos detalles, vinculan la narración al mundo regionato. Pero también, al describir la tumba, se dice que está enclavada «en el extremo de un antiguo jardín, de una media fanega de extensión y descuidado desde hacía mucho tiempo, cuya traza parecía haber cambiado al compás de los avatares políticos de la España contemporánea» (p. 66). A diferencia de otros relatos benetianos, aquí se relacionan explícitamente el espacio de la narración y la «España contemporánea», aunque quizá pueda percibirse en ello cierta ironía. La alusión está en la misma página en que, de manera ambigua, se menciona por primera vez al espectro y, por esto, las convenciones genéricas parecen determinar que lo extraordinario, la existencia de un fantasma, se dé en un contexto más concreto que el de otras narraciones.

De las pocas referencias a las estaciones del año que hay en el texto, dos nos parecen significativas. La primera está en la descripción inicial de la tumba:

aquella cancela de la tarde muerta de verano que, tras atraer en otoño todas las hojas caídas en las inmediaciones, sólo se abría en invierno para barrer la mullida y húmeda hojarasca y despertar, con un rechinar triste y prolongado, a todos los asustados supervivientes que habían buscado el calor de la putrefacción para resguardarse de la helada. (pp. 65-66).

En este párrafo destaca la ausencia de un sujeto humano; no se dice quién abre la cancela, mientras los animales, los insectos que se encuentran

en la fosa, resultan parcialmente humanizados. El estancamiento del agua dentro de la tumba simbolizaría también un tiempo detenido en el que los restos de la naturaleza —«tallos muertos» y «cadáveres de insectos»— reemplazan al cadáver ausente del brigadier. Por otra parte, las estaciones se acumulan en yuxtaposición, sin que se registre el transcurso del tiempo, y con ellas una serie de elementos que reiteran la amenaza de la naturaleza y el estado decadente de lo orgánico y lo natural: «tarde muerta», «hojas caídas», «rechinar triste», «el calor de la putrefacción». La primavera, con sus connotaciones vitales, es la única estación ausente.

La segunda mención del ciclo natural se encuentra en los últimos párrafos y, aunque esta vez se alude a la primavera, no se la nombra explícitamente:

Quando al fin pasó la última página de su cuaderno de ejercicios —y en los crepúsculos el invierno levantaba ya el peso de su lunático silencio, permitiendo a clima y vegetación sus primeros torpes y anhelantes bostezos para anunciar el término de un sueño que el durmiente abandonaba a su pesar—, comprendió que el guarda estaba a punto de cerrar de nuevo la sepultura (pp. 97-98).

Un poco antes se repetía uno de los párrafos iniciales —«la tumba que, abierta durante todas las hostilidades» (p. 97), con lo que se completa la conexión de las dos partes. La descripción de la naturaleza está desprovista de connotaciones positivas. El orden natural no se da ni en la guerra ni en la inmediata posguerra y, en el pasado remoto, la sección dedicada a la muerte del brigadier, ni siquiera se menciona.

La acción principal, los preparativos del guarda para taponar la tumba, dura apenas unos días, y en ella se dan varias retrospectivas. Algunas son breves y se refieren al pasado inmediato, unos dos años antes, cuando fue profanada la tumba; otras, a los días posteriores. La retrospectiva más larga, la sección tercera, explica los antecedentes del relato en el pasado remoto, la muerte del bisabuelo del niño: «Era la cuarta generación que sufría su enojo... Sin seguridad había muerto a manos de sus adversarios políticos, allá por el año 84 del siglo pasado» (p. 83). Según la terminología de Genette, se trata de una analépsis externa, que no repite secuencias temporales del relato en el presente o el pasado inmediato. Examinemos cómo se relacionan estos tres tiempos.

La retrospectiva del brigadier explica los orígenes del fantasma. Primero se narra su muerte, cuyas conexiones con la de Rasputín ha señalado Guillón: «El asesinato del bisabuelo del niño, inverosímil en su modo de perpetrarse, sino fuera verdadero y hasta histórico, se cuenta en páginas de violencia tan extremada que en su horrible fascinación son el paralelo antagónico de las que en el capítulo anterior expusieron el descubrimiento de la caricia... Benet tomó los materiales de la realidad, acaso de algún hecho como el ase-

sinato de Rasputín»<sup>17</sup>. También apunta el precedente David Herzberger, pero además, y aquí discrepamos de su opinión, vincula la inverosimilitud de la muerte del personaje benetiano con el «realismo mágico» latinoamericano: «No hay explicación psicológica o lógica de la capacidad del brigadier para sobrevivir a los intentos de asesinato, de manera que su muerte se sitúa en el reino del realismo mágico»<sup>18</sup>. Igualmente, podríamos preguntarnos si en el caso de Rasputín hubo alguna explicación lógica o psicológica.

Luego se relatan ciertas singularidades biográficas del militar: era un hombre de gran vitalidad que dominó la comarca de manera despótica hasta que cayó víctima de un complot; en más de una ocasión se le vio en distintos lugares al mismo tiempo; otras veces, como a Rasputín, se le atribuyeron poderes mágicos, como el de conjurar la esterilidad. De ellas podemos concluir que la leyenda ya había comenzado a formarse antes de su asesinato. Finalmente, se narran las consecuencias de la muerte del brigadier: la súbita muerte del párroco que había participado en la conjura, y la de un niño, en cuyo bautizo se planeó el asesinato. A partir de entonces la maldición persistirá. Así, en las últimas líneas, se produce el enlace con el inicio de esta sección, que, a diferencia de las demás retrospectivas, queda encapsulada: ninguno de los personajes ha sido testigo de los acontecimientos que relata el narrador.

Las demás retrospectivas se refieren al pasado inmediato: por ejemplo, la escena en la que el tío intenta cerrar una puerta y una fuerza inexplicable se lo impide, o en la que se describe la profanación de la tumba: «Primero deshicieron la lápida a porrazos, cuyos pedazos esparcieron por el descuidado jardín que la rodeaba. Luego la excavaron con saña, en busca de aquellos restos malditos y temidos, que nadie posteriormente pudo llegar a saber a dónde fueron a parar si es que en verdad se encontró algo» (p. 74). El texto plantea otra cuestión: ¿estaba ya vacía el año 1936?; tal sospecha fomenta la posibilidad de la transformación espectral del brigadier, y la desaparición de los restos del cadáver se suma a lo acontecido (la «resurrección») la noche del asesinato. La posible existencia del fantasma, sugerida repetidas veces, choca más intensamente ahora con la lógica del lector, con el orden de la verosimilitud realista.

Más adelante, en una escena similar a la anterior, una turba, descrita como una procesión báquica, quema parte de los muebles de la casa y trata de exorcizarla colocando en ella unos crucifijos. Después, durante los años de guerra quedó cerrada como lugar maldito, y desde entonces al niño se le prohibió la entrada. En la casa y la tumba sigue viviendo el fantasma, y la relación de este con el niño apunta una proyección del pasado y del presente hacia el futuro.

<sup>17</sup> Ricardo Gullón, «Sobre espectros y tumbas», p. 212.

<sup>18</sup> David Herzberger, *ob. cit.*, p. 107.

Otras retrospectivas se refieren a la relación del niño con la señora, que probablemente había sido amante de su tío. Este tema se introduce con la llegada de un grupo de milicianos a la casa, uno de los cuales mantendrá relaciones con la señora en sucesivas visitas. Después de esas visitas el niño empieza a dormir con ella<sup>19</sup>. Es interesante, además, señalar que sus experiencias se relacionan con la presencia del espectro; cuando el niño y la señora están en la cama se nos dice que «en las sombras y en torno a él se cernía la presencia protectora que sólo era capaz de percibir cuando no se sentía desamparado» (p. 75), y así el inicio de la sexualidad del niño queda unida al fantasma, a lo extraordinario, lo prohibido para él y temido por el guarda.

Esas relaciones son momentos fuera del tiempo. Una de ellas comienza a describirse como iterativa: «a partir de aquel día durmieron con frecuencia juntos y desnudos» (pp. 79-80), pero la minuciosidad con que se registra la escena hace difícil creer que tales encuentros se repitieran siempre de la misma manera. Se trata, pues, de una pseudoiteración, en cuya temporalidad se une lo que para nuestra idea del tiempo resulta incompatible: el acontecimiento único y la serie de repeticiones que ocurrió a continuación. No hay ningún indicio que nos permita separar una retrospectiva de otra y, al final de la escena, queda sugerida su intemporalidad: «tal vez su carne insomne había anticipado toda la respuesta que podía dar al enigma de una soledad cerrada al tiempo» (p. 80). En otro momento el narrador señala que ni el niño ni la señora pueden asimilar esas experiencias:

Se diría que una ambigua sonrisa trataba de despuntar en su rostro [del niño]... sobre el objeto de un culto que siendo el mismo para la mano y la piel tan distinto se insinuaba para ambas clases de conocimiento. Allí había algo que la señora también ignoraba no tanto porque el mandato de silencio le impidiera llegar a saber lo que el niño podría descubrirle, como incapacitada ya por la experiencia para trascender sus propios límites (p. 96).

Inmediatamente después se encuentra una de las pocas digresiones del relato que distancian al lector del argumento: «La experiencia circunscribe todo acto y todo objeto dentro de unos contornos a duras penas erosionables por la fantasía» (p. 96). En esas experiencias se manifiestan los límites en la percepción de ambos, la incapacidad del conocimiento para asimilarlas. La sensibilidad del niño es un campo en el que su imaginación o sus recuerdos se mezclan con nuevas sensaciones que no acaba de comprender, pero que serán la semilla de un saber posterior. El proceso de ampliación de su con-

<sup>19</sup> Ricardo Gullón ha señalado la singularidad de estas páginas en «Sobre espectros y tumbas», p. 211.

ciencia se pone en marcha por sus relaciones con la señora y con el espectro y, dolorosamente, por la situación de abandono en que se encuentra.

De manera proustiana el narrador explora la novedad de las sensaciones del niño e, igualmente, critica el efecto del hábito en nuestros mecanismos perceptivos. Benet mostrará en narraciones como «Después» o *Volverás a Región* (donde el doctor Sebastián, después de un fracaso sentimental, se encierra en su casa durante años) los efectos destructivos del hábito o, al revés, la destrucción originadora de hábitos.

En la última sección, cuando el niño camina solo por la casa, invadiendo el espacio prohibido, primero recuerda a su tío y a su padre, y luego recuerda una noche con la señora: «Era en aquel pecho donde se reproducían las palabras sin sonido de su padre, donde zumbaba la oscuridad de las tinieblas» (p. 97). En este punto confluyen los dos tipos de experiencia significativos en su vida, las sexuales y los contactos con el espectro. La soledad de su espera únicamente está poblada por esos recuerdos. Al final, en un momento en que la distancia entre la percepción del niño (focalizador) y el relato del narrador es máxima, ve (o cree ver) consecutivamente a la señora, a su padre y al bisabuelo.

Es decir, mientras recorre la casa experimenta una aglutinación de rememoraciones, a las que sigue la «posesión» del niño: lo pasado se apropia del presente. En este tipo de narraciones alguien suele enfrentarse con lo sobrenatural y, por ello, adquiere el protagonismo en la trama: aquí, sin embargo, quienes lo hacen tiene una función secundaria y, dada la pasividad del niño, el único protagonista activo sería el espectro. Este permanece en la tumba y la casa de la familia, en la imaginación del guarda y otros personajes. El pasado remoto y el inmediato contrastaban con un presente vacío, hasta que la espera finalmente cobra significado.

### 3.3. TIEMPO OBJETIVO Y TIEMPO SUBJETIVO: «ULTIMAS NOCHES DE UN INVIERNO HUMEDO»

Este relato presenta marcadas diferencias respecto de *Una tumba* y «Después». Fue publicado en *Sub rosa*, en su tercera sección, junto con «Obiter dictum» y «El demonio de la paridad». Estos, al igual que los incluidos en la primera («Garet», «Por los suelos» y «Así era entonces») no se desarrollan en Región y su temática, según señalábamos, no es la más habitual en Benet<sup>20</sup>. Los espacios de «Últimas horas» son los de Madrid, algunas de cuyas calles y lugares son nombrados —Hortaleza, Carranza, el café Comercial—, y los de las playas de Levante, que aparecen brevemente y verosimilmente descri-

tas. También el esquema temporal, las particularidades y el encadenamiento de los acontecimientos, se ajusta a la verosimilitud realista; la excepción, no obstante, se da en las últimas páginas al producirse alteraciones en esos esquemas.

En las primeras líneas se informa del acontecimiento que pone en marcha el relato: el protagonista, el señor Martín, acaba de quedarse viudo. La utilización del nombre propio, en este caso, sigue el modelo realista: el único personaje que aparece nombrado, «el señor Martín», lo es por medio de un apellido frecuente, con lo que se aludiría a una personalidad común en concordancia con los hechos que se van a narrar. Después encontramos una sección retrospectiva (la única) que informa de su pasado: en la década de los veinte comenzó a trabajar en un establecimiento y lo compró después de la guerra civil. Durante los primeros años de la posguerra tuvo dificultades pero, gracias a su trabajo y el asesoramiento de su mujer, logró la estabilidad económica. En todos estos detalles la vida del personaje, siguiendo un orden lineal, se presenta de manera realista: ningún acontecimiento extraordinario rompe la rutina: «Atendía a la familia, pagaba los estudios de sus dos hijos y como gran cosa se mudó a un piso espacioso de la calle Sagasta y todos los veranos —durante tres semanas del mes de agosto— se marchaba con su mujer a tomar los baños de Molgas. Casi todas las tardes su mujer le recogía en la tienda...» (vol. II, p. 183). Nótese el tono irónico del narrador al describir esta *aurea mediocritas*.

Cuando se produce la muerte de su mujer el ritmo de la vida diaria del personaje queda roto, pero las alteraciones que sufre el sujeto no afectan a la temporalidad de la narración. El relato de los hechos posteriores a esa muerte mantiene un esquema similar al de los acontecimientos narrados en la retrospectiva. Por medio de una breve pero significativa enumeración se informa de que la hija trata de mantener, sin demasiado éxito, el orden en los hábitos de su padre: «no sabía encontrar las horas. El café del desayuno se quedaba frío, sin duda a la espera de que ella se sentara a su lado; le daban las ocho sin echar el cierre» (p. 183).

La segunda parte del cuento trata de la estancia del señor Martín en algún lugar de la costa levantina, a donde va a curarse de una enfermedad respiratoria. De nuevo la descripción de su vida cotidiana es la de una rutina. El protagonista está atento a los pequeños cambios que se producen en el ámbito limitado del vecindario, y su única conexión con el mundo exterior son las llamadas por teléfono de la hija.

El incidente que altera su vida se narra en las últimas páginas: una chica, a la que un hombre venía persiguiendo, se mete en su habitación; y como señal de agradecimiento por ayudarla a burlar a su perseguidor la joven «le pasó la mano por la cabeza —acariciándole el cuello con el borde de la uña— y le besó en la comisura de la boca» (p. 193); después sale corriendo. Hasta aquí se mantenía una temporalidad rutinaria, en la que encontramos

<sup>20</sup> Hasta ahora su único comentarista ha sido Vicente Cabrera (*Juan Benet*, pp. 74-76).

alusiones al momento del día, al día de la semana y a las estaciones, pero tras el episodio de la muchacha, el narrador señala que «todo quedó invertido» (p. 193). En las últimas páginas, los trastornos del personaje por el encuentro fortuito se reflejan en la narración. El lector no puede reconstruir la linealidad temporal, que desaparece en «la fluencia de un continuo» (p. 193), ni puede precisar la frecuencia de los acontecimientos: se dice que su hija llama por teléfono, pero no se indica si se trata de una o varias llamadas, y su voz se oye cada vez más distante. Hay una escisión en la personalidad del sujeto: no se reconoce ni reconoce el mundo que le rodea. No podemos saber si ciertos acontecimientos, como la compra de ropa interior que proyecta regalar a la chica, ocurren o son imaginados.

En los últimos fragmentos tampoco puede calcularse la duración temporal: los tiempos y espacios se confunden: parece que el personaje está en su habitación, pero no sabemos en qué lugar. Lo que se presenta al lector es el tiempo subjetivo del personaje en una situación crítica, y no puede estar seguro de si se trata de un momento, un día o de un período más prolongado. Finalmente el texto alude a la muerte del protagonista: «[las] olas de la madrugada que, infatigables como criaturas sin discernimiento, no cejaban en su empeño de saltar sobre la playa, aprovechando su postrer sueño» (p. 195). El mar se presenta animado, en conexión con la muerte, justo en el momento en que el espacio interior y el exterior se confunden.

Como en «Después» o en «Duelo» el surgimiento del tiempo subjetivo, el momento crítico, se relaciona con un hecho del pasado, pero aquí el lector dispone de una información más completa. En la mayoría de los relatos examinados desconocemos el pasado del personaje, que sólo es aludido de forma fragmentaria: no puede saberse si los acontecimientos singulares suponen la ruptura de una vida «normal» (quizá la excepción serían los niños, como el protagonista de *Una tumba*). En «Últimas noches de un invierno húmedo» el momento crítico también está conectado con la muerte y, como en las narraciones regionatas, el pasado parece sellar irremediabilmente el destino del sujeto.

#### 4. EL ESPACIO EN LAS NARRACIONES BENETIANAS

#### 4. EL ESPACIO EN LAS NARRACIONES BENETIANAS

En los últimos años, los estudios que se han ocupado de la representación espacial pueden dividirse en dos grupos: primero, aquellos que ven el espacio narrativo como puramente ficticio, separado del mundo real, para los cuales la referencialidad literaria no constituye un problema fundamental. Y, segundo, los que tratan de integrar el espacio de la ficción, o mejor, la ficción misma, en el mundo real<sup>1</sup>.

La primera sería, en general, la posición que ha adoptado el estructuralismo, algunas de cuyas concepciones han sido de gran utilidad. Así, reaccionando contra el realismo decimonónico, que pensaba el espacio literario como un simple reflejo del real (o referencial), el estructuralismo afirmó la singularidad del espacio textual. El espacio que aparece en una obra literaria debe diferenciarse del espacio extratextual.

Junto a esta distinción, podemos distinguir los espacios «realistas» de los imaginarios. En los primeros la narración se sitúa en un lugar cuyos rasgos son reconocibles como pertenecientes al mundo real o a imagen de lo real. Ian Watt ha señalado sus características fundamentales en el ya citado *The Rise of the Novel*. Por otra parte, los imaginarios son aquellos cuyas características no se relacionan con lo que el lector puede reconocer, o asimilar, como lo real, por ejemplo, el país de las maravillas de Lewis Carrol.

<sup>1</sup> Entre otros, he tenido en cuenta los siguientes trabajos: *Teoría y estética de la novela*, de Bajtin; *Problèmes du nouveau roman*, de Jean Ricardou; «Spatial Form in the Modern Novel», de Joseph Frank; *Espacio y novela*, de Ricardo Gullón; «Frontières du récit» en *Figures II*, de G. Genette; y «L'effet du réel», de Roland Barthes. Un interesante comentario al trabajo de Frank puede encontrarse en «Spacecritics: J. Hillis Miller and Joseph Frank» de Paul de Man (*Critical Writings, 1953-1978*).

Recordemos que hasta hace poco la descripción era vista como un segmento no narrativo que puede aislarse fácilmente en la sucesión de los acontecimientos. Sin embargo, en numerosos casos es comprobable que en una descripción está implícito el transcurso temporal y, por tanto, narración y descripción se entrelazan. En su estudio tendremos en cuenta las posibles pautas que siguen: un objeto puede describirse mediante una panorámica horizontal o una vertical, desde un punto (descripción estática) o desde diversos lugares (dinámica), desde diversos encuadres y perspectivas.

Además, en una descripción, señala Philippe Hamon, no sólo es importante su componente denotativo, ya que puede desempeñar diferentes funciones: demarcativa, cuando subraya las articulaciones de la narración; dilatoria, cuando detiene el transcurrir de alguna acción; decorativa, únicamente sirve de decorado; organizadora, para asegurar la concatenación lógica; y, finalmente, focalizadora, cuando aporta una información sobre un personaje<sup>2</sup>. Ricardo Gullón, partiendo de un conocido texto de Ortega, ha subrayado la importancia del punto de vista, del modo narrativo y la situación del narrador o del personaje, en la representación espacial<sup>3</sup>.

Thomas Pavel es uno de los estudiosos que trata de incluir el espacio de la ficción en el mundo real. El denomina «perspectiva integradora» («integrationist outlook») a su aproximación teórica, frente a la otra postura, que sería «segregacionista» («segregationist»). Según Pavel, la posición integradora mantiene que «no puede encontrarse una diferencia ontológica genuina entre las descripciones ficticias y no ficticias del mundo real»; y afirma que las consecuencias de adoptar esta postura se extenderán a todo el ámbito de la ficción: «Cuestiones tales como la verdad en literatura, la naturaleza de la ficción, distancia y semejanza entre literatura y realidad... han comenzado a atraer de nuevo la atención de los teóricos»<sup>4</sup>. Según veremos, en la narrativa de Benet es imprescindible abordar el problema de la referencialidad espacial.

La mayoría de los críticos que han comentado las novelas de Benet se refieren a su espacio característico: Región. Así, Gonzalo Sobejano, en el estudio ya citado sobre *Volverás a Región*, menciona las conexiones del mundo regionato con los de las obras de William Faulkner y García Márquez, y enumera sus características: es un lugar apartado en el norte de España que abraza la causa republicana y resiste el asedio de los nacionales hasta el final de la guerra civil<sup>5</sup>. Para él, la referencialidad de ese mundo no sería del

<sup>2</sup> Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», p. 484.

<sup>3</sup> Ricardo Gullón, ob. cit., p. 19.

<sup>4</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, p. 10-11.

<sup>5</sup> Además de los críticos citados aquí, debe mencionarse a David Herzberger (*The Novelistic World of Juan Benet: «La aparición de Juan Benet»*, pp. 25 y ss.); Darío Villanueva («La novela de Juan Benet», p. 10); Pere Gimferrer («Notas sobre Juan Benet» pp. 47 y ss.); y María Elena Bravo («Región una crónica del discurso literario», p. 184).

todo problemática, porque la primera novela de Benet trata de «la ruina del ser moral de España en el tiempo de posguerra, y ello queda claro a lo largo de la narración y en varias indicaciones explícitas», y, añade, aunque los lugares descritos estén impregnados de misterio, podemos concluir que «Región... vale por España a escala reducida»<sup>6</sup>.

Distanciándose de esta interpretación, Ricardo Gullón, al comienzo de su artículo sobre esa novela, mostraba que la relación espacio-personaje es agónica; por una parte, el ámbito parece determinar el comportamiento del personaje mientras, por otra, ese mismo ámbito aparece contagiado por la visión de quien lo mira. Las descripciones de Región trascienden lo puramente denotativo, sobre todo, gracias a la adjetivación y metáforas que constantemente emplea la voz narrativa. El lector español a pesar de lo fantástico del texto se reconoce en la experiencia de los personajes y reconoce esa geografía como española.

Pero, además, Gullón afirma que espacio y personajes están situados en la frontera que separa lo real de lo fantástico, de modo que el lector nunca pueda estar seguro de la consistencia de estos: «se da una coincidencia en el tratamiento del espacio novelesco, cerrándolo sobre sí, constituyéndolo en entidad autónoma, casi incomunicado con lo exterior, con el cinturón de la realidad «otra» que a veces le apremia y le asedia sin más resultado que acentuar la semejanza-diferencia entre lo uno y lo otro»<sup>7</sup>. Subrayemos un importante matiz: el espacio textual «casi» está aislado del real. El lector reconoce el parentesco entre Región y una comarca española pero, en nuestra opinión, no debe quedarse ahí porque no se está tratando de mimetizar con rigor un referente. El espacio regionato no se sitúa definitivamente en ninguno de los dos lados. En los relatos benetianos esta ambigüedad en la oposición de lo «textual» y lo «referencial», de lo conocido frente a lo desconocido, no puede resolverse.

En relación con ello, debe tenerse en cuenta que si, por un lado, Benet cree que la literatura es un instrumento (una «segunda realidad») que al parecerse a la realidad sirve para profundizar en el conocimiento de esta, por otro, hace algunos años afirmaba en una entrevista que «esa segunda realidad puede no tener las mismas leyes de la primera realidad en que vivimos pero tiene otras»<sup>8</sup>. Y, más específicamente, en diversas ocasiones ha declarado no saber si existe la correspondencia Región-España antes señalada. En una de ellas, respecto a *Una meditación*, donde los toponímicos corresponden repetidas veces a los regionatos de otras narraciones, Benet ha dicho: «No tiene

<sup>6</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, p. 559. Malcolm Compitello también equipara la situación que describe la novela y la España de la posguerra y, además, subraya la relación entre Región y los espacios que aparecen en *The Golden Bough*, de James Frazer (*Ordering the Evidence: 'Volverás a Región' and Civil War Fiction*, pp. 171-176).

<sup>7</sup> Ricardo Gullón, «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», p. 3.

<sup>8</sup> Federico Campbell, *Infame turba*, p. 303.

diálogo y aparece como un discurso, un largo discurso. Este discurso es la memoria de un señor, que es joven antes de la guerra, y vive en un país imaginario que tiene un parentesco geográfico con Región<sup>9</sup>. Quizá la calificación de imaginario se debe a que, a diferencia de su primera novela, en que los personajes estaban en el contexto que disponía un narrador en tercera persona, aquí el único contexto es el de la meditación, en el que nada queda fuera de lo imaginado por el narrador.

Robert Spires también se ha interesado por la referencialidad de los textos benetianos. Spires afirma que diversas obras de los años 60 y principios de los 70 tienden hacia un modo menos mimético («more nonrepresentational»), a despreocuparse de la verosimilitud de su referente. Los escritores del realismo de posguerra anterior querían utilizar un lenguaje transparente que sirviera para transmitir de la forma más precisa posible una narración, pero a partir de *Tiempo de silencio* el lenguaje centra la atención del lector y se hace opaco.

Además de esto, continúa, la obra de Benet «añade una dimensión significativa a la nueva novela no sólo situando en primer plano el lenguaje, sino negando sistemáticamente cualquier relación directa entre significante y significado. En lugar de llevar al lector directamente de la palabra al objeto real, Benet lo mete en los espacios abiertos más allá de las palabras y los objetos donde se almacenan las experiencias preconscious, un espacio abierto que en alguna ocasión ha denominado 'zona de sombras'»<sup>10</sup>. El final de esta cita se relaciona con lo que vemos en el capítulo dedicado al narrador, con la lucha con el significado de las palabras a que Benet aludía en *La inspiración y el estilo* y su rechazo a limitar la literatura a la razón, a las ideas ya expuestas por el conocimiento científico; no obstante, tal actitud no parece implicar una negación de la relación «significante/significado».

También, afirma Spires, el lenguaje de la nueva novela española, de la que Benet sería un ejemplo, es «auto-referencial». Sin embargo, en mi opinión, aunque en las narraciones benetianas se problematiza el referente, nunca llegan a ser auto-referenciales (con la excepción, quizá, de *En el estado*). Reiteradamente se encontrarán menciones a lugares, tiempos y circunstancias que el lector puede identificar sin dificultad (especialmente, la guerra civil), con lo que resulta difícil evitar la referencia a lo que está fuera del texto.

Recordemos que si bien la última edición de los *Cuentos completos* de Benet incluye en su primer volumen las novelas cortas y en el segundo los relatos, en la primera aparecían divididos en aquellos que ocurren en Región, y los que se desarrollan en otros lugares (aunque habría que exceptuar «Después», y algún otro relato en el que espacio es Región, pero no pasa de desempeñar una función de decorado). En los espacios no regionatos aquí dis-

<sup>9</sup> Antonio Nuñez, «Encuentro con Juan Benet», p. 21.

<sup>10</sup> Robert Spires, «Juan Benet's Poetics of Open Spaces», p. 2.

tinguiremos dos tipos: los que podemos denominar realistas, como la casa de «Por los suelos» (el Levante de «Obiter dictum» y «Últimas horas de un invierno húmedo» o los Estados Unidos de «Garet»). Y los fantásticos, como los de «TLB» y «Reichenau», ambos incluidos en *5 narraciones y 2 fábulas*, que se ajustan a la ambigüedad propia del género. Entre las narraciones regionatas, examinaremos «Baalbec, una mancha», el relato en que aparece Región por primera vez, que según varias opiniones será el germen de su narrativa posterior.

#### 4.1. LA REALIDAD EN «POR LOS SUELOS»

En «Por los suelos» los espacios se presentan siempre de forma esquemática<sup>11</sup>. La ausencia de descripciones y su carácter abstracto, parecen en principio limitarlo a una función organizativa, a ser el decorado en que se mueve el personaje, hasta que descubrimos que es el agente que condiciona el comportamiento del protagonista.

Desde el comienzo encontramos a un personaje que narra sus infidelidades conyugales durante un verano en una gran ciudad. Por ciertos detalles podemos inferir que se trata de Madrid u otra ciudad española; por ejemplo, se mencionan como lugares de veraneo las playas de Levante y Mallorca. El escenario de las aventuras del protagonista es su casa, un piso que «tiene un aire moderno», y en el que hay un dormitorio, una mesilla, un cuarto de baño; no se mencionan colores, formas ni dimensiones, y pocos detalles se añadirán a los lugares y objetos mencionados.

En la narración se articulan cuatro breves encuentros amorosos, o tres, en la interpretación de Annie Perrin, quien señala que su tema es el del deseo frustrado. Perrin resalta el narcisismo del personaje, un individuo que «se condena a no alcanzar más que sombras, a ser sólo un reflejo alterado», y lo relaciona con el mito de Eco y Narciso<sup>12</sup>.

En el primero de los encuentros una joven, al entrar en la casa, pregunta por la identidad de la señora que aparece en un retrato, lo que da pie a uno de los abundantes comentarios del narrador, en los que exhibe su conocimiento de las mujeres: «y eso es lo que la profesional no hace nunca, porque lo sabe de antemano y por el mucho respeto que tiene por todo lo tocante a la familia» (vol. II, p. 158). En algunos de ellos, Perrin no señala la lectura irónica que el lector debería llevar a cabo; por ejemplo, comenta que «los artificios del código lingüístico exhiben la imagen singular de la mujer en una teoría interminable, que convoca y revoca a todas las mujeres libres, todas las pequeñas burguesas del verano... 'una de esas mujeres independientes', 'esa clase de mujeres'»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Consúltese también su libro *La novela española de posguerra*, pp. 241 y ss.

<sup>12</sup> Annie Perrin, «Identification d'un homme: 'Por los suelos' de Juan Benet», p. 50.

<sup>13</sup> Annie Perrin, art. cit., p. 39.

Por el desarrollo de los acontecimientos, el lector concluye que la retratada es su mujer, con la que vive en la casa. Aunque se eluden los detalles de este encuentro sabemos que la relación no se consume, que la joven se viste y sale de la casa dejando sorprendido al protagonista. Sólo más adelante se disculpa, queriendo evitar el juicio negativo del lector, y da una explicación de lo que ocurrió: «de repente... sonó el clic de la cerradura, vaya si sonó, un sonido demasiado conocido para confundirlo con otro: el sonido de la cerradura de la puerta principal del piso con un chasquido seco y terminante, seguido del golpe de la hoja contra su marco. Sonidos demasiado conocidos, familiarmente conocidos» (p. 159). La descripción de la salida de la joven y la afirmación del personaje, «vaya si sonó», nos indican que ella no ha percibido la entrada ni los pasos de la mujer del protagonista avanzando por el pasillo hacia la habitación.

En la siguiente aventura, con una joven que había conocido el verano anterior, vuelve a ocurrir lo mismo. El personaje describe los sonidos familiares que produce la llegada de su mujer; con ellos la relación se interrumpe y la joven, que no se da cuenta de nada, se marcha. Sin embargo, esta vez algunos detalles parecen indicar el carácter alucinatorio de las percepciones del protagonista: «no se disipa el clima lechoso del estupor ni vuelven los muebles a su sitio ni las paredes a su penumbra, ocultas por las voces casi inaudibles: ¿Por qué te quedas así? ¿Qué pasa?» (p. 162). En ese momento no puede oír a la joven porque sólo presta atención a los ruidos de la casa.

En el tercer encuentro se produce una interrupción semejante a las anteriores, pero entonces oye golpes y gritos que parecen ser la reacción de su mujer al encontrarle en tales circunstancias. El lector tampoco puede estar seguro de que esto ocurra realmente. La casa se muestra como el obstáculo que impide la consumación de sus aventuras, y por ello en el último encuentro el protagonista decide cambiar de escenario. Van a un piso que regenta una señora y al llegar el personaje enumera unos pocos objetos que marcan el cambio de lugar: «Un acierto el meublé, un acierto el espejo; todo ello tan escrupulosa y profesionalmente ejecutado» (p. 165). Pero, una vez más, el sujeto está descentrado y, para su sorpresa, en ese momento parece producirse un cambio espacial: «el pasillo, la antesala, ¿era así la antesala? ¿qué fue de la mujer?» (p. 165). A quien encuentra no es a la dueña sino a su mujer, y el piso de la señora resulta ser su propia casa.

Vicente Cabrera señalaba acertadamente que un problema central que se propone al lector en este relato es distinguir entre lo «real» y lo «alucinado»: en tal distinción juega, como hemos visto, un papel fundamental el lugar en que se desarrolla la acción<sup>14</sup>. Según la lectura más inmediata la realidad del lugar quedaría corroborada al final: no se habría producido un desplazamiento espacial (como ocurre, por ejemplo, en «Catálisis»), sino que el cambio se-

<sup>14</sup> Vicente Cabrera, *Juan Benet*, pp. 64-67.

ría fruto de una alucinación del sujeto. La estancia en el piso de la señora es un recuerdo o un delirio, ya que, en realidad, no ha salido de su casa: en definitiva, podríamos concluir que la conducta del personaje es fruto de graves trastornos psicológicos.

Pero también es posible otra lectura, si desconfiamos de la conclusión del relato y pensamos que su último episodio es una nueva alucinación. Los demás personajes estarían en un espacio diferente al del protagonista, incluso cuando las jóvenes y este comparten el mismo lugar. El espacio, entonces, no pretende ser la representación de un lugar real que exista en alguna gran ciudad española, sino un espacio textual que de forma ambigua nunca termina de definirse.

#### 4.2. EL ESPACIO FANTÁSTICO: «TLB» Y «REICHENAU»

Los relatos de *5 narraciones y dos fábulas*, según veíamos al examinar *Una tumba*, han sido clasificados por la crítica como «ghost stories» o relatos fantásticos<sup>15</sup>. En este libro, junto a «TLB» y «Reichenau», hay otras dos narraciones en que el espacio desempeña una función importante: «Catálisis», en el que dos ancianos ven interrumpido su paseo cotidiano por un desplazamiento, y «Viator», donde encontramos una parodia del espacio regionato.

En «TLB» y en «Reichenau» el espacio puede ser calificado como fantástico, ya que se aleja del realismo, y no parece contener resonancias míticas; pero, también, además de su lectura literal como «ghost stories», admiten otras lecturas en las que el espacio es textual, un producto de la escritura que refiere a otros espacios literarios.

Examinaremos estos relatos porque quizá en ellos es más evidente la ambigüedad de la representación espacial. En los dos se producen sucesos sobrenaturales. Recordemos que Todorov, en su conocida monografía sobre la literatura fantástica, distingue lo «fantástico» de lo «maravilloso» y lo «extraño»: «lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector — de un lector que se identifica con el personaje principal — referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño»<sup>16</sup>. Hay que señalar, no obstante, las limitaciones de esta teoría, según la cual lo fantástico queda reducido prácticamente al siglo XIX<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Los han comentado Vicente Cabrera (*Juan Benet*, pp. 52-55) y Roberto Manteiga («Time, Space and Narration in Juan Benet's Short Stories», p. 124).

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 186.

<sup>17</sup> Merecen citarse, entre otros, los estudios de Irène Bessièrre, *Le récit fantastique*; Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature*; Rosalba Campra, «El fantástico: una isotopía della trasgressione» y «Fantástico y sintaxis narrativa»; y Antonio Risco, *Literatura y fantasía y Literatura fantástica de lengua española*.

De la definición de Todorov, lo que aquí nos interesa es la vinculación que establece entre lo fantástico y la duda del lector, su percepción de la ambigüedad. En su libro estudia los acontecimientos, al igual que otros autores, pero sólo ocasionalmente alude al espacio fantástico, que relaciona con las concepciones preintelectuales del niño<sup>18</sup>.

El análisis de esos ámbitos lo ha llevado a cabo Felipe Furtado. Para Furtado en los espacios fantásticos debe estar eliminado cualquier elemento superfluo que pueda desviar la atención del lector; las descripciones, por tanto, deben constituir el marco en que se desarrollan los hechos, subordinándose a la trama. Este espacio, en su opinión, es un producto híbrido, a medio camino entre el espacio «alucinante» y el «realista», en el que se conjugan elementos disonantes y mutuamente excluyentes: los elementos realistas ofrecen los rasgos representativos del mundo empírico y son los que predominan; los alucinantes contribuyen a introducir lo anormal y deben ser menos numerosos<sup>19</sup>.

En él nunca se resuelve el enfrentamiento de lo real y lo meta-empírico. Por tanto, un lugar demasiado irreal, o delirante, no es adecuado para que se produzca un hecho fantástico, ya que nos aproxima a lo maravilloso, lo que impide el surgimiento de la ambigüedad y tiende a eliminar la verosimilitud de la trama. Un espacio de este tipo es el de «TLB». Por otro lado, según veremos en «Reichenau», por más realista que parezca, el escenario de un cuento fantástico siempre está contaminado, siempre presenta indicios de lo sobrenatural.

En «TLB» la acción dura apenas unos minutos: un joven, por una apuesta, debe ir a llamar a la puerta de un molino abandonado, un lugar maldito desde hace años por un suceso desconocido. El joven golpea la puerta repetidas veces y, como nadie responde, se va. Al poco de marcharse la puerta se abre y una voz no identificada invita a entrar. Estos hechos se sitúan en Región, pero los rasgos que se atribuyen a los espacios de «TLB» no son los típicamente regionatos: las referencias espaciales no desempeñan en este cuento la misma función que, por ejemplo, en «Baalbec, una mancha»

La narración comienza, según señala Vicente Cabrera, como si el lector conociera algo que ha ocurrido antes: «Hasta que una noche se oyeron unos golpes en la puerta, llamadas que se prolongaron durante un breve rato» (vol. II, p. 79)<sup>20</sup>. Además, el final no cierra la historia: el narrador se retira y deja las posibles explicaciones a juicio del lector: «solamente entonces 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: Aquí estamos, pasen» (p. 82). En ambos casos debe tenerse en cuenta que quien

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, ob. cit., pp. 143-144.

<sup>19</sup> Felipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, p. 120.

<sup>20</sup> Vicente Cabrera, ob. cit., p. 52.

informa (o no) de los hechos es el narrador. Aunque en un primer momento parece ser portavoz de una opinión generalizada («se decía») o afirma desconocer los motivos que impulsan al joven, más adelante da por cierto que se trata de una apuesta. Como en otros relatos, de la conjetura, más verosímil, se pasa a una posición omnisciente.

El espacio en este relato tiene un evidente origen literario. Sus descripciones, su atmósfera, proceden de la novela gótica: se trata de un pueblo abandonado, un lugar alejado que apenas es visible desde la carretera, en el que destaca el molino, el lugar maldito:

El molino no se hallaba lejos de la torre cuya sombra, espúrea y ubicua, coagulación azoica de una historia episódica en el flujo mortuorio de la hojarasca y el ramaje, no se destacaba de la masa de árboles... sino que sin contornos parecía despojar a la noche de su carácter celeste para imponer el de su propia fábrica, cuyo secreto susurro sin voz ni timbre ni eco ni tono recogía, devolvía y saldaba el murmullo imaginario del mar en el holocausto de la calma continental (p.79).

Merece citarse este párrafo porque es buena muestra de la riqueza verbal de la prosa benetiana, de cómo aquí la singularidad del lenguaje casi nos hace olvidar el modelo. En todo el texto, las descripciones provienen del narrador, quien omniscientemente, desde el exterior, más que describir exhibe sus construcciones lingüísticas. En la descripción citada parecen mezclarse la torre y el molino en un escenario típicamente terrorífico: la adjetivación no deja lugar a dudas: sombra «espúrea», «flujo mortuorio», «secreto susurro», etc. A pesar de la escasa longitud de «TLB» (unas tres páginas) las descripciones o menciones de lugares son numerosas: el narrador se desplaza, sin seguir ningún patrón, de la torre al molino mostrando al lector un ámbito recargado, alucinante, según la terminología de Furtado.

En *Le récit fantastique* Irène Bessièrre explicaba que desde finales del siglo XVIII la novela gótica mantiene un espacio típico en el que se admiten pocas variaciones, donde todo tiende a conseguir un efecto terrorífico: «Un castillo sombrío, lleno de maleficios, de subterráneos aterradores, en el que chirrían las puertas y crujen los peldaños de la escalera, donde se adivinan fantasmas y presencias impalpables, hostiles, donde gravita el recuerdo de los crímenes que allí se cometieron, y el horror próximo inevitable»<sup>21</sup>. En Benet, el molino mantiene algunos rasgos de su predecesor: lo sombrío del lugar, el abandono, las presencias hostiles y el recuerdo del crimen. No obstante, cabe preguntarse si esta ambientación resulta hoy día terrorífica. Lo excesivo de la escenografía de «TLB» parece descartar el miedo o la ambigüedad propia de lo fantástico e inclinar el relato hacia lo maravilloso, pero ese calificativo es difícil de mantener si tenemos en cuenta ciertas indicaciones que impiden que el lector acepte completamente el significado literal del texto.

<sup>21</sup> Irène Bessièrre, ob. cit., p. 106.

A un narrador en tercera persona, por convención, se le considera digno de confianza. En este texto, su presencia no sólo se manifiesta en la complejidad de su adjetivación y metáforas; también hay otros indicios de su actividad, como una frase entrecomillada en la primera página —«a la vez discreto y perentorio»—, que matiza una de sus afirmaciones, sin que sepamos de dónde procede. Igualmente deja sin aclarar algunos hechos fundamentales en el desarrollo de la trama, como el suceso que causó el cierre del molino. La carencia de respuesta a otras preguntas (¿por qué hay una luz en el molino? ¿quiénes oyen la llamada del joven?) instaura la duda característica de lo fantástico en la historia, pero la actuación del narrador cuestiona esa lectura. La desprotección e ignorancia del personaje, la relación narrador/personaje puede aludir a la situación del lector frente al texto.

Un indicio de la consistencia literaria de los espacios en «TLB» se da después de la primera descripción del molino: «Un par de búhos levantaron el vuelo sin ruido, con un vuelo bajo pero largo, como para dirigirse a Cawdor a informar a su señor de la llegada a deshoras del inoportuno intruso» (pp. 79-80). La alusión a *Macbeth* (Macbeth será señor de Cawdor, como le habían pronosticado las brujas en su primer encuentro) no debe pasar inadvertida, ya que señala la conexión de este lugar con otros espacios literarios, su referencialidad literaria.

El carácter del espacio en «Reichenau», al igual que el de «TLB», está vinculado al tipo de lectura que el lector lleve a cabo. En «Reichenau» se narran dos experiencias semejantes de un protagonista anónimo, del que únicamente conocemos su profesión, viajante de comercio. La primera de ellas se produce cuando, por haberse perdido en una carretera de Región, tiene que pasar la noche en un hotel barato de un pueblo desierto. Al llegar el personaje, se describen una serie de detalles del hotel que muestran un ambiente de decaimiento y pobreza similar al de otras narraciones regionatas: «las bombillas colgaban exentas de sus casquillos, las paredes no se ornamentaban con las estampas de los calendarios y en el dormitorio —además de la cama metálica, la mesilla de noche y un minúsculo lavabo sin agua corriente— no existía otro mueble que una silla con tablero de contrachapado» (vol. II, P. 84).

El narrador transmite las sensaciones de desagrado y repulsión del protagonista; incluso se permite la broma de calificar de «teresiana» la noche que le espera en el hotel. Pero seguidamente la normalidad de la situación y el espacio se altera; el protagonista oye el eco de unas voces que, nos dice el narrador, no proceden de un lugar concreto. De este modo la voz narrativa se distancia de la percepción del personaje, quien, suponemos, desconoce esos lugares que abarca la omnisciencia. La situación queda definitivamente del lado de lo anormal cuando vuelve a oír las voces y las risas:

que le fueron envolviendo con su inverosimilitud aproximación, con la intensidad que contradecía la lejanía, con la sospecha de que iban dirigidas a él

precisamente porque nunca sería capaz de comprenderlas. No, no procedían de un lugar determinado, no eran pronunciadas en parte alguna porque se trataba de un espacio sonoro definido —más allá de los muebles y las paredes de su habitación— por la cadena de susurros y risas femeninas... (p. 85).

Se alude a un lugar en el que no funcionan las leyes físicas, un espacio únicamente sonoro donde se produce la imposible conjunción de cercanía y lejanía. Con tal ruptura el caos sustituye al orden y, por ello, el personaje queda desorientado, sin poder confiar ya en sus mecanismos perceptivos.

Su interpretación de los sonidos pasa por etapas contradictorias: primero piensa que son las voces de unas criadas que no quieren ser oídas por sus señores; luego la atribución es imprecisa, porque parece oír también voces masculinas («los charlatanes»); y en ambos casos son voces que no le atañen. Sin embargo, la segunda vez que las oye, cree que van dirigidas a él por una razón paradójica, porque no es capaz de comprenderlas. Entonces las identifica como «susurros y risas femeninas» (p. 85), quedando establecido que se trata de una conversación de mujeres que es al mismo tiempo remota y cercana.

La noche transcurre como una experiencia torturante en la que el sujeto cree probar su valor al no solicitar la ayuda, llamando al timbre, que el dueño del hotel le había ofrecido. Años más tarde tiene una vivencia similar y esa vez sí lo hará. En la segunda parte del relato se dice que el personaje, tras largos años de trabajo, se ha convertido en un hombre de negocios. Por esta circunstancia el relato se relaciona con «Últimas horas de un invierno húmedo»: ambos protagonistas, después de muchos años de sacrificios consiguen un moderado bienestar. En los dos, quizá más claramente en «Últimas horas», la ironía con que el narrador trata a los personajes conllevaría una crítica de su ideología pequeño-burguesa.

Ahora, en lugar de un hotel miserable de Región se aloja en uno de Reichenau, cercano al lago de Constanza. El cambio y el contraste de espacios queda apuntado de varias maneras, como el calificar a la noche de «plateada», o la enumeración de los árboles y la exuberante vegetación que rodea al hotel:

[se oía] un cierto rumor que parecía esconderse tras aquel otro sereno y solemne de los abetos y las tímidas palmadas de las hojas de tilos y alerces, como si aplaudieran —por cortesía, no con entusiasmo— los despropósitos e insensateces de un oculto animador nocturno inasequible a los sentidos del hombre (p. 87).

La personificación de los árboles y la sugerencia de que hay algo que escapa a los sentidos del sujeto son indicios del carácter alucinante del lugar. Seguidamente vuelve a oír los susurros y las ocultas risas femeninas que su-

ponen la ruptura del orden, aunque esta vez no percibe de forma contradictoria la distancia que le separa de ellos: siente las risas muy cerca. «a punto de materializarse» (p. 88). El personaje sigue creyendo que las risas van dirigidas a él y el miedo, que le produce la ausencia de materialidad, le obliga a encender la luz y llamar a la camarera.

Al final se sugiere que quien acude a la llamada es el dueño del hotel de Región (por su «cabeza de cartón-piedra») para tomarse la revancha. Paradójicamente, y como él creía al principio, en lugar de recibir ayuda sufre una nueva amenaza. No obstante, la historia no queda cerrada porque no sabemos qué ocurrirá: la acción se detiene cuando comienza a abrirse la puerta.

Si el lector considera que los hechos son fantásticos, los susurros y las risas serán interpretados como el aviso de una amenaza fatal para el protagonista; pero también puede haber una explicación lógica. Como en el relato anterior, hay razones para que se mantenga la duda del lector, para que no esté seguro de lo que realmente ocurre. Si prestamos atención a los párrafos finales en los que se identifica al dueño del hotel regionato, vemos que la interpretación del personaje no es convincente: «al instante reconoció sus pasos sobre la moqueta del pasillo», «pudo reconocer su mano y la figura de cartón-piedra por la lenta manera con que hizo girar el picaporte» (p. 88). Resulta dudoso que alguien reconozca los pasos en la moqueta (la manera de girar el picaporte) de una persona a quien sólo ha visto una vez muchos años antes. Además, ¿cómo puede el personaje afirmar que los susurros van dirigidos a él precisamente porque no los comprende? En la lectura no fantástica el sujeto estaría psicológicamente desequilibrado. Las risas de las mujeres expresarían el miedo a lo femenino de una psique cuyas alucinaciones se mezclan con la realidad; el miedo a lo «otro» implicaría que el pedir ayuda se transforme en amenaza.

Pero además hay una serie de indicios que explicarían la actuación del narrador y el por qué del relato. Al principio el personaje se alojaba en el hotel por haberse perdido y llegar ante un poste de fundición «cuyas indicaciones estaban tan borrosas que no pudo lograr descifrarlas al resplandor de los faros» (p. 83). Como lector, el personaje no puede descifrar ni esos signos ni los susurros y las risas que, en efecto, iban dirigidas a él. En las primeras páginas de *Volverás a Región*, en la descripción de la sierra y los alrededores de la ciudad, también aparecía «un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y casi indescifrabre letrero, sujeto a un palo torcido: Se prohíbe el paso. Propiedad privada»<sup>22</sup>. En este caso, si el viajero no lee o no respeta la prohibición del letrero será abatido por los disparos del Numa.

Si recordamos las conexiones de este cuento con «Últimas horas de un invierno húmedo», podemos pensar que el texto juega con un lector que no

<sup>22</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, p. 9.

ha sabido o no ha podido interpretar los signos y que, al igual que el narrador rechaza las virtudes que llevaron al personaje a triunfar, el texto rechaza una interpretación única. «Reichenau» y «TLB», como otras obras benetianas, pueden leerse como historias fantásticas, pero también a la duda de lo fantástico es posible sumar las dudas sobre la enunciación misma. El texto, en tal caso, apuntaría a un referente ambiguo que el lector no puede establecer definitivamente.

### 4.3. REGION EN «BAALBEC, UNA MANCHA»

«Baalbec, una mancha» es la primera narración benetiana en que aparece Región<sup>23</sup>. A partir de ella, este espacio reaparece constantemente en sus obras; se repiten los mismos nombres y lugares, de manera que en casi todas las narraciones encontramos otros nuevos que amplían el mundo regionato. El máximo desarrollo de su topografía se alcanza en *Herrumbrosas lanzas*, con cuyo primer volumen se publicó un mapa pormenorizado de la comarca.

La invención de Región supone una apertura del espacio real, una manera de indicar al lector que su interpretación no debe limitar el referente de esta literatura a lo que entendemos como «real»<sup>24</sup>. En la construcción lectorial de Región entran en juego dos procedimientos de verosimilización: el primero es la descripción detallada de la geología regionata, de sus plantas y animales, casi como si se tratara de una descripción científica. La familiaridad de los nombres y toponímicos impulsa al lector, como la crítica ha señalado, a buscar este lugar en un mapa de España. Por otro lado, se nombran lugares de la geografía española repetidas veces. Así, en las descripciones de la comarca en *Volverás a Región*, los límites naturales de esta son la cordillera cantábrica, los Pirineos vascos, etc., con lo que estaría situada aproximadamente entre León, Galicia, Asturias y Santander<sup>25</sup>. Tales referencias quedan incluidas en el mundo narrado. Es decir, se ficcionaliza el referente real y se verosimiliza el ficticio. El territorio que surge es, por tanto, ambiguo: la construcción

<sup>23</sup> Fue publicada en *Nunca llegarás a nada*. Según Martínez Torrón data de 1958 (*Un viaje de invierno*, p. 12).

<sup>24</sup> Pavel, al recordar que la fijación de límites geográficos en Europa es bastante tardía, señala la relatividad de la distinción entre espacios de la ficción y espacios reales: «El concepto moderno de frontera rígida se desarrolló gradualmente sólo después de las guerras napoleónicas y culminó con la delimitación del mapa europeo después de la Primera Guerra Mundial. De manera similar, la delimitación estricta de fronteras entre territorios ficticios y no ficticios no es un fenómeno universal» (ob. cit., p. 76).

<sup>25</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, pp. 36-37. Pavel ha examinado las «frases mixtas» («mixed sentences»), en las que se combinan elementos de la ficción y la realidad (ob. cit., pp. 28-31). También puede consultarse a este respecto «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», de Samuel R. Levin (pp. 78-80).

de la ficción no escapa hacia un espacio maravilloso pero se separa del real: esa presentación problemática de la referencia textual hace que el lector cuestione el estatus del texto mismo.

Ahora bien, las referencias a Región no siempre funcionan de la misma manera. El espacio de «TLB» tiene poco que ver con el de «Duelo» o el de *Una meditación*; en algunos casos, el nombre es sólo un índice que sirve para impedir que el lector conecte un lugar con un referente realista y, a veces, encontramos diversas parodias de esos ámbitos (*En el estado*). En otros casos, como *En la penumbra* o «Numa, una leyenda», la referencia espacial está debilitada. En «Numa», donde se narra el mito más característico de Región, la representación espacio-temporal podría interpretarse de acuerdo con el contexto que suministran esas narraciones; pero si lo hacemos independientemente de ellas, el espacio presenta pocas conexiones con Región y se aproxima al espacio de la alegoría o la fábula.

En «Baalbec, una mancha» ya se dan los rasgos que señalaba Sobejano. El narrador es un personaje que decide visitar el lugar en que transcurrió su infancia, al ser invitado por el nuevo propietario de la finca familiar, que necesita su ayuda para resolver un problema legal. Mediante varias alusiones sabemos que está en una comarca del norte de España, un lugar inaccesible, apartado de la civilización: «Quería volver a Región, aunque estuviera deshabitada y agonizante... [pero] me aterraba y detenía la idea del viaje» (vol. I, p. 106).

El protagonista no forma parte de la ruina, sino que la observa desde fuera, como más tarde hará el narrador de *Volverás a Región*, y su función es similar de la de Marré en esa novela. Además de esta temporalidad del viaje a Región, encontraremos otros dos tiempos: la infancia del personaje, cuarenta años atrás, y la llegada de su familia a Región, durante la última década del siglo XIX.

El narrador es un miembro de la familia Benzal, una de las familias poderosas de la zona que, como las demás, ha visto venirse abajo su antiguo esplendor. Así, comenta irónicamente que los primeros colonos «se asentaron en Región (quien sabe si empujados por la calidad de la leche, lo apartado del lugar o las quimeras de una nueva tierra prometida, pregonada entonces por el teatro de ideas) con el fin de erigir una ciudad modelo para una sociedad nueva» (p. 105). Lo que aquí se ironizan son los resultados producidos por los ideales de una generación y, en especial, el papel directivo que atribuyeron al teatro de ideas, es decir, a la literatura. El nombre de la finca familiar, San Quintín, es significativo: las intenciones de los colonizadores de Región se cimentarían en el pasado glorioso de España. Subrayemos que buena parte de esas familias son liberales, en cuya ideología se combinan lo idílico y las ideas del progreso: buscaban la prosperidad económica en una región sin explotar. El espacio en que se da esa combinación es una ciudad de provincias.

Mijaíl Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, señala que este tipo de ciudad es característico de la literatura del siglo XIX, uno de cuyos ejemplos más notables aparecería en Flaubert (o, en su variante idílica, en los provincialistas). Los mismos rasgos que analiza Bajtín en esas ciudades pueden, en principio, aplicarse a Región: en ellas el tiempo no pasa, ya que son «el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, la repetición de lo 'corriente'. El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente: se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera»<sup>26</sup>. Además de Flaubert, los autores que Bajtín relaciona con este tipo de espacio, pertenecen a la literatura rusa: Gogol, Turgeniev, Chejov, etc. En España quizá el modelo más conocido sea la *Vetusta de Clarín*. Tras él, el ámbito provinciano reaparecerá a principio de siglo en las obras de Baroja y Azorín, entre otros, y más tarde en el realismo de posguerra.

Bajtín añadía que los novelistas utilizarán esta temporalidad cíclica como un tiempo con el que se contrastan secuencias no cíclicas, acontecimientos que escapan a esa temporalidad cerrada y que «no puede ser, por lo tanto, el tiempo principal de la novela»<sup>27</sup>. Esto, podemos añadir, se modificará en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. En buena parte de la narrativa benetiana la unidad de lugar posibilita el que se borren los límites temporales. En Benet se ha borrado por completo cualquier huella del cronotopo idílico; más bien se presenta un negativo de lo idílico. La temporalidad cíclica asimila todos los acontecimientos, de forma que sólo la muerte puede romperla.

En «Baalbec», el segundo tiempo que encontramos es la infancia del protagonista, que transcurrió unos veinte o treinta años después de que las ambiciones de los colonos se vieran frustradas. Como los niños de *Volverás a Región* y *Una tumba* tendrá una niñez solitaria. Siempre alejado del sentimentalismo, el narrador nos informa de que era huérfano de padre y de que, con pocos años, la madre tuvo que dejarlo al cuidado de unas tías para ir en busca de trabajo; poco después también ella morirá. En las primeras páginas rememora aquella situación de abandono y uno de los escasos consejos que ella le dio: «Prepárate en esta vida a no esperar nunca que tu virtud sea recompensada» (p. 102). Al final de la narración, según veremos, el lector encontrará una dudosa elección moral sobre la que gravitará esa máxima.

La finca familiar muestra las señales inequívocas de la decadencia. En sus recuerdos el narrador sitúa a su madre «en el gran comedor estilo imperio rural (el suelo se había vencido en el centro y los grandes aparadores y

<sup>26</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 398.

<sup>27</sup> Mijaíl Bajtín, *ob. cit.*, p. 398.

trincheros parecían vacilar medrosamente)» (p. 102). No obstante, el exterior de la casa no es todavía ruinoso:

era una hermosa y sólida edificación de tres plantas, de fábrica de ladrillo aparejada con sillares de granito. Su fachada principal daba a poniente y sobre una primera planta casi ciega corría un largo balcón con vistas sobre las terrazas de cultivo que descendían hacia Región, cuyas torres y cúpulas y macilentas columnas de humo contemplábamos por encima de los olmos... (p. 103).

Esta parte de su vida transcurre en interiores desvencijados, pero el jardín y los árboles que rodean la casa contrastan con esos espacios cerrados. En posteriores obras benetianas es difícil encontrar una descripción como la citada, donde la perspectiva sobre la ciudad muestra un amplio espacio; después se verá limitado y la agricultura desaparecerá en breve plazo.

El tercer tiempo, desde el que se narra, es el del regreso a Región. El nuevo dueño de las propiedades familiares le ha pedido ayuda para aclarar una duplicidad de documentos: quiere que localice los límites de una finca (quizá irónicamente llamada «Burrero») que pertenecía a su abuela y que ahora reclama la hija de unos antiguos empleados de la familia. La decadencia en ese momento ya es total, por lo que se produce un contraste entre la memoria del personaje y la realidad que percibe: «Todo había cambiado. Todo era mucho más pequeño». «Casi todos los árboles de mi niñez habían desaparecido» (pp. 109-110). En varias ocasiones, el protagonista trata de mostrar a su interlocutor la carencia de sentido de sus propósitos, la creación de industrias o negocios en la comarca (similares a los del abuelo), y ello le lleva a reflexionar sobre el sentido de su visita:

Yo había vuelto a Baalbec para contemplar un jardín talado, una chimenea torcida, unos grifos secos, las manchas de humedad en las paredes de un salón reducido, un balcón de metal deployé con sus chapas levantadas, oxidadas y rotas; una fachada salpicada de agujeros, por donde se vaciaba el contenido de un fábrica de cascote suelto y madera podrida (p. 111).

El cambio en la denominación, San Quintín/Baalbec no se explica en el texto, pero al aparecer esta última en el título de la narración sabemos que no se trata de un error. El nombre nos remite a Proust: Baalbec es el balneario en que el protagonista de la *Recherche* encuentra a Albertine, a las «jeunes filles en fleurs». Según parece, el referente de Baalbec en Proust era la playa normanda de Cabourg. También, aunque esta asociación resulta menos esclarecedora, Janet Díaz relaciona esa denominación con el oriente: «Baalbek es una ruina (Zimmerman nos dice que está situada a unas tres o cuatro millas de Damasco, que en el pasado fue un centro de culto del dios-sol Baal y que

hoy destaca por los restos de los templos de Afrodita, Dionisos y Zeus)»<sup>28</sup>.

La alusión apuntaría a un espacio literario, por lo que el lector deberá desconfiar del rigor mimético. Hay que señalar, no obstante, que el nombre «Baalbec» sólo aparece en el relato que comentamos y que indudablemente la conexión con Proust se encuentra más en el sujeto rememorante (o mejor, en el proceso) que en los espacios y las situaciones, donde es difícil encontrar alguna similitud; la diferencia se marca mediante la duplicación de la «a».

Finalmente, sabemos que las ruinas son históricas y al mismo están ya al margen de la historia. Por el lapso de tiempo que abarca la narración podemos concluir que la ruina de Región no pertenece a un pasado remoto del que estaríamos separados cronológicamente, sino que es una ruina moderna<sup>29</sup>. Las ruinas, especialmente las modernas, tienden a ser invisibles, a formar parte del suelo; antes de que esto ocurra Benet hace que detengamos nuestra mirada en ellas. El nacimiento del mundo de Región y su fin están tan próximos que el lector sólo puede extraer unas conclusiones poco optimistas.

En la ruina regionata la degradación es también evidente en el comportamiento de sus habitantes, en el ámbito moral. Al comienzo, decíamos, la madre aconsejaba al protagonista; en las últimas páginas, descubrimos que la duplicidad de documentos se produjo por una estafa de la abuela, que cobró una cantidad de dinero que ahora quizá debería ser devuelta. Sin embargo, el narrador afirma que en ese lugar y circunstancia los preceptos morales carecen de sentido. Los lectores, al margen del mundo narrado, deberían evaluar cuidadosamente esas conclusiones.

Ricardo Gullón comentaba, a propósito de *En el estado*, que su espacio «es tan puramente literario que el lector marcha de página en página como quien va de habitación en habitación en «the House of Fiction»<sup>30</sup>. No ocurre así en la Región de «Baalbec», o en otras narraciones, cuya ambigüedad referencial, ficción/realidad, no puede resolverse definitivamente. El mapa que se publicó con *Herrumbrosas lanzas* presenta las características de uno real: está hecho a «escala 1/150.000», «Proyección UTM Elipsoide Internacional Datum Europeo», «Equidistancia de las curvas de nivel 25 m.», etc. La minuciosidad con que se describe un lugar inexistente (pero no imposible) parece ser paródica de otras descripciones, de las pretensiones del saber científico. El lector debe entender que la exactitud referencial se opone a un equivoco o impreciso saber narrativo.

<sup>28</sup> Janet Díaz, «Variations on the Theme of Death in the Short Fiction of Juan Benet», p. 7.

<sup>29</sup> Sobre este tema véase «Texte et architecture», de Philippe Hammon.

<sup>30</sup> Ricardo Gullón, ob. cit., pp. 81-82.

**5. LA IRONIA: «DUELO»**

## 5. LA IRONIA: «DUELO»

A pesar de que los calificativos «irónico» o «paródico» son utilizados con frecuencia en los estudios sobre Benet, en muy pocos casos encontramos un examen detenido de la ironía o la parodia en sus obras. Así, Gonzalo Sobejano, en su brillante análisis de las primeras novelas benetianas, comenta únicamente el humor de algunas anécdotas en *Una meditación* y, entre los procedimientos humorísticos de ese tipo, cita las comparaciones extravagantes, el uso de vulgarismos y la ruptura de la ley del *decorum*<sup>1</sup>.

- Las excepciones a esta tónica general son escasas. Pere Grimferrer, en un temprano artículo sobre la obra de Benet, se refería al uso de la ironía y la burla en los capítulos dramáticos de *La otra casa de Mazón* y, una idea sobre la que volveremos más adelante, afirmaba que el estilo benetiano «contiene su propia crítica y su propia parodia latente». Darío Villanueva mostraba como, a través de las dudas y contradicciones del narrador, en *Volverás a Región*, se ironiza la destrucción de la omnisciencia. Ricardo Gullón, sobre todo en los trabajos dedicados a *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, ha señalado que la ironía es un rasgo característico de los narradores benetianos. Y, finalmente, entre los estudios dedicados a *En el estado*, merece destacarse el de Gonzalo Díaz-Migoyo, donde se examinan diversas parodias y el carácter irónico de este texto: ante él, el lector no puede adoptar una posición de mero receptor pasivo u observador: «si no ironizamos con el autor de *En el esta-*

<sup>1</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, pp. 574-575. Cito también: Pere Gimferrer, «Notas sobre Juan Benet», p. 49; Darío Villanueva, «La novela de Juan Benet», p. 11; Ricardo Gullón, «Esperando a Coré» y «Sombras de Juan Benet»; Gonzalo Díaz Migoyo, «Reading/Writing Ironies in *En el estado*», pp. 98-99.

do, tan frecuente y tan seria o burlescamente como él, no podemos ser sus verdaderos interlocutores».

En cuanto a los relatos y novelas cortas, en los escasos estudios (o menciones) que se les han dedicado tampoco abundan las referencias a estos procedimientos. Por ejemplo, Vicente Cabrera afirma en su monografía sobre Benet que «la ambigüedad que sienten lectores y personajes al final de cada narración se estructura coherentemente con la ironía y la paradoja»<sup>2</sup>; sin embargo, en varias narraciones no registra sus rasgos irónicos o paródicos (entre otros, en «Viator»). Ricardo Gullón, en el prólogo que hemos citado, está entre los pocos que subrayan su importancia en narraciones como «Duelo», «Después» o «Una línea incompleta»<sup>3</sup>.

Por otra parte, al emprender un examen de la ironía debemos tratar de definirla. Según el Diccionario de la Real Academia es «la figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice». Tal concepción es la que mantienen la mayoría de los trabajos sobre el tema, como el conocido *The Rhetoric of Irony* de Wayne Booth. Pero además en los últimos años han surgido varias teorías alternativas, como la de Dan Sperber y Deirdre Wilson o la de Herbert Clark y Richard Gerrig, que deben tenerse en cuenta. La primera de ellas nos es útil aquí para delimitar el alcance del concepto; la segunda, para estudiar la ironía dramática.

Sperber y Wilson, rechazando la idea de que haya dos significados, examinan la ironía con un caso de «interpretación». En su opinión, lo que la teoría clásica deja sin explicar es por qué el hablante, en lugar de decir directamente lo que quiere decir, elige decir lo opuesto. Según ellos, una frase irónica siempre hace eco a una frase anterior, y con ella se pretende ridiculizar la opinión a que se alude. En una primera versión de su teoría, basándose en la distinción entre «uso» y «mención» de proposiciones, veían la ironía como un caso de «mención»: «las ironías verbales son menciones ecoicas implícitas de significado que transmiten una actitud despectiva hacia el significado mencionado»<sup>4</sup>.

No obstante, en una reelaboración de su trabajo adoptan el término «interpretación», admitiendo que la «mención» es sólo parte de un fenómeno más general: «el uso de una forma proposicional no para representarse a sí misma, sino a alguna otra proposición a la que más o menos se asemeja»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Vicente Cabrera. *Juan Benet*, p. 51.

<sup>3</sup> Ricardo Gullón. *Una tumba y otros relatos*, pp. 33, 35, 40 y ss.

<sup>4</sup> Dan Sperber. «Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention», p. 131. Por ejemplo, en «llegó el perro» estamos «usando» la palabra perro, mientras «perro tiene cinco letras» o «él respondió, perro» serían casos de «mención». Véase también D. Sperber y Deirdre Wilson. «Irony and the Use-Mention Distinction» (pp. 306-311), donde se desarrollan las ideas apuntadas en «Les ironies comme mentions», y J. Jørgensen, G. Miller y D. Sperber. «Test of the Mention Theory of Irony», sobre la confirmación experimental de esta teoría.

<sup>5</sup> Dan Sperber y Deirdre Wilson. *Relevance*, p. 264.

Al igual que en su primer trabajo, rechazan la noción de sentido figurado de la visión tradicional y afirman que en la ironía verbal hay un sólo significado. Lo que la une a la litote o la meiosis es que «el pensamiento del hablante que se interpreta en la enunciación es en sí mismo una interpretación. Es una interpretación del pensamiento de alguien distinto del hablante (o del hablante en el pasado). Es decir, estas enunciaciones son interpretaciones de segundo grado del pensamiento de otro...»<sup>6</sup>. Para ellos, por tanto, los enunciados irónicos hay que entenderlos como casos de «interpretación ecoica» de algún enunciado anterior (de otro hablante, de cierto tipo de hablante, etc.). En la ironía, añaden, siempre está presente la expresión de una actitud de rechazo, desaprobación, etc., de la opinión a la que se hace eco, con lo que el hablante se disocia de ella y señala que no la mantiene.

Herbert Clark y Richard Gerrig discrepan de las ideas de Sperber y Wilson y proponen otra teoría, siguiendo a Grice, según la cual la ironía es un tipo de «fingimiento» («pretense»). Para ellos, al igual que para Grice, «ser irónico es, entre otras cosas, fingir... y aunque uno quiere ser reconocido como tal, anunciarlo estropearía el efecto»<sup>7</sup>. En su opinión, para que la ironía se produzca no es necesario recurrir a ningún enunciado previo, del que el irónico sería un eco. La noción fundamental a tener en cuenta es la de «conocimiento compartido» («common ground») por hablante y oyente, esto es, las creencias, conocimientos y presuposiciones que ambos comparten en el momento en que se emite una frase. En lugar de significar figurativamente, según nos dice la explicación clásica, un enunciado irónico «implica conversacionalmente» de forma que no tiene que ser irónico para todos los oyentes, sino sólo para algunos. A diferencia de Sperber y Wilson, que sólo se ocupaban de la ironía verbal, Clark y Gerrig afirman que su teoría explica también la ironía dramática y la del destino. Lo que une a las tres clases de ironía es la existencia de dos tipos de auditorio: «uno está en el ajo y el otro no»<sup>8</sup>.

Ambas teorías, según veremos, son útiles en el examen de los textos de Benet, un autor que no cree que la ironía sea uno más de los recursos retóricos:

La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento. De estos acomodos hay uno que me interesa sobre todos y es aquél mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier caso le domina. El recurso a la ironía<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Dan Sperber y Deirdre Wilson. *ob. cit.*, p. 238.

<sup>7</sup> Herbert Clark y Richard Gerrig. «On the Pretense Theory of Irony», p. 121. Las ideas de Sperber y Wilson también han sido criticadas por C. Kerbrat-Orecchioni. «L'ironie comme trope» y J. Williams. «Does Mention (or Pretense) Exhaust the Concept of Irony?»

<sup>8</sup> Herbert Clark y Richard Gerrig. *art. cit.*, p. 124.

<sup>9</sup> Este texto es comentado en el artículo de Díaz Migoyo sobre *En el estado*. Proviene del

En la narrativa benetiana la ironía afecta a diversos niveles del texto; primero, al acto narrativo mismo; luego, sucesivamente, a la situación, al narrador y al personaje.

Hay diversos incididos que señalan que la lectura, la relación autor/lector, puede ser entendida como irónica. El estilo de Benet ha sido calificado como «solemne»; según Gimferrer es similar al que utilizan «oradores e historiadores»<sup>10</sup>; para otros, se trata de un estilo ensayístico, como el de un historiador o un filósofo de la historia. Ahora bien, es evidente que el estilo de historiador o de ensayista está empleado en un contexto narrativo y no se utiliza para narrar historia, sino relatos, novelas o fábulas. Sabemos que un autor suele utilizar tal estilo, convencionalmente, en la exposición de sus ideas en el marco de un discurso determinado. Por el contrario, en una narración no podemos atribuir cualquier afirmación, con seguridad, al autor. El lector, según decíamos al referirnos al espacio benetiano, puede reconocer sin dificultades una serie de elementos de la «realidad»: los toponímicos son verosímiles o reales; sus interpretaciones de la guerra civil pueden ser mantenidas por un historiador o un ensayista que conozca los hechos; etc. Pero no deberíamos quedarnos en un mero reconocimiento del referente, ya que al mismo tiempo se indican los límites de la mimesis narrativa, la naturaleza ficticia de lo narrado; el contexto no es el de una obra histórica o un ensayo. Antes veíamos como con la ruptura del *decorum* la voz del narrador no se distingue de la de los personajes; también, añadíamos, la voz narrativa no es la de la tercera persona típica del realismo decimonónico en la que, por convención, el lector confiaba. Los fallos de su memoria, el ocultamiento de datos, las contradicciones, hacen que el lector dude del tono de autoridad con que se narran los hechos.

Gimferrer interpretaba, acertadamente, las citas entrecomilladas, el uso de palabras extranjeras con función decorativa y la concatenación de términos abstractos, como autocrítica del estilo benetiano. Todo ello, más algunos rasgos que Gimferrer no señala, como la inserción en notas a pie de página de partes fundamentales de la historia, nos muestra el carácter escrito de la narración y hace que el lector reconozca el estilo como tal estilo. El texto crea una ilusión que el lector acepta, pero cada poco queda señalada su naturaleza ficticia.

En esta situación irónica la víctima será aquel lector, que quedándose en el reconocimiento del referente, no desconfíe de la exactitud mimética de las convenciones de la ficción y acepte la «verdad» de lo narrado.

Además de esta ironía de la situación narrativa también podemos encontrar, la ironía dramática. Esta se produce en un drama, según Booth, cuando

«Coloquio sobre novela española actual», en *Novela española actual*, ed. Andrés Amorós, p. 178.

<sup>10</sup> Pere Gimferrer, art. cit., p. 49.

«un autor deliberadamente nos pide que comparemos lo que dos o más personajes dicen uno del otro, o lo que un personaje dice en un momento con lo que dice o hace después»<sup>11</sup>. En uno de los ejemplos clásicos, *Othello*, el espectador, a diferencia de los personajes, sabe que Yago está engañando a sus víctimas: como señalaban Clark y Gerrik hay dos públicos, uno conoce el secreto y otro no.

En «Duelo», según decíamos, uno de los pocos textos de Benet en que abunda el diálogo, encontraremos tanto este tipo de ironía como la del narrador y la del personaje. El lector percibe aquí claramente la distancia que media entre lo que él y el narrador saben y lo que saben los personajes, como Rosa o el criado. Al referirnos en el capítulo segundo a este relato examinábamos la cuidadosa caracterización de los protagonistas: no sigue un patrón realista, sino que se les provee de una serie de rasgos que luego se repiten, sin que su figura llegue a completarse o experimente algún cambio. Ni los hechos que se relatan quedan claramente expuestos ni las incursiones del narrador en la mente de los personajes explican sus motivaciones. La acción inicial —los protagonistas llevan cada año una rosa ajada a una tumba— se repite obsesivamente, y se relaciona con una serie de enigmas, entre los que destaca la muerte de Rosa.

En un primer momento, las acusaciones que don Lucas dirige al criado —«Tú no sabes lo que es esto... tú no tienes entrañas» (vol. I, p. 143)— resultan chocantes, no encajan en la descripción de esta figura. Luego, a las acusaciones se suman las ofertas para que Blanco pelee con él o para que no escape (dinero, chocolate, mujeres), en las que la actitud despectiva y tiránica del indiano contrasta con la pueril del criado. La voz narrativa no interviene, limitándose a señalar los movimientos de los personajes, como, por ejemplo, en la segunda ocasión en que don Lucas interrumpe el sueño de Blanco:

Me he pasado toda una noche buscándote por el monte. ¿Te das cuenta de lo que es eso? ¿Te das cuenta de lo que es para un padre soltar al perro para buscar al hijo ingrato, tener que atar con cadenas al hijo ingrato para no verle hundido en el vicio? ¿Te das cuenta, animal, te das cuenta? ¿No ves que me estás enterrando vivo? (p. 176).

Los hechos narrados contradicen claramente estas palabras. El narrador, en principio, evita cualquier evaluación moral pero, poco a poco, su punto de vista se trasluce en la descripción de los hechos y en las comparaciones. Según avanza el relato, el lector contará con más información que le permita interpretar los diálogos y, progresivamente, poner en duda las palabras del protagonista.

No obstante, hay algunas escenas cuya ambigüedad es irresoluble. En una de ellas, después del grotesco combate de boxeo en que se muestra el sa-

<sup>11</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony*, p. 63.

dismo de don Lucas, se da una retrospectiva, no sabemos cuantos años atrás, en la que se cuentan las relaciones amorosas de Rosa y el indiano. Las palabras de este son una sarta de lugares comunes que recuerdan los diálogos de una novela rosa —«me guardaré este pañuelo para tenerlo siempre junto a mi corazón» (p. 171)—, pero a pesar de algunos comentarios del narrador, al ser estas relaciones amorosas parte de un pasado del que sabemos muy poco, no podemos estar seguros de la insinceridad del personaje.

El narrador es con frecuencia irónico, sobre todo en las comparaciones, cuyo tinte humorístico distancia al lector de narración y personajes. Así, en una de las primeras apariciones de don Lucas se dice que lleva una rosa marchita, que cada año deposita en la tumba de Rosa «como un San José el nardo cristalino» (p. 142) y, un poco después, en la misma escena, le vemos «lanzando a través del humo una profética mirada a la dormida Jerusalén» (p. 143). Es evidente que se trata de lo opuesto de San José y de una mirada profética, que el narrador no mantiene esas opiniones y se distancia de ellas. Además no parece casual la asociación de las dos comparaciones con lo religioso. Tanto en el lenguaje del narrador como en el del indiano se perciben ecos de la terminología religiosa. Recordemos que el personaje siempre va vestido de negro, que repetidas veces se denomina «ceremonia» su visita anual a la tumba y que el criado le ayuda a «oficiar» (montar y desmontar el borrico, aceptar dinero, etc.). Por otra parte, completando la situación, sabemos que Blanco cuando se santigua procura que el amo no le vea. Con todo ello se sugeriría que se trata del negativo de una ceremonia, o un ceremonial absurdo, donde el oficiante destaca por carecer de cualquier virtud religiosa.

Pero Don Lucas no es la única víctima de las ironías del narrador, ya que también alcanzan a otros personajes y a la situación misma. En uno de estos casos, al relatar el pasado de Amelia, la tía con quien vivía Rosa, se describe la escena en que los amigos y conocidos preparan el entierro del padre de aquella: «[estaba] apenas cubierto con una sábana, con la misma indumentaria y postura con que exhaló su último suspiro, el cadáver del viejo Gros del tamaño de un escolar, un sonriente y colorado esqueleto». Las relaciones de padre e hija quedaron rotas porque Amelia

la esquiwa y atolondrada heredera, abandonó la celda de la virtud para buscar la compañía de un cazador de dotes, una tarde de paseo por el camino de Macerta, ensayando los primeros lances; los primeros y balbuceantes giros y artificiales sorpresas ante un hombre moreno que acababa de inventar la sonrisa... (pp. 153-154).

Con la última frase, se descarga la ironía sobre el amor que ella sintió. Igualmente cuando don Lucas declara su amor a Rosa se dice que ella le mira «con dos ojos como dos botones» (p. 171). De esta forma, junto a los cali-

ficativos beligerantes que dirige a Rosa y Amelia, la voz narrativa impide que el lector se aproxime emocionalmente a quienes parecen ser víctimas inocentes. Tal actitud, al igual que ocurriría con una voz excesivamente sentimental, impulsa al lector a desconfiar de la presunta objetividad del relato. En otros momentos es evidente que el lector debe disentir de sus puntos de vista, como, por ejemplo, cuando dice que la ofrenda de la rosa marchita con el paso del tiempo se convierte en «la ceremonia anual que conmemoraba el triunfo de la inocencia» (p. 162), o cuando el estado miserable en que viven Rosa y Amelia le sirve para hacer un chiste de dudoso gusto: los muebles rotos, la ausencia de cristales y el olor que hay en la casa resultan «tanto o más elocuentes que el informe de un tasador oficial de la Caja de Ahorros» (p. 154).

El indiano es el personaje cuya voz se oye con más frecuencia en el texto y también es el único que hace uso de la ironía. Su víctima es casi siempre el criado. En una ocasión le despierta en medio de la noche, lo que parece ser una costumbre, y comienza a hacerle una serie de preguntas. Como responde que la noche anterior no pudo dormir, don Lucas comenta: «Probablemente una grave preocupación te quitó el sueño. Me parece que tú eres hombre de grandes preocupaciones» (p. 173). Durante el diálogo, como hemos visto, emplea el lenguaje que un padre utilizaría para amonestar a un hijo rebelde: «Todo lo he dejado por ti, por ti. Para hacer de ti un hombre... Y mira de qué forma me lo pagas» (p. 175). En todos estos casos el lector siente que esas ironías son gratuitas, que forman parte de los malos tratos de un extraño verdugo.

Así pues, de la situación narrativa al personaje encontramos toda una gama irónica, con diversas intenciones y víctimas, cuya frecuencia exige una constante atención lectorial. Como Muecke señalaba, «La ironía... necesita y busca contradicciones y dualidades»<sup>12</sup>. Dualidades y contradicciones que no se resuelven en este texto, ni siquiera en el suceso de mayor importancia entre los narrados, ya que la muerte de Rosa no queda satisfactoriamente explicada. Primero se sugiere que fue un accidente en una caldera abandonada en la que tenía una cita amorosa —«no acertó a salir»— y que dos meses más tarde el indiano, dolorido, habría encontrado su cadáver. Luego, el narrador se sitúa en la desordenada mente del criado cuando este recuerda los hechos: en presencia de don Lucas él la violó, o intentó violarla, y a consecuencia de ello la mató (p. 186). Janet Díaz propone una interpretación diferente, en mi opinión, algo exagerada: en las últimas páginas se averiguaría que el indiano encerró a Blanco en la caldera abandonada «obligándole a mantener casi dos meses de relaciones necrófilas y necrófagas con el cadáver de Rosa»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 129.

<sup>13</sup> Janet Díaz, «Variations on the Theme of Death in the Short Fiction of Juan Benet», p. 7.

En el primer caso que menciono, el comportamiento del indiano sería el de un hombre que desde entonces ha quedado enloquecido: por ello, no podríamos condenar su comportamiento en las secciones del relato anteriores a la muerte (cortejo y declaración). Si aceptamos la segunda hipótesis, quizá la más plausible, al sugerirse que el indiano es el cazador de dotes que en el pasado pretendió a Amelia, su conducta sería grotesca.

En «Duelo» la ironía es empleada de forma diferente a la que observamos en *En el estado*. Aunque, como en la novela, gran parte de las expectativas que el texto incita quedan frustradas, aquí no llegan a desmontarse ante el lector sus propios mecanismos interpretativos, lo que, según señalaba Díaz Migoyo, impedía que la ilusión novelesca se articulase<sup>14</sup>. Al final de la lectura, las piezas del rompecabezas con que cuenta el lector no le permiten estar seguro de qué es lo que ha ocurrido, del sentido de los hechos narrados, y la posición en que quedamos no es la elevada que, según Booth, se logra con la percepción de la ironía, en la que el lector y autor «pueden descansar seguros»<sup>15</sup>.

La única opción posible, ante un narrador de poco fiar y ante la serie de hechos sórdidos que se relatan, es ironizar con el autor, reconstruyendo sus posibles intenciones. El tipo de ironía que Booth estudia detenidamente es el que clasifica como «intencionada, encubierta, estable, infinita» («intended, covert, stable, infinite»); a la «inestable» («unstable-covert-infinite») le dedica mucho menos espacio<sup>16</sup>. Según creo, en este último tipo es en el que debería incluirse «Duelo», ya que el lector se ve obligado a modificar incesantemente su construcción de significados. En la «inestable-cubierta-infinita», dice Booth, como la que se da en los textos de Beckett, la lectura depende «de un acto de reconstrucción silencioso de la estructura superior del autor, y de nuestro ascenso para morar con él en comunión silenciosa mientras el drama 'sin sentido' se desarrolla más abajo, en la superficie de las cosas»<sup>17</sup>.

Con la ironía, el autor (implícito) pretende mostrar al lector su relación con el narrador y la dudosa veracidad de su historia, esto es, el carácter arbitrario e imposible de verificar del referente ficticio. Si, por el contrario, realizáramos una lectura «literal», que no tenga en cuenta sus diversas ironías e inconsistencias, el número de interrogantes que quedan sin resolver sería aún mayor.

<sup>14</sup> Gonzalo Díaz Migoyo, art. cit., p. 89.

<sup>15</sup> Wayne Booth, ob. cit., p. 12.

<sup>16</sup> Wayne Booth, ob. cit., pp. 257-267.

<sup>17</sup> Wayne Booth, ob. cit., p. 263.

## 5.1. «VIATOR»: PARODIA Y AUTOPARODIA

La parodia es otro recurso frecuente empleado por Benet; unas veces, como en «Una línea incompleta» o *En el estado*, de forma evidente; en otras, puede pasar desapercibida<sup>18</sup>. Esto último es lo que ocurre en el comentario de Vicente Cabrera sobre «Viator», donde tampoco, según veremos, se presta atención al referente histórico al que apunta el relato. En la opinión del crítico, este texto es interesante por su «desarrollo estructural y su tratamiento del punto de vista»<sup>19</sup>. En él, lo importante no serán los escasos hechos que se cuentan, sino la «acción verbal» de los personajes, las diferentes versiones de la realidad que estos proporcionan.

En esta narración encontramos tres partes: primero, la introducción con la que un narrador sitúa al lector en un escenario regionato; luego, la partida de cartas que se desarrolla mientras los personajes esperan un tren y, por último, un relato del jefe de estación que versa sobre unos hechos extraordinarios ocurridos años antes.

Las primeras líneas de *Volverás a Región* presentaban el espacio que significativamente reaparece a lo largo de la novela y al que se vincula el destino de los personajes:

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...<sup>20</sup>

El comienzo de «Viator» recuerda marcadamente este fragmento, si bien el destino del viaje varía. Los itinerarios que se proponen son más complicados y se comprimen en poco espacio:

El viajero que desde cualquiera de las capitales próximas pretenda llegar a Región por vía —en lo posible— férrea, bien descendiendo en Palanquinos para optar con el enlace con los Castellanos, bien continuando hasta Ponferrada para remontar el Sil con el minero de Villablino, bien —si procede del Este— llegando hasta La Robla... pronto sabrá a qué atenerse (Vol. II, p. 89).

<sup>18</sup> La utilización de la parodia en *En el estado* ha sido comentada por Díaz Migoyo, en el artículo citado, y Ricardo Gullón (*Una tumba y otros relatos*, pp. 24-25), quien también señala su uso en «Una línea incompleta». En algunos párrafos de *En el estado* que no comentan estos críticos, puede verse, según creo, una parodia de *Volverás a Región* o de las descripciones regionatas de otros textos: «[hay] canchales como calaveras, de órbitas vacías y afiladas quijadas o montones de apelonadas esponjas de color ceniza que hubieran decidido petrificarse ante el silencio administrativo del clima» (p. 14).

<sup>19</sup> Vicente Cabrera, *Juan Benet*, p. 58.

<sup>20</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, p. 7.

En ambos casos la voz advierte a un viajero hipotético (al lector) de los peligros que le acechan y de la casi imposibilidad de llevar a cabo el trayecto. Además, el protagonista mismo sugiere la relación del cuento con la novela: «En uno de mis primeros viajes de vuelta a Región» (p. 91). La dificultad del viaje a Región se da, por primera vez, en «Baalbec, una mancha», pero allí los obstáculos no son tan insuperables, ya que una de las razones que da el personaje para resistirse a empezarlo (que desaparecerá en posteriores versiones) es su avanzada edad.

El viajero arquetípico de la tradición literaria occidental es Odiseo, cuyo viaje al Hades dará pie, según se sabe, a los de Virgilio y Dante. A este último es al que parece aludir el comienzo de la novela benetiana, con lo que el viaje que se describe podría interpretarse como un viaje al más allá. Las advertencias del narrador recuerdan la inscripción que figura en la entrada del infierno de la *Commedia*: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate». Por otra parte, Erns Robert Curtius, al estudiar los precedentes medievales de Dante, señalaba que en ellos el bosque es tránsito hacia el otro mundo y que el tema del extravío en el bosque procede del «roman» caballeresco<sup>21</sup>. En *Volverás a Región* hay diversas alusiones al mundo medieval y, para el viajero, es constante la posibilidad del extravío en el bosque o el desierto. Quizá teniendo esto en cuenta, Nelson Orringer ha interpretado esa novela como una parodia de la épica: «Esta tierra [Región] pertenece al mundo de la épica, ya que el ojo humano nunca ha visto o conocido su realidad, su esencia misteriosa. Por ello Benet trata irónicamente a un turista imaginario que pasa a través de estos territorios imaginarios»<sup>22</sup>. En nuestra opinión, si bien tal interpretación es admisible en algunos pasajes (como lo es en «Horas en apariencia vacías»), es difícil extenderla a todo el texto, o asimilar la figura del viajero a la de un turista.

El tono admonitorio en la novela de Benet puede ser aceptado como tal porque lo justifican la perenne amenaza del Numa y el posterior desarrollo de los acontecimientos. El narrador transmitía al lector unas claves que lo situaban en el mundo regionato y contextualizaban el encuentro del doctor Sebastián y Marré Gamallo. A diferencia de esto, si prestamos atención a diversos indicios que afirman su carácter (auto)paródico, el principio de «Viator» no tendría tal funcionalidad.

La parodia supone el contrapunto de dos textos. En «Viator» la relación narrador/lector, inicialmente, la del que sabe frente al que no sabe, es mostrada al lector de diferentes maneras. Las advertencias de la voz narrativa contrastan con sus alusiones humorísticas e ironías. Así, por ejemplo dice que el jefe de estación responde a las preguntas sobre el horario de los trenes «con el escepticismo propio del observador más atento y sensible a la histo-

ria contemporánea de España», o que entre las posibilidades que se ofrecen al viajero está tomar «cualquier de esos rapidillos locales que parecen dirigirse a la Europa Central, escapando siempre del enemigo» (pp. 89-90). El escenario de la historia es una estación de trenes, un lugar abierto, frente a la casa cerrada durante años en que vive el doctor Sebastián y, mientras en aquella casa los relojes habían dejado de funcionar tiempo atrás, señalándose con ello el estancamiento temporal, en la estación el reloj Garnier marca la hora con exactitud. En el relato, como apuntaba Cabrera, no ocurre ningún hecho digno de destacarse.

En *Volverás a Región* el narrador permanecía indiferente, distanciado de los acontecimientos y personajes, sin asumir ninguna identidad; en la narración breve pasa a ser también el protagonista, un joven ingeniero de minas, inexperto, que pierde su dinero en un juego de cartas con un hábil viajante, y ambos son posibles víctimas del destino al querer coger un tren en una fecha maldita.

Después de la partida de cartas del joven y el viajante, el jefe de estación narra unos hechos extraordinarios: hace años, un 3 de noviembre, unos mineros que viajaban llevando dinamita en un tren murieron a causa de una explosión que no pudo explicarse. Desde entonces, todos los años en la misma fecha, han ocurrido accidentes igualmente misteriosos.

Una de las claves fantásticas de ese relato también se relaciona con la novela y con otros textos benetianos. Según explica este nuevo narrador, la muerte de los mineros había sido anunciada por teléfono al jefe de estación de entonces:

Ustedes saben que en esta tierra las voces —voces de lamento, muchas veces, pero de advertencia y caución, las más— surgen por todas partes y a todas horas y ni siquiera respetan el selectivo de la red. Yo tengo algo —y aun mucho— que decir acerca de esas voces: lo de menos es que anticipen los hechos, lo normal es que los provocan (p. 96).

Las últimas frases señalan las diferencias de ese teléfono respecto a sus antecesores que también predecían el porvenir: la rueda telegráfica del padre del doctor Sebastián, el gas que quema el minero de *Una meditación*, o el teléfono del ferrocarril en «Baalbec, una mancha», por el que se oyen «silbidos, ayes y lamentaciones» (p. 107). En «Viator», las voces además provocan los hechos.

Por otro lado, el que el protagonista sea un ingeniero de minas, si el lector conoce algunos datos de la biografía del autor, podría sugerir que el relato tiene algún contenido autobiográfico. En «De lejos» el personaje también era un ingeniero de minas que trabaja en el norte. Sin embargo, en nuestra opinión, en ambos casos la incitación a establecer tales conexiones puede ser una de las trampas que Benet acostumbra a poner a sus lectores, tan anecdó-

<sup>21</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, pp. 275 y 518-519.

<sup>22</sup> Nelson Orringer, «Epic in a Paralytic State», p. 42.

tica como el que la única cita de un autor conocido en «Viator», al igual que ocurría en *Volverás a Región* y en *Una meditación*, se refiera a unos perros.

El final debería explicarnos el por qué de las advertencias iniciales, pero, por una parte, el tono introductorio y los hechos extraordinarios contrastan con las abundantes notas de humor: las comparaciones extravagantes que mencionábamos (jefe de estación/observador de la historia de España), las descripciones del viajante experimentado, de los diferentes tipos de viajeros, etc. Por otra, al final el viajante desaparece y no sabemos si el joven toma o no el tren: es decir, no ocurre nada.

En una lectura literal hay igualmente ciertos detalles que comprometen la veracidad de la narración de los mineros. Se dice que el jefe de estación está loco, y las frecuentes repeticiones en su primera intervención parecen corroborarlo: «Sí, el correo. Qué duda cabe de que llegará, el correo. Hoy más que cualquier otro día. Llegará. Con retraso, con mucho retraso, pero llegará» (p. 94); además, sabemos que el narrador ha variado y omitido partes de esa historia. El final abierto, como los de otros relatos de *5 narraciones y 2 fábulas*, suscita interrogantes que el lector no puede responder: pero, también cabe dudar que esas preguntas sean pertinentes.

Junto a los diversos indicios de que estamos ante una parodia, en «Viator» hay un referente histórico que puede pasar inadvertido. Una frase del jefe de estación sitúa cronológicamente los hechos: «en los últimos días de aquel nefasto octubre —cuando la revolución ya parecía sofocada por las fuerzas del orden» (p. 95). Sin duda alude a la revolución de octubre de 1934, en la que unos 50.000 mineros se enfrentaron al Ejército, la Guardia Civil, la Legión y los Regulares, cuyos resultados cuenta Benet en su *¿Qué fue de la guerra civil?: «Tras la represión, los juicios sumarísimos y los fusilamientos parecía haber llegado el momento para el golpe militar»*<sup>23</sup>. La fecha en que los mineros toman el tren, el 3 de noviembre, correspondería al final de aquellos tristes sucesos. Si el lector tiene en cuenta el dato histórico, puede relacionar las voces del teléfono con aquella represión. Pero, ¿se propone con esa alusión una explicación realista?

Si creemos, no obstante, que el referente histórico no nos explica completamente el relato y que «Viator» es una autoparodia que, a su vez, incluye la parodia de un relato de fantasmas, el final puede interpretarse como la incitación a un lector despistado a pensar que el sentido de la narración se desplaza al exterior, a lo que no se cuenta. Un lector atento, por el contrario, debería prestar atención a un preámbulo, quizá engañoso, una divertida partida de cartas y al relato de un personaje, supuestamente loco.

Hemos visto que tanto la ironía como la parodia impiden que el lector adopte una posición «cómoda» ante lo narrado y, al situarle frente a las am-

bigüedades propias de la ficción, le obliga a construir, modificar y, a veces, cambiar sus interpretaciones. En otras obras de Benet ambos procedimientos funcionan de manera similar, y así, al llegar al final del texto, como sugiere uno de los personajes de *En el estado*, quizá convendría decir: «He aquí el último capítulo en el que, según es costumbre, se debería desentrañar el misterio. Pues bien, el que lo quiere descifrar es quien lo crea»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Juan Benet, *¿Qué fue la guerra civil?*, p. 14.

<sup>24</sup> Juan Benet, *En el estado*, p. 204.

## BIBLIOGRAFIA

### NOTA

Las primeras bibliografías benetianas son las de Ingrid Zoetmuller (1976) y M. Compitello (1978). La más completa es la que se da en la recopilación de Manteiga, Herzberger y Compitello (1984). Posteriormente, en el volumen de Vernon (1986) aparece una selección en la que se incorporan las novedades de importancia que se produjeron a partir de 1984. Aquí, además de las obras que cito en el texto, he incluido algunas de las consultadas y aquellas de (y sobre) Benet posteriores a 1986.

### OBRAS DE JUAN BENET

#### A. Narrativa

*Nunca llegarás a nada*. Madrid: Tebas, 1961; reediciones, Madrid: Alianza, 1969; Madrid: Debate, 1990.

*Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1967; reedición, Madrid: Alianza, 1974.

«La violencia de la posguerra». *Revista de Occidente* 81 (1969), pp. 348-361. (Fragmento de *Una meditación*).

*Una meditación*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

«Los padres». *El Urogallo* 1 (1970), pp. 62-66.

*Una tumba*. Barcelona: Lumen, 1971. Reedición, Madrid: Alfaguara, 1987.

*5 narraciones y 2 fábulas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

*Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972. Reedición, en Ed. Diego Martínez Torrón, Madrid: Cátedra, 1980.

*La otra casa de Mazón*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

*Sub rosa*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973.

«Horas en apariencia vacías». *Plural: Revista Mensual de Excelsior* 25 (1973), pp. 20-24.

«Amor vacío». *Plural* 41 (1975). Reeditado en *Una tumba y otros relatos*. Ed. Ricardo Guillón, Madrid: Taurus, pp. 291-296.

- «Syllabus». *Cuentos Españoles concertados. De Clarín a Benet*. Ed. Gonzalo Sobejano y Gary Keller. New York: Harcourt. 1975. pp. 256-262.
- «Retazo». *Cuaderno del Norte. Norte. Revista Hispánica de Amsterdam (1976)*. pp. 79-82. (Fragmento).
- «Un tema de otro tiempo». *Vuelta* 2 (1977). 4-7. (Capítulo III de *En el estado*). *En el estado*. Madrid: Alfaguara. 1977.
- Cuentos completos*. 2 volúmenes. Madrid: Alianza. 1977 y 1981.
- «Una leyenda: Numa». *Del pozo y del Numa: Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1978. Reedición. Madrid: Alfaguara. 1987.
- «Un fragmento». *Nueva Estafeta* 2 (1979). pp. 8-14. (Fragmento de *Saúl ante Samuel*).
- «La tía, sus sobrinos, la taquillera y el chulo». *El País. Libros* (4 de noviembre. 1979). pp. 7-8. (Fragmento de *Saúl ante Samuel*).
- El aire de un crimen*. Barcelona: Planeta. 1980.
- Saúl ante Samuel*. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1980.
- «Trece fábulas y media». *El País. Suplemento Literario* 82 (17 de mayo. 1981). p. 7. (Fragmentos).
- Trece fábulas y media*. Madrid: Alfaguara. 1981.
- Una tumba y otros relatos*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Taurus. 1981.
- A meditación*. Trad. Gregory Rabassa. Nueva York: Persea Books. 1982.
- En la penumbra*. Santander: Bedia. 1982.
- Herrumbrosas lanzas*. Libros I-VI. Madrid: Alfaguara. 1983.
- Herrumbrosas lanzas*. Libros VII. Madrid: Alfaguara. 1985.
- Return to Región*. Trad. Gregory Rabassa. Nueva York: Columbia University Press. 1985.
- «Obiter dictum». *Cuento español de posguerra*. Ed. Medardo Fraile. Madrid: Cátedra. 1986.
- Herrumbrosas lanzas*. Libros VIII-XII. Madrid: Alfaguara. 1986.
- Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza. 1987.
- En la penumbra*. Madrid: Alfaguara. 1989.
- El Caballero de Sajonia*. Barcelona: Planeta. 1991.

## B. Teatro

- Max*. *Revista Española*, 4 (1953). pp. 409-430.
- Agonía confutans*. *Cuadernos Hispanoamericanos* 236 (1969). pp. 307-321.
- Teatro*. Madrid: Siglo XXI de España. 1970 (*Anastas o el origen de la constitución, Agonía confutans, Un caso de conciencia*).

## C. Poesía

- «Dos poemas: 'En cauria', 'Un enigma'». *El Urogallo* 19 (1972). pp. 7-8.

## D. Traducciones

- A este lado del paraíso*. Trad. de F. Scott Fitzgerald. *This Side of Paradise*. Madrid: Alianza. 1968.

## E. Ensayos y colecciones de artículos periodísticos

- La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente. 1965.
- Puerta de tierra*. Barcelona: Seix Barral. 1970.
- El ángel del señor abandona a Tobías*. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1976.
- En ciernes*. Madrid: Taurus. 1976.
- «¿Qué fue la guerra civil?». Barcelona: La Gaya Ciencia. 1976.
- «Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad. *Del pozo y del Numa: Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1978.
- La moviola de Eurípides*. Madrid: Taurus. 1982.
- Sobre la incertidumbre*. Barcelona: Ariel. 1982.
- Ingeniería en la época romántica. Las obras públicas en España. 1860*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas. 1983.
- Artículos*. Volúmenes 1 y 2. Madrid: Ediciones Libertarias. 1983.
- Londres victoriano*. Barcelona: Planeta. 1989.
- La construcción de la torre de Babel*. Madrid: Siruela. 1990.

## OBRAS SOBRE JUAN BENET

- AMOROS, Andrés. Ed. «Intervención, coloquio y mesa redonda final». *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra. 1977. pp. 173-188. 277-334.
- AVELEYRA, Teresa (1974): «Algo sobre las criaturas de Juan Benet». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23. pp. 121-130.
- BRAVO, María Elena (1983): «Región, una crónica del discurso literario». *Modern Language Notes* 98. pp. 250-258. Reeditado en *Juan Benet*. Ed. Kathleen Vernon. pp. 177-187.
- (1986): «Literatura de la distensión: El elemento policíaco». *Insula* 472. pp. 12-13.
- (1986): *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes. 1986.
- CABRERA, Vicente (1983): *Juan Benet*. Boston: Twayne.
- CAMPBELL, Federico (1971): «Juan Benet o el azar». *Infame turba*. Barcelona: Lumen. pp. 293-310.
- COMPITELLO, Malcolm (1978): «Bibliography, Juan Benet and his critics». *Anales de la novela de Posguerra* 3. pp. 123-141.
- (1983): *Ordering the Evidence: «Volverás a Región» and Civil War Fiction*. Barcelona: Puvil.
- «The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics». *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. pp. 8-17.
- de AZUA, Félix (1975): «El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*». *Cuadernos de la Gaya Ciencia* 1. pp. 9-21. Reeditado en *Juan Benet*. Ed. Kathleen Vernon. pp. 147-157.
- DIAZ, Janet (1979): «Variations on the Theme of Death in the Short Fiction of Juan Benet». *The American Hispanist* 36. pp. 6-11.
- DIAZ MIGOYO, Gonzalo: «Reading/Writing Ironies in *En el estado*». *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. pp. 88-99.
- DURAN, Manuel (1974): «Juan Benet y la nueva novela española». *Cuadernos Americanos* 195. pp. 193-205. Reeditado en *Juan Benet*. Ed. Kathleen Vernon. pp. 229-242.
- GIMFERRER, Pere (1969): «En torno a *Volverás a Región* de Juan Benet». *Insula* 226. p. 14.
- (1969): «Una crónica de la decadencia». *Papeles de Son Armadans* 156. pp. 299-302.

- (1974): *The Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BRANDENBERGER, Erna (1973): *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «El fantástico: una isotopía della trasgressione». *Strumenti critici* 45, pp. 199-231.
- (1985): «Fantástico y sintaxis narrativa». *Río de la Plata* 1, pp. 95-111.
- CASTELLET, José María (1957): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- CLARK, HERBERT y Richard GERRIG (1984): «On the Pretense Theory of Irony». *Journal of Experimental Psychology: General* 113, pp. 121-126.
- COHN, Dorrit (1983): *Transparent Minds*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- CONRAD, Joseph (1981): *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza.
- CULLER, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistic and the Study of Literature*. Ithaca (New York): Cornell University Press.
- CURTIUS, Ernst Robert (1975): *Literatura Europea y Edad Media Latina*. 2 volúmenes. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE MAN, Paul (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1989): *Critical Writings 1953-1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DIAZ MIGOYO, Gonzalo (1985): *Guía de 'Tirano Banderas'*. Madrid: Fundamentos.
- DOCHERTY, Thomas (1983): *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- FOUCAULT, Michel (1979): *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- FRANK, Joseph (1968): «Spatial Form in Modern Literature». *The Widening Gyre*. Bloomington: Indiana University Press.
- FURTADO, Felipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GARCIA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GARCIA PAVON, Francisco, Ed. (1971): *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*. Madrid: Gredos.
- GENETTE, Gérard (1969): «La littérature et l'espace». *Figures II*. Paris: Seuil.
- (1980): *Narrative Discourse*. Ithaca (New York): Cornell University Press.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1982): *Semiótica*. Madrid: Gredos.
- GULLON, Ricardo (1979): *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus.
- (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- HAMON, Philippe (1972): «Qu'est-ce qu'une description?». *Poétique* 12, pp. 465-485.
- (1988): «Texte et architecture». *Poétique* 73, pp. 3-26.
- JAUSS, Hans Robert (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- JORGENSEN, Julia; George MILLER y Dan SPERBER (1984): «Test of the Mention Theory of Irony». *Journal of Experimental Psychology: General* 113, pp. 112-120.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980): «L'ironie comme trope». *Poétique* 41, pp. 108-127.
- KRISTEVA, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- KUNDERA, Milan (1987): *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- LEVIN, Samuel R. (1987): «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema». *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco, pp. 59-82.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- MUECKE, D. C. (1969): *The Compass of Irony*. London: Methuen.
- PAVEL, Thomas G. (1986): *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- RABKIN, Eric (1976): *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- RICARDOU, Jean (1967): *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- (1987): *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra.
- SCHOLLES, Robert y Robert KELLOG (1966): *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1985): *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.
- SPERBER, Dan (1984): «Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention?». *Journal of Experimental Psychology: General* 113, pp. 130-136.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON (1978): «Les ironies comme mentions». *Poétique* 36, pp. 399-412.
- (1981): «Irony and the Use-Mention Distinction». *Radical Pragmatics*. Ed. Peter Cole. New York: Academic Press, pp. 295-318.
- (1988): *Relevance, Communication and Cognition*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- WATT, Ian (1974): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus.
- WEBER, Alfred y Walter F. GREINER (1977): *Short-Story-Theorien (1573-1973). Eine Sammlung und Bibliographie englischer und amerikanischer Quellen*. Kronberg: Athenäum Verlag.
- WILLIAMS, Joanna (1984): «Does Mention (or Pretense) Exhaust the Concept of Irony?». *Journal of Experimental Psychology: General* 113, pp. 127-129.