



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**INSTANTE Y ATEMPORALIDAD EN
*VOLVERÁS A REGIÓN Y SAÚL ANTE SAMUEL DE JUAN
BENET***

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA:
HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES**

**COMITÉ TUTOR:
TUTORA: DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA (FFYL)
DRA. GABRIELA GARCÍA HUBARD (FFYL)
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA (FFYL)**

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM, siempre, como profesor y como alumno.

A mi tutora, Dra. Blanca Estela, por apoyarme incondicionalmente y formarme con cariño y complicidad.

Al Dr. Villarías, por su ayuda y crítica constante, las pláticas, los consejos y la amistad.

A la Dra. García Hubard, por su interés en mi trabajo, las lecturas compartidas y sus concisas observaciones.

A la Dra. Aguilar-Alvarez y al Dr. Ugalde, porque también nutrieron esta tesis con sus comentarios y sugerencias.

Para Aline, partícipe de todas mis locuras y obsesiones.

A mis padres, a quienes jamás podré pagarles todo lo que hacen por mí.

Esta tesis está dedicada a la memoria de mi abuela, Gloria Reyes, de quien siempre recibí amor y aliento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN -----	3
1. LA ATEMPORALIDAD NARRATIVA DE JUAN BENET -----	11
1.1 La posmodernidad y su literatura-----	11
1.2 Un primer acercamiento a Benet-----	17
1.3 Un primer acercamiento a las novelas-----	33
1.3.1 <i>Volverás a Región</i> : el retorno y la espera-----	33
1.3.2 <i>Saúl ante Samuel</i> : el crimen fratricida y nuevamente la espera-----	39
1.4 La Guerra Civil en la narrativa de Benet-----	46
1.5 Benet: el enigma ¿dificultad o estilo?-----	51
1.6 Lo benetiano: poética del instante-----	66
2. EL ESPACIO-TIEMPO REGIONATO: LO TANGIBLE SE HACE IMPALPABLE -----	83
2.1 Tiempo y muerte: morir solo por haber nacido-----	83
2.1.1 Lo temporal y lo eterno: el instante al límite-----	84
2.1.2 Región: el topos como intersticio entre lo humano y lo divino-----	94
2.2 El buque fantasma: la irrealidad de Región-----	103
3. EL INSTANTE Y LA ETERNIDAD: HERRAMIENTAS CONTRA LA MUERTE -----	126
3.1 Memoria, visión y expectación-----	126
3.1.1 El palimpsesto como vía alterna-----	130
3.2 La existencia fuera del tiempo lineal-----	141
4. CONSTRUCCIÓN DE LOS INSTANTES: POÉTICA DE LA SUSPENSIÓN -----	150
4.1 El estilo en el ámbito literario-----	150
4.1.1 Un acercamiento al análisis del estilo desde el lector-----	154
4.2 Un estilo atemporal-----	163
4.2.1 El recluso contra la cronología-----	165
4.2.2 La ambigüedad de la zona de sombra-----	169
4.2.3 El lenguaje opuesto a la ciencia: el misterio y el oxímoron-----	171
4.2.4 El instante es la palabra, orden y caos-----	176
4.3 Función y análisis del estilo benetiano-----	183
4.3.1 Reiteración del oxímoron-----	183
4.3.2 Elaboración de la temporalidad suspendida-----	194
CONCLUSIONES -----	203
BIBLIOGRAFÍA -----	213

INTRODUCCIÓN

Juan Benet es uno de los autores más influyentes y relevantes del siglo XX en lengua española. Su proyecto literario es enriquecedor en todo sentido y en cualquiera de sus vertientes: ensayo, novela, cuento o drama. Esto se debe a la cala inusitada que realiza, esa forma tan *sui generis* en que concebía el arte y, además, a su estilo excéntrico, tan fuera de lo común, ése que invita a más de una lectura.

La obra benetiana es un referente obligado para comprender muchos de los mecanismos críticos contruidos y puestos en marcha, desde el ámbito cultural, para enfrentar la realidad adversa que vivió España a partir de 1936, aquel padecimiento de un régimen destinado a marchitarse hasta morir de viejo, pues no hubo cómo derrocarlo. Sin embargo, las preocupaciones de Benet no se limitaron al contexto nacional, sino que se extendieron a ámbitos universales, pues su literatura logra relacionar las paradojas inherentes a la humanidad con el contexto moderno que ya mostraba signos decadentes.

En este contexto, la literatura de Benet fue acogida de buena forma por la mayoría de la crítica (no sin alguna resistencia), sobre todo cuando el autor vivía y continuaba activo, claro ejemplo es la atención mayor que recibió su novelística; sin embargo, hoy en día, su obra no recibe el interés que merece, a pesar de ser un autor inscrito en todas las historias de la literatura española.

Aunque no es el objetivo de este estudio analizar las razones por las cuales Benet no es leído de manera febril, sí se retoman varios juicios críticos que lo tildan de ser un autor oscuro, complicado, ilegible, de una obra impenetrable; esos juicios erigen una muralla que prohíbe la entrada y mantiene a los lectores fuera de un mundo narrativo construido de manera fascinante, el cual definitivamente logra afectar y trascender en el entendimiento de quienes se adentran en el espacio y el tiempo de Región, aquella comarca que Benet inventó para circunscribir allí la mayoría de sus novelas.

Por ello, uno de los propósitos de esta tesis es generar un interés renovado por la obra de Benet al exponer las bondades de un proyecto literario necesario, coincidente y crítico con la realidad de nuestros días. La obra benetiana, a pesar de estar enmarcada en un contexto histórico específico, tiene características perenes, pues desarrolla arquetipos humanos y circunstancias recurrentes a lo largo de toda la historia de la humanidad, presentados de una forma única y entrañable, con lo cual logra blandir una crítica que siempre será vigente.

Por otro lado, entre las particularidades de Benet como personaje histórico, (leyendo a Chamorro, su mejor amigo, uno puede acercarse a muchas y de distinta índole) se puede mencionar que jamás dejó su profesión como ingeniero de caminos, en la cual contribuía a la construcción de pantanos, presas y túneles; es preciso apuntar que este oficio le atraía sobremanera, pero no dejaba de verlo como una forma de sobrevivir económicamente. A Benet le gustaba realizar otro tipo de construcciones y edificaciones más allá de aquellas obras tangibles y utilitarias; para ello dedicaba sus tardes a la escritura, actividad que desde el inicio, como él declaró más de una vez, le permitía tener una libertad soberana y completa sobre esa realidad ficticia que fundó y desarrolló, pues era el innegable dueño y señor de lo que ocurría en Región.

Está claro que Benet no pensaba en el gran público, las cuantiosas ventas o la fama internacional, cuando se encerraba diario de 7 a 9 de la noche en el piso superior de su casa en la calle de Pisuerga, frente a un vaso de whisky (rellenado una vez por folio) para inventarse Región y toda la circunstancia de su ruina tras la guerra, así como los personajes atormentados, reclusos y fantasmales que la habitan. Pero es muy claro, también, que era muy consciente de los efectos que buscaba provocar en su lector cuando se regalaba a aquel trance, a aquel estado de gracia al que lo convocaba el ejercicio de la escritura.

Y aunque es probable que la obra de Benet jamás se encuentre con el gran público de hoy en día (no el que representa las ventas masivas producto del

mercadeo y la globalización), es necesario que encuentre mayor extensión, por ello este trabajo, abonando al objetivo que ya se estipuló, propone dotar al lector de una serie de consideraciones teóricas, filosóficas y estilísticas útiles para comprender algunos de los propósitos y de las bondades del proyecto artístico de Benet y, sobre todo, los mecanismos que ejecuta para, a partir del lenguaje, desafiar los postulados racionales positivistas y liberar la posibilidad de obtener un conocimiento desligado de esta perspectiva encumbrada, de tal forma que los efectos de su literatura en el lector pueden desarrollar la sensación de un tiempo suspendido, abolido, determinado por la simultaneidad, la memoria y el instante.

Sería imposible que el lector de Benet no sintiese ese extrañamiento codificado en el manejo del lenguaje; en ese vocabulario que pareciera infinito, incluso echando mano de otras lenguas o de palabras que pueden o deben inventarse en ese momento; en esa sintaxis compleja y sinuosa donde las oraciones pueden verse interrumpidas por bifurcaciones, reflexiones e, inclusive, por otras pautas del relato que no siempre vuelven al momento en el que se fragmentaron; sería imposible que el lector de Benet no sintiese que la construcción discursiva lo ha dejado atrapado dentro de un laberinto que se extiende no sólo a la espacialidad, sino también a la temporalidad, un dédalo cuyo ritmo narrativo es similar a una salmodia recurrente, perene y machacona, pero que, en algún punto, lo invita a una zona desconocida, ubicada en los límites con la razón lógica, en los límites de la verosimilitud, una región vislumbrada de forma inusitada, a la que no se llega sino siguiendo este método, una alienación proveniente de un conocimiento nuevo, jamás reportado por la percepción que tenemos del mundo como lo conocemos de forma cotidiana.

Esta tesis pretende indagar la forma en que Benet logra codificar en el texto los efectos que atrapan al lector en ese laberinto, los mecanismos que coadyuvan a provocar esa sensación y ese efecto de que la percepción cotidiana se ha quedado corta ante lo que se expone con el estilo benetiano, esas consecuencias de su lectura

que hacen contemplar al lenguaje como una herramienta necesaria para sondear lo insondable y hacer existir lo imposible. Por tanto, otro de los propósitos de este estudio es desentrañar la forma en que el discurso benetiano construye una temporalidad alejada de la cronología y de la lógica racional usual, en consonancia con el pensamiento posmoderno; para lo cual se basa en el desarrollo del instante y la técnica de la estampa, con ello se opone a los planteamientos racionalistas de la modernidad, pues su literatura tiene como ejes principales el misterio irresoluto, la incertidumbre constante, la contradicción que guía y el oxímoron proteico, elementos que coadyuvan a crear un efecto de atemporalidad cercano a la concepción de lo eterno, lo cual implica para él y su lector una nueva forma de conocimiento.

La realización de esta investigación también insiste en salvar el hueco que hay en los estudios benetianos en México, pues las búsquedas hechas en los catálogos de nuestras universidades no arrojan ni una sola entrada dedicada al autor. Esta tesis se propone entonces despertar el interés académico y sentar precedente en nuestro país, asimismo, estrechar el vínculo entre España y México, hecho ya tradicional en la UNAM, puesto que siempre habrá una perspectiva diferente en el tratamiento y el análisis externo de asuntos que atañen a la visión histórica y el contexto ideológico y cultural de un país, temas que también subyacen en la obra benetiana.

Finalmente es necesario contextualizar en el tiempo la obra de este autor y mencionar las obras que se analizarán. Benet murió el 5 de enero de 1993, hace 25 años. Se han cumplido ya 51 años de la aparición de *Volverás a Región*, su primera novela, hacia 1967, fundadora del ciclo regionato; y 38 años de la publicación de *Saúl ante Samuel* en 1980, novela con la que concluye el llamado *grand style* benetiano.¹ Dichas obras fueron elegidas para analizar la construcción del instante

¹ Aunque algunos proyectos posteriores de Benet, como *Herrumbrosas lanzas*, publicado entre 1983 y 1986, se desarrollan en *Región*, ya no tienen la construcción estilística de las novelas anteriores

y el efecto de atemporalidad que Benet desarrolla a partir de su estilo. Estas obras comparten los preceptos estilísticos benetianos aquí descritos y analizados, con sus diferencias contextuales y las complejidades que exige el propósito de cada una, pero son muy diferentes en cuanto al tema que desarrollan, así como en la construcción a nivel de personajes, ambientación, estructura y trama.

No es el propósito de este estudio comparar las novelas elegidas con base en los elementos mencionados, sino verlas como el comienzo y el final del ciclo regionato para demostrar que la línea estilística de Benet es continua y se encuentra en diferentes niveles para ambas obras, y por supuesto, estas características se pueden encontrar en las demás novelas publicadas por Benet a lo largo de los 13 años que hay entre las que se analizarán aquí: *Una meditación* (1970), *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973) y *En el Estado* (1977), pero eso ya no es materia de esta tesis, con estas mismas pautas podrían trabajarse después aquellos textos.

También es primordial mencionar que el discurso ensayístico de Benet fue utilísimo para el análisis que lleva a cabo esta tesis, pues en él las reflexiones estilísticas son frecuentes y, en muchos puntos, aun quizá sin advertirlo, Benet postula numerosos deseos y propósitos rastreables en su obra narrativa, desde posturas políticas, artísticas o ideológicas, hasta su teoría del tiempo. Por tanto se hace referencia de forma constante a un ensayo fundamental escrito por Benet de forma previa a su obra novelística: *La inspiración y el estilo* de 1966, en el que da cuenta de la mayoría de sus obsesiones literarias y las confronta con el ámbito español; también hay referencias recurrentes a *El ángel del señor abandona a Tobias*, publicado en 1976, obra en que Benet revisa una serie de ideas artísticas aplicables a distintos ámbitos; y finalmente a *En ciernes*, publicado también en 1976, una colección de ensayos cortos que recolectan buena parte del poder analítico de

circunscritas allí, salvo el caso especial de *En la penumbra* (1989), novela con la que Benet retoma algunos de los mecanismos utilizados en la saga regionata publicada de 1968 a 1980.

Benet y, aunque centrados en lo literario, se extienden a otros temas relevantes como su concepción del tiempo.

Una vez planteadas estas circunstancias, se detalla lo expuesto en cada capítulo, incluyendo la mención de los apoyos teóricos o críticos, desde los que se parte o analiza, utilizados para darle andamiaje a esta tesis.

En el primer capítulo se revisarán preceptos teóricos de Lyotard y Benjamin para enmarcar el contexto ideológico en el cual se desarrolla la novelística benetiana, pues coincide en muchos puntos con lo postulado por estos autores. Estas propuestas teóricas además, así como la narrativa de Benet, se desarrollan en los años posteriores a las grandes guerras internacionales.²

Posteriormente se centra en el contexto literario, tanto el internacional, vinculado a los autores que influyen de forma directa a Benet y sus contextos técnicos e ideológicos; como el Español, sobre todo en cuanto al ámbito en el que surge la propuesta literaria benetiana, su crítica a la literatura de corte social realista y el contexto generacional de los años sesenta. Poco después se presentan las novelas que se analizarán, así como una consideración general del desarrollo de la Guerra Civil española en su obra.

Finalmente, el primer capítulo cierra con una serie de juicios de la crítica para caracterizar la escritura de Benet, primero para exponer el tono y la forma en que se han acercado los estudiosos a su obra (ejemplificados con algunos fragmentos de los novelas) y después para contextualizar las diversas perspectivas desde las que se ha abordado la cuestión temporal en nuestro autor. Aquí ya se comienza a revisar también lo estipulado por el mismo Benet en sus ensayos, pues es materia muy útil para el análisis de su propuesta literaria.

² Tras la Primera Guerra Mundial en el caso de Benjamin y tras la Segunda en el de Lyotard. Para la obra de Benet, además de las anteriores, debe mencionarse la relevancia que adquiere la Guerra Civil Española y su posguerra, como se verá más adelante.

En el segundo capítulo se plantea la relevancia de la concepción del tiempo y su vinculación con la muerte, de lo cual deriva una obsesión y una fascinación por quererlo vencer o dominar, efectos que provoca la literatura de Benet.

Se continúa con la revisión del concepto teórico-filosófico del instante como un elemento que en su aislamiento puede acercarse a la efímera construcción de la eternidad, para ello se echa mano de Platón, Plotino, San Agustín, Abad Carretero y Jankélévitch. Esto da pauta para exponer la forma en que la temporalidad cronológica se critica desde el instante, lo cual es resultado de la búsqueda de nuevas formas de narrar el tiempo, para lo cual resultan útiles los postulados de Ricoeur.

Posteriormente se expone la vinculación de la dimensión temporal con la espacial dentro de la diégesis narrativa, particularmente en la construcción de Región. Se caracteriza este espacio y se analizan varios fragmentos representativos de las novelas donde entra en juego esta realidad cronotópica creada por Benet, en la cual se contraponen la cronología (historia) y la atemporalidad (mito), ámbito de la incertidumbre y el misterio.

Después se analiza la figura del buque fantasma a partir de la caracterización que hace el mismo Benet de la literatura de misterio echando mano de su discurso ensayístico, desde el cual conceptualiza la estampa y el argumento. Se propone entonces la construcción de la *épave* a partir del discurso novelístico de Benet y se analizan sus implicaciones en ambas novelas, pues resulta una figura muy relevante para la construcción del efecto de atemporalidad.

En el capítulo tres se reflexiona a partir de lo anterior para plantear la problemática surgida ante la posibilidad de narrar sin que el discurso esté vinculado a una cronología y que apele más a los mecanismos de la memoria, para lo cual Benet llega al uso de la yuxtaposición de discursos de diversa índole (filosófico, narrativo, histórico, ensayístico).

Después se analiza la estructura del palimpsesto y cómo Benet la retoma al momento de crear su literatura pues aunque el lenguaje es sucedáneo debe poder contender con la memoria y la simultaneidad. Se analiza la superposición de imágenes en ambas novelas y sus consecuencias en términos de su funcionamiento.

Finalmente el cuarto capítulo parte de una serie de consideraciones fundamentales sobre el estilo y cómo se ha conceptualizado esta categoría desde distintas perspectivas, de allí se deriva la propuesta de una forma de análisis a partir de los postulados de Fish y Rifaterre (teoría de la recepción). Así se vuelve necesario analizar la forma en que Benet concibe el estilo, para dar paso a los elementos conforman su estilística.

Posteriormente se revisa la figura del recluso y sus implicaciones temporales, nuevamente se echa mano del discurso ensayístico de Benet para dejar claro que su narrativa apela a la participación del lector. De allí se advierte la figura autoral caracterizada por Benet: el hombre de letras opuesto al conocimiento científico que propone una búsqueda fuera de la lógica racional encumbrada a partir del terreno del oxímoron, el enigma y la incertidumbre.

Después se describe la concepción del tiempo de Benet, a partir de su ensayo "Clepsidra", necesario para llevar a cabo el análisis de algunos fragmentos representativos de ambas novelas con los cuales se ejemplifica la construcción del estilo benetiano a partir de los elementos desarrollados anteriormente.

Sin más que advertir, se dará paso entonces al trabajo de investigación y análisis con el cual se pretende poner nuevamente el discurso de Benet sobre la mesa.

1. LA ATEMPORALIDAD NARRATIVA DE JUAN BENET

1.1 La posmodernidad y su literatura

La literatura posmoderna representa un reto para su lector. Quien se aventure como receptor de esta escritura no puede sólo esperar el placer pasivo de su decodificación; en su lugar, debe trabajar y esforzarse para completar su sentido, pues cuestiona tanto sus respuestas como su perspectiva acerca de lo que significa la ficción, la realidad y otros ámbitos que aquel lector ya daba por sentados.³

La escritura posmoderna, más que sus predecesoras, eleva el papel del lector a co-creador del significado para dejar atrás su etiqueta de consumidor pasivo y, por ello, deja sobre la mesa una serie de preguntas de las que no espera una respuesta unívoca, sino que, de manera retórica, pretende usarlas como una forma de problematizar los grandes presupuestos sobre los que se había construido todo el tejido literario anterior: ¿qué es la ficción?, ¿qué implicaciones tiene la lectura?, ¿para qué se lee?, ¿por qué escriben los autores?, ¿para qué crean formas innovadoras o “experimentales” en lugar de continuar con las tradicionales?⁴

Aunque hablar de lo “posmoderno” ya es usual, cabe aclarar que su definición no es tan sencilla como ha resultado su uso. Nicol, por ejemplo, prefiere pensar la ficción posmoderna como: “a particular ‘aesthetic’ –a sensibility, a set of principles, or a value-system which unites specific currents in the writing of the latter half of the twentieth century”.⁵ Como se observa, este concepto resulta abarcador y carente de límites claros; tan sólo en este ejemplo puede comprender: estética, sensibilidad, conjunto de principios y sistema de valores. Para aclararlo

³ Véase Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge, University Press, 2011, p. xiv.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. xvi. “Una estética particular –una sensibilidad, un conjunto de principios, o un sistema de valores que une corrientes específicas en la escritura de la segunda mitad del siglo XX.”

hay que revisar brevemente la postura de Lyotard, quien es reconocido como uno de los principales pensadores que moldearon la condición de lo posmoderno.

Lyotard describe en varios de sus ensayos, pero sobre todo en *La condición posmoderna*, las circunstancias industrializadas y computarizadas de la sociedad moderna, lo cual conllevó un cambio en el “estado del conocimiento”; esto lo hace voltear a la filosofía del s. XVIII: Kant, Hegel y Rosseau, principalmente.

Para Lyotard el pensamiento ilustrado está cimentado en lo que llama “metanarrativas”, aquellos relatos que estructuran el discurso de la modernidad, ya sea en el ámbito religioso, político, filosófico o científico.⁶ Estas metanarrativas son una forma violenta de ideología que pretenden suprimir y controlar al sujeto individual al imponerle un falso sentido de totalidad y universalidad sobre un conjunto de cuestiones, acciones o eventos dispares. Nicol afirma que: “A metanarrative is like a literary narrative in that it is essentially a means of ordering discrete elements in a particular form and thus presenting a rhetorical case about the way things work or are connected, which legitimates political positions and courses of action”.⁷ Esta problemática la presenta Lyotard sobre todo centrada en la ciencia, pues desde el inicio de *La condición posmoderna* asevera:⁸

En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas

⁶ Ante el peligro de relacionar los metarrelatos con los mitos, Lyotard deja clara la diferencia: “Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar”. Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 30.

⁷ Nicol, *op. cit.*, p. 11. “Una metanarrativa es como una narración literaria en que es esencialmente un medio para ordenar elementos discretos en una forma particular y presentar así un caso retórico sobre la forma en que las cosas funcionan o están conectadas, que legitima posiciones políticas y formas de acción.”

⁸ De este conflicto entre literatura y ciencia, Benet también se pronunciará al respecto, como se verá más adelante, véase el apartado: “4.2.3 El lenguaje opuesto a la ciencia: el misterio y el oxímoron”.

de juego. Es entonces cuando mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se la llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar «moderna» a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse.⁹

Es en este punto que la posmodernidad aparece. Para Lyotard es claro que una de las características del pensamiento posmoderno es darse cuenta de que el poder de las metanarrativas como relatos legitimadores está en decadencia, el pensamiento posmoderno simplemente no cree en esas metanarrativas. Hay por ende un reconocimiento de la función retórica de la narrativa, así, en lugar de esos grandes relatos legitimadores, se prefieren los *petit récits*, pequeños relatos que no pretenden revelar una verdad absoluta, sino una verdad acotada y relativa, aplicada a su propio contexto. Lyotard afirma que:

[...] se tiene por «posmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. [...] La función narrativa pierde sus functores,¹⁰ el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. [...] Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos.¹¹

Lyotard, al reconocer el poder de los relatos que han encumbrado estos grandes presupuestos, asume que la narrativa no es natural ni inocente sino que siempre

⁹ Jean Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 5.

¹⁰ Los *functores* o *funtores* son operadores lógicos o conectivos para relacionar contenidos; esto de acuerdo con la lógica formal.

¹¹ *Idem*.

parte de un principio retórico que implica la selección y la interpretación. Éste es uno de los principios que los críticos y autores posmodernos comparten con su pensamiento, pues rechazan aquel supuesto “realista” que postula el despliegue narrativo de forma natural sin que haya una modelación autoral, en donde la tarea del narrador es simplemente poner frente al lector un relato que ha llegado a él de algún modo.¹²

Frente al arte de la modernidad, el cual Lyotard relaciona directamente con lo sublime kantiano,¹³ al arte posmoderno lo describe como: “aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”.¹⁴

Al hablar del artista posmoderno lo emparenta con un filósofo, pues sus obras no están gobernadas por reglas establecidas, por lo cual no pueden ser juzgados mediante un juicio determinante, pues es imposible la aplicación de categorías conocidas a lo que han realizado, Lyotard afirma:

Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su

¹² Nicol, *op. cit.*, p. 12.

¹³ “[...] la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto”. Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25. Esta “impresentabilidad” se emparenta con el concepto de lo “inexpresable” de Benjamin. Más adelante se hablará de dicha relación.

puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo).¹⁵

Como puede verse, Lyotard contempla el lenguaje como una forma predominante en el acontecer posmoderno, ya sea para denotar el proyecto fallido de la modernidad o como herramienta para distanciarse de las reglas caducas y que sólo pretenden continuar con una tradición presupuesta del arte. Esto lo lleva a afirmar que: “Escribimos contra la lengua, pero necesariamente lo hacemos con ella”,¹⁶ lo que en realidad representa el deseo de “decir lo que ella [la lengua] no sabe decir, pero suponemos, debe poder decir”.¹⁷

Lyotard encuentra las bondades del lenguaje como entidad potenciadora del acto de iniciación, puesto que la violencia contra ella permite abrir una herida en la sensibilidad del receptor. En sus propias palabras:

Lo que convierte en acontecimiento el hallazgo de una palabra, un olor, un lugar, un libro, una mirada, no es su novedad en comparación con otros "acontecimientos", sino el hecho de que tiene valor de iniciación en sí mismo. Eso sólo lo sabemos más tarde. Ha abierto una herida en la sensibilidad. Lo sabemos porque desde entonces se ha reabierto y volverá a abrirse, escondiendo una temporalidad secreta, quizás desapercibida. Esta herida da entrada a un mundo desconocido, pero nunca hace conocer ese mundo. La iniciación no inicia en nada; comienza, tan sólo.¹⁸

El acto de iniciación del lenguaje que abre un mundo desconocido, pero que nunca permite conocerlo, y aquella necesidad de indagar en la presencia de lo impresentable, pueden relacionarse con el concepto *expressionless* de Benjamin, el

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

cual utiliza al momento de acercarse a la obra de arte para encontrar su “contenido verdadero”.

Para Benjamin, pensador que influyó de forma innegable al pensamiento posmoderno, este término no significa algo inefable más allá de la comprensión, sino una condición inabarcable que yace en la existencia de la obra, en sus medios de expresión, pero sobre todo en su lenguaje,¹⁹ por ello que encuentre ecos en las consideraciones revisadas de Lyotard. Lo “inexpresable” se presenta como una violencia crítica que, paradójicamente, no logra separar la esencia y la apariencia del arte, pero, a su vez, impide que se combinen dichos elementos.

Así, Benjamin encuentra la crítica de la obra de arte como una actividad que completa el sentido de ésta y a partir de lo “inexpresable” propone una teoría que implica la *interrupción* como un elemento necesario para completar su sentido. Para Ferris:

Benjamin puts forward a theory of art that places interruption at its center. While this position suggests a movement from unity and totality on the one hand, and towards incompleteness on the other, that is not the full picture. Benjamin speaks of interruption as something that completes the work: “Only the expressionless completes the work, by shattering it into a thing of shards, into a fragment of the true world, into the torso of a symbol”. What completes the work is also what fractures it.²⁰

Como puede observarse, aquí hay otra relación con lo postulado por Lyotard, en tanto que para Benjamin también se debe privilegiar la construcción de una verdad

¹⁹ David Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, University Press, 2008, p. 58.

²⁰ *Ibid.*, pp. 60 y 61. La cita dentro de este fragmento corresponde a Walter Benjamin, *Selected Writings 1913-1926*. Vol. 1. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, p. 340. “Benjamin presenta una teoría del arte que coloca la interrupción como su centro. Si bien esta posición sugiere un movimiento desde la unidad y la totalidad, por un lado, y hacia el estado incompleto, por el otro, ésta no es la idea completa. Benjamin habla de la interrupción como algo que completa la obra: ‘Solo lo inexpresable completa la obra, al fracturarla en un elemento hecho de piezas, en un fragmento del mundo verdadero, en el torso de un símbolo’. Lo que complete la obra es también lo que la fractura.”

acotada y limitada, una que haga énfasis en los fragmentos de realidad que se contextualizan (en este caso de la obra de arte), en lugar de apelar a una totalidad que pretende establecerse como rasero o unas reglas preestablecidas para interpretar la obra de arte. Esta cesura o interrupción, para Benjamin, es precisamente la verdad en la obra de arte. Por ello afirma que la belleza, la esencia de la obra, en su forma verdadera, sólo puede encontrarse cuando se le considera como apariencia: “the task of art criticism is not to lift the veil but rather, through the most precise knowledge of it as a veil, to raise itself for the first time to the true view of the beautiful”.²¹

Las ideas teóricas que postulan estos autores son producto del análisis de lo acontecido en la historia del pensamiento humano tras las guerras mundiales. La pluralidad de pequeñas narrativas que reemplazan el totalitarismo de los grandes relatos, aunado a la idea de que existe una verdad objetiva, pero imposible de comprender por el hombre, son postulados que se encuentran ligados a la narrativa de Benet, surgida en el marco de este contexto, con el cual puede aseverarse que no hay certeza de las ideas, sino mera incertidumbre; ante la realidad, y los acontecimientos, seres u objetos que la constituyen, no hay máximas únicas sino sólo interpretaciones, mejor o peor construidas.

1.2 Un primer acercamiento a Benet

La narrativa española de corte social-realista, hacia mitades del siglo XX, comenzó a mostrar síntomas de desgaste. Esta fórmula, pocos años antes, resultó sólida y dio admirables ejemplos de maestría literaria; no obstante, estilísticamente no

²¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 351. “La tarea de la crítica de arte no es levantar el velo, sino más bien, a través del conocimiento más preciso de él como un velo, hacer que se levante él mismo por primera vez a la verdadera visión de la belleza.”

había avance. La decadencia del objetivismo y la sencillez formal, encadenados a una crítica social exacerbada, dieron lugar a una literatura repetitiva e insípida.²²

Unas cuantas novelas anunciaban la incipiente reestructuración del esquema anterior; sin embargo, como suele suceder en materia de arte, el cambio vendría directamente del lugar opuesto al encumbrado. Para este momento surgieron dos textos fundamentales, puntos de partida de los movimientos seguidos por autores posteriores: *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos²³ y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, ambas novelas aparecidas en 1962.

La senda tendida por Vargas Llosa significó renovar la forma clásica de novelar y presentó recursos temáticos y estructurales inusuales, aunque su estilo quedó emparentado a formas narrativas decimonónicas. *La ciudad y los perros* abrió la puerta al uso de recursos como la elipsis, lo coral en las voces narrativas o el punto de vista limitado de un narrador en apariencia omnisciente, lo cual logró el entusiasmo de la crítica, autores y lectores.

Luis Martín-Santos, por otro lado, ensaya una narrativa repleta de elementos estilísticos “vanguardistas” que, si bien aparecían en novelistas contemporáneos o poco lejanos temporalmente (como el monólogo interior joyceano y las técnicas narrativas usadas por el modernismo en lengua inglesa), se amalgamaron para sacudir al género novelístico español. Esta narrativa responde a reglas propias creadas por el lenguaje y su tratamiento. La crítica de entonces afirmaba que la

²² “Es innegable que la situación socio-política de las décadas iniciales de la posguerra española resultaba inadecuada para que los novelistas consiguiesen frutos sazonados [...] sin embargo, y a pesar de tamaños obstáculos, escritores como Camilo José Cela, Ana María Matute y Carmen Laforet lograron sorprendernos dejando testimonio de la irrepresibilidad del instinto creador”. Germán Gullón, “El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu...”, en Ricardo Landeira y Luis González del Valle (editores), *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*, Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 59 y 60.

²³ Aunque para algunos “...esa transformación se plasma en términos de componente discursivo más que en su formulación temático-anecdótica, pues ésta todavía conserva en su interior el germen de la atmósfera neonaturalista de posguerra”. Miguel Herráez, “La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano”, en: *Espéculo*: núm. 6, p. 2.

renovación, creación o destrucción del lenguaje era, sin más, la mayor ambición de toda esa rama narrativa.²⁴

Es de especial interés mencionar el tratamiento de la temporalidad, pues frente al tiempo cronológico, marcado por lo que puede leerse en los relojes, es decir, el que se da gracias al movimiento en el espacio, ya sea de las manecillas, de los granos de arena o del sol, los autores del modernismo en lengua inglesa comenzaron a centrar su atención en el discurrir temporal dentro de la mente.

Autores como Henry James o Joseph Conrad denunciaron con sus obras las fallas que puede haber en la percepción, lo endeble de la aparente “dureza” de los datos que registran nuestros sentidos cuando pasan a través del filtro de la memoria y se arraigan muy en el interior de la mente.²⁵ Cansados de que la pulsión literaria se centrara en el mundo percibido del realismo, propugnaron por la subjetividad, una forma más sensata de acercarse a la realidad que se les para enfrente. Para ellos será más enriquecedor y coherente con su contexto centrar los esfuerzos literarios en el perceptor, en lugar de en el mundo percibido. Al darse este movimiento y llevar al centro la forma en la que percibe el mundo la mente humana, se privilegia entonces una zona de misterio, indeterminada, pues la confiabilidad del discurso comienza a ponerse en jaque.

Para un autor como D.H Lawrence²⁶ la apuesta literaria debe ir precisamente de lo objetivo a lo subjetivo, e incluso, más allá del propio pensamiento, pues intenta explicar una realidad confusa, insible, a la que no se puede sino caracterizar así

²⁴ “The invention of a new language may be symbolic of a higher reality; the destruction of language may conversely signify the apocalyptic razing of civilization. [...] The intellectual character and experimental tendencies of the New Novel remove it substantially from the plot-oriented, closed-ended works of neorealism. In its place appears an hybrid form that strains the popular conception of the novel: in addition to minimal plot movement, the authors create a sort of essay novel, apparent not only in the theoretical discussions of any number of subjects (by the characters and even by the author) but in formal modifications as well”. Margaret Jones, *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 107.

²⁵ Para ver con detalle los mecanismos que pusieron a prueba los autores modernistas en lengua inglesa véase la obra *Modernist Fiction* de Randall Stevenson, Hertfordshire, Harvester/Wheatsheaf, 1992.

²⁶ Ver: Stevenson, *op. cit.*, p. 29.

gracias a las bondades de un lenguaje ambiguo que permita ser precisos con el contexto, aunque no lo sea así con el contenido de lo que se relata. Por ello utiliza el estilo indirecto libre, antesala del flujo de conciencia propuesto por Joyce, en donde se da entrada directa a los pensamientos de los personajes, pues el narrador empieza a dejar su zona segura como mediador y es invadido o se deja invadir por la percepción de los personajes.

También Dorothy Richardson²⁷ privilegia el mundo de la mente sobre el cronológico, esto gracias al uso del método subjetivo con el cual logra que la narración transite de la tercera a la primera persona, incluso en ocasiones pasando por la segunda. Esta técnica crea el efecto de que el lector se encuentra dentro de la mente del personaje y su relevancia prima sobre la trama.

Una de las mentes que sin lugar a dudas debe tomarse en cuenta al momento de plantear este cambio de lo objetivo a lo subjetivo, que más tarde podrá ser visto como una descronologización, es la de Marcel Proust, quien tenía la clara intención de crear una obra que “supresses the mighty dimensión of Time”, una ficción que “make visible, to intellectualise in a work of art, realities that were outside Time”.²⁸

Proust toma esta postura como base para partir y apelar a una temporalidad literaria que se basa en la estructura de la memoria, lo cual hizo afirmar a Genette que el autor francés: “hizo clara la capacidad de la narrativa para ser temporalmente autónoma”, una narrativa en la que el tiempo es “dominé, captive, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux: *perversi*”.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸ Citado en Stevenson, *op. cit.*, pp. 87 y 88. “Suprime la poderosa dimensión del Tiempo”, una ficción que “hace visible, intelectualizar en una obra de arte, realidades que estaban fuera del tiempo”. Aunque, cabe aclarar, como se verá más adelante, que apelar a “realidades fuera del tiempo” o a la supresión de la dimensión temporal son ambiciones inalcanzables, pues temporalmente hablando sólo se han podido abolir concepciones usuales como el orden cronológico y su sensación de objetividad.

²⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 182. Citado también por Stevenson, *op. cit.*, pp. 101-102. “Dominado, cautivo, embrujado, secretamente subvertido o mejor: *perversido*”.

Esta perversión temporal está dada gracias a lo postulado por Bergson³⁰ y su teoría de la *durée*, según la cual el tiempo puede entenderse más allá de su división intelectual a través de la intuición, facultad capaz de atender cómo permean diferentes estados de conciencia.

En la *durée* se debe entender que la memoria ocupa el tiempo presente, pero hay recuerdos que tienen un lugar de forma permanente por encima y por debajo de la zona que ilumina la conciencia. En ese sentido, todo lo percibido persiste de forma indefinida, nada es susceptible de ser olvidado, sólo ocurre que la conciencia no lo alcanza a iluminar.

Estas nuevas vetas filosóficas permiten pensar lo literario, y en general lo artístico, bajo nuevas pautas que coinciden con los avances tecnológicos; por ejemplo, el mismo Bergson se refiere al cinematógrafo en su libro *La evolución creadora*³¹ para ejemplificar cómo se crea la sensación del movimiento a partir de imágenes estáticas, pero indica que siempre hay un intervalo, por breve que sea éste, que se escapa entre uno y otro fotograma, como cuando la conciencia se enfoca en algunos puntos relevantes de un recuerdo y no hace sino seguir una sucesión de instantes.

Sin embargo, habría que contraponer este efecto del cinematógrafo al de la técnica del fotodinamismo, que trabajara en su momento el futurista Anton Bragaglia,³² en la cual, por el contrario, se tiene una imagen estática que muestra todos y cada uno de los instantes en los que el movimiento se da, dejando en la imagen estática una estela de movimiento, que si bien globalmente se aleja de lo que se percibió directamente, es más exacta al momento de no dejar intervalos para demostrar un mismo movimiento. Por ello es buen ejemplo de la *durée*, ese

³⁰ Ver: Henri Bergson, *Materia y memoria*, Buenos Aires: Cactus, 2006, y Stevenson, *op. cit.*, p. 107.

³¹ En: *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1963, y Stevenson, *op. cit.*, p. 132.

³² Stevenson, *op. cit.*, p. 133.

conceder que en la memoria está todo lo percibido, sin hueco alguno en un mismo punto apelando a la globalidad y dejando de lado la sucesión.³³

También cabe mencionar a Samuel Beckett,³⁴ autor irlandés que propuso un duro ataque contra la tradición realista a través de la subversión de toda idea filosófica que retomaba para su material estético. En palabras de Adorno, lo que Beckett retoma de la filosofía es reducido a “basura cultural”. El mismo Adorno pensaba que para acercarse a la obra de Beckett era necesario entender su ininteligibilidad y “reconstruir la coherencia de su sentido del hecho de que carece de él”.³⁵

Beckett logra esto gracias a una desintegración objetiva del lenguaje, consecuencia del empobrecimiento de la experiencia que trajo consigo el contexto artificial de la modernidad. Esto puede verse manifiesto en su obra como una falla en la memoria; de ahí que los personajes de Beckett vivan en una especie de presente perpetuo y entiendan su realidad como una serie de fenómenos inconexos que son incapaces de articular, por lo tanto siempre fragmentarios.

Las obras de Beckett implican una disolución del sentido como se entiende de forma tradicional, lo cual pone en duda la validez del lenguaje como material estético, pero también el valor de la cultura misma. Todas estas características pueden comprenderse como una respuesta ante acontecimientos contextuales como la guerra.

Para volver al caso de España, hay que anotar que gran parte de esta influencia modernista se encuentra en la senda abierta por Luis Martín-Santos, aunque ya existían ejercicios similares en la obra de Gabriel Miró y en la de los autores de la

³³ Esta técnica que podría emparentarse directamente con el palimpsesto, es la que utiliza Benet en su narrativa a través de su propia descripción de la estampa, como se explicará más adelante. Véase el apartado “3.1.1 El palimpsesto como vía alterna”.

³⁴ Ver Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, y William Díaz, “La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett”, en: *Literatura: teoría, historia, crítica*, número 3, pp. 86-115, 2001.

³⁵ Citado por Díaz, *op. cit.*, p. 93.

Generación del 27;³⁶ las obras extranjeras, en general, se reflejan en esta zona de la novela española. Por ello, también se observa la introducción de recursos literarios ya acotados por el *Nouveau Roman*.³⁷ Dicha influencia está vinculada, como afortunadamente ha notado la crítica reciente, a un mundo imaginario, síntoma de la mente alienada del hombre moderno que ha desembocado directamente en mundos fantásticos o maravillosos.³⁸

Esta actitud de ruptura se enfoca en la percepción sensorial y mental del ser humano como individuo, por ello con frecuencia el tema se centra en cuestiones identitarias y en formas de retar a la realidad (o lo que se conoce como tal) para poner los convencionalismos en duda. Ejemplos de esta labor en España se encuentran en *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet (y prácticamente en toda su obra) y *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo:

El genio de Luis Martín-Santos, la constancia creadora de Miguel Delibes, los poderosos desafíos a lo convencional de Juan Goytisolo, o el subyugante espacio mental de Juan Benet auguran un futuro esperanzador [...]. Gracias a los unos (Cela y demás) y a quienes les siguieron (Martín-Santos y compañía), añadidos al empujón formal de la novelística hispanoamericana que vino a espabilar los intentos renovadores nacionales

³⁶ En el caso particular de Miró es necesario mencionar el título "Estampas del faro" contenido en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, publicado en 1921; relato que incorpora la elipsis, la fragmentariedad y un apelar a la realidad que implica de forma directa al lector. Para Generación del 27 se puede referir el caso de *Memorias de Leticia Valle*, novela de Rosa Chacel que logra, con recursos muy similares a los de Miró, crear gran incertidumbre en el lector.

³⁷ Movimiento literario francés fundado por Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras y Michel Butor. Incluso algunos críticos como Jones llaman a esta nueva etapa la "New Novel", haciendo referencia más que explícita a la "nueva novela francesa" y al título de la carta de presentación de Robbe-Grillet, *Por una nueva novela* (1963).

³⁸ "Many novels treat individual introspection: a maladjusted or alienated individual takes stock of his personal, national, or cultural past in a desperate attempt to understand himself. The antihero searches for the roots of his estrangement, a parodic or inverted quest revealing false gods and a destructive, ironic stance. This bitter attitude complements the novels that create new myths based on destruction of old ones. Once the cathartic process of analysis is complete, there may be hope for new values". Jones, *op. cit.*, p. 104.

[...], nuestra narrativa entra en la década de los setenta totalmente homologable con la escrita en lenguas ajenas al castellano y en las diversas latitudes de la nuestra.³⁹

Poco más tarde, en 1963, aparecía *Rayuela* de Julio Cortázar, un hito en el acontecer literario mundial; pues, además de afianzarse como un referente generacional inmediato, prometía ser un “juguete perfecto”, categoría a la que se elevaba la novela (haciendo alusión al nuevo orden que sostenía el lector como cómplice y partícipe activo). Esto develó un nuevo camino e inyectó vida al género novelístico, que, como se insiste últimamente, nació tan imperfecto y herido de muerte que extraña su prolongada permanencia.⁴⁰

Las nuevas incursiones proyectaban un sentir homogeneizado hacia la realidad individual inmersa en el ámbito español de la dictadura próxima a terminar. Gullón identifica un grupo de escritores que satisface su ficción en la zona norte del país, donde encuentran un lugar para la imaginación desbordada que se desplaza en dirección opuesta a la realidad cotidiana; ejemplo de ello es la “Región” benetiana que, por demás, está también ubicada al norte:

[...] la localización literaria de sus obras los obliga a efectuar un regreso imaginativo al lugar de origen, armados con sus respectivas conciencias narrativas, dispuestos a compenetrarse con la realidad originaria, a asomarse a las leyendas, lo curioso, los mitos, eso que yace entre lo maravilloso, lo fantástico y lo inaudito. Parece una literatura de escape sin serlo, lo que pretende es encontrar o ampliar nuestro sistema de valores (éticos y perceptuales) [...] esta generación intenta hacer dos cosas: reflejar la vida, el mundo, la España que les ha tocado vivir, mientras expande sus fronteras vitales.⁴¹

³⁹ Gullón, “El novelista como fabulador de la realidad...”, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰ “The new interpretations of reality, the complex aesthetic shell that contains them, and the unusual role of the reader in the creative process raise the act of reading to an intellectual exercise”. Jones, *op. cit.*, p. 110

⁴¹ Gullón, “El novelista como fabulador de la realidad...”, *op. cit.*, p.61.

Esta “nueva” narrativa apuntaba a una desarticulación discursiva que sólo podía ser calificada como experimental: cada individualidad decanta su acontecer a través del tamiz del “uno mismo”, fundido con características que circundaban una sensibilidad más universal, como es el caso de Juan Benet. Acerca de ello, Langa Pizarro apunta:

La experimentalidad reinante no dejó indiferentes a los escritores de más edad. Así, Benet se propuso incorporar la tradición anglosajona (Faulkner, Conrad, James) y la literatura de los clásicos latinos. Centró el tema en lo privado y lo mítico, y reconvirtió la historia en tragedia dándole un fuerte contenido simbólico, un sentimiento ético de lo colectivo cercano a Rulfo, y una sensación de destino individual próxima a Onetti y Borges.⁴²

Dentro de este marco aparece la “generación” (si es que puede utilizarse este término)⁴³ a la que pertenece Juan Benet, llamada “de medio siglo”, la cual tiene como características primordiales que sus miembros nacieron de 1920 a 1935 y publicaron a partir de 1950; entre los enlistados están Severiano Fernández Nicolás, Antonio Pereira, Jesús Fernández Santos, Josefina R. Aldecoa, César Aller, Esteban Carro Celada, ente otros.⁴⁴

Juan Antonio Benet Goitia nació el 7 de octubre de 1927 en Madrid y fue también un reconocido ingeniero de caminos.⁴⁵ Tenía nueve años cuando estalló la guerra y 12 a su término; su padre fue asesinado por el bando republicano. Como

⁴² Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, p. 53.

⁴³ Para una vasta revisión del término, véase el artículo “Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico” de Rosa María Martínez de Codes, en: *Quinto centenario*, núm. 3, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 51-87.

⁴⁴ Otros críticos que se encargan del tema generacional también incluyen en este apartado a Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz, etcétera. Véase la introducción de Diego Martínez Torrón a *Un viaje de invierno*, Juan Benet, Madrid: Cátedra, 1998.

⁴⁵ Hay más casos de renovadores literarios que reciben formación profesional distinta a la literaria: Robbe-Grillet fue ingeniero agrónomo especialista en la enfermedad del bananero; Luis Martín-Santos era médico psiquiatra; Ernesto Sábato, por su parte, fue físico nuclear, sin ir más allá y para seguir refiriéndonos al mismo periodo literario.

escritor se le considera uno de los más exigentes narradores en lengua española. Entre sus influencias notables está, en primer lugar, la innegable de William Faulkner, seguido de James Joyce, Henry James, Marcel Proust, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Joseph Conrad y Malcolm Lowry, entre otros.

Su narrativa usa recursos vinculados al modernismo en lengua inglesa y al *Nouveau Roman*,⁴⁶ y su mayor confluencia con esa estética se encuentra en darle predominancia al estilo sobre el asunto o la anécdota. En términos generales, su obra puede describirse como rica en el sentido léxico y de una complejidad estructural muy atractiva, puesto que la linealidad temporal y espacial tradicional fue rota y reestructurada a lo largo de su quehacer literario.

Su trayectoria comienza con la publicación inicial de un libro de relatos, *Nunca llegarás a nada* en 1961, el cual pasó desapercibido (la edición la pagó él mismo y no tuvo mucha difusión); no obstante, la publicación en 1967 de su primera novela *Volverás a Región*, con la cual comienza el ciclo de narraciones desarrolladas en Región, un terreno imaginario inserto en España, fue exitosa, bien recibida y lo puso definitivamente como narrador de primer orden.

Esto se confirmó con su segunda novela *Una meditación*, ganadora del premio Biblioteca Breve de 1969. Más tarde salió a la luz *Una tumba* (1971) seguida de *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973) y *En el estado* (1977), a la que siguió la novela que cerró toda una etapa dentro del ciclo regionato: *Saúl ante Samuel*, publicada en 1980.

Ese mismo año fue finalista del Premio Planeta con *El aire de un crimen*, incursión de Benet en el género *noir*, narración de manufactura más accesible, mismo caso de su siguiente publicación *Herrumbrosas lanzas*, cuyo primer tomo (la conforman tres en total, publicados entre 1983-1985) le hizo acreedor del Premio de

⁴⁶ Para ahondar en esta característica de la narrativa de Benet véase *Juan Benet y el Nouveau Roman* de Anne Marie Arnal Gély, Jaén, Universidad de Jaén, 2004, donde se hace un detallado análisis de la posible influencia de esta corriente sobre el autor.

la Crítica en 1983. Después publicó *En la penumbra* (1989) y dos años después su última novela *El caballero de Sajonia* (1991). También cultivó el ensayo y el cuento.

Benet murió el 5 de enero de 1993 en su casa de la calle Pisuerga (legendaria por las tertulias que solía organizar), a causa de un tumor cerebral.

La línea de trabajo benetiana es una continuación de los esfuerzos de Joyce, Faulkner, Conrad, Proust, Beckett, y de los novelistas del *Nouveau Roman*, pero también abre una senda intransitada para la literatura española, pues hay una individualidad que une recursos: temática, estilo, dedicación y compromiso literario.

Benet es un autor que siempre pide una relectura; esta aparente complejidad se debe a los altos propósitos de un sesudo proyecto literario, jamás tomado a la ligera. Recurrentemente la crítica, sobre todo la difundida cuando Benet publicaba con regularidad, lo tildó de ininteligible, complicado y oscuro. Pero también hubo quien logró encontrar entre sus líneas las bondades, el magisterio y la importancia de una literatura única que cambió el panorama de la creación literaria en España.

De hecho, puede aseverarse que su narrativa trasciende el ámbito del papel, sobre todo por el afán de ir contra la linealidad de la razón y la conciencia de la vigilia, para alcanzar un estado mental enrarecido, que pretende contraponerse al conocimiento lógico y a la percepción cronológica del tiempo.

Hoy en día no podrá haber una historia de la literatura española que deje de referir su labor, ya sea bajo el mote de innovación, rebeldía o iconoclastia. Sólo a manera de ejemplo, sirvan algunas aseveraciones que ha suscitado entre personalidades literarias: Miguel Delibes apunta que: “Fue un escritor de una complejidad faulkneriana, que consideraba la palabra y la estructura como la esencia de la novela. En mi opinión, parte de la narrativa de hoy viene de él”.⁴⁷

Vicente Molina Foix asegura que: “ha supuesto la voz más importante, sin duda, por su originalidad, por su renovación, por su alejamiento del casticismo y

⁴⁷ “Punta de lanza en la renovación de la novela española” en: *ABC Sevilla*, 6 de enero de 1993, p. 62.

por introducir en una tradición de literatura castellana los modelos de la gran narrativa europea y mundial [...]. Para los escritores de mi generación es, sin lugar a dudas, el maestro indiscutible, el gran novelista de la segunda mitad de nuestro siglo.⁴⁸

Juicio que sigue Juan José Millás al afirmar que la obra de Benet “es una referencia inevitable para todos los escritores que vienen detrás de él. Su forma de enfrentarse al lenguaje era absolutamente novedosa, ya que incorporó temáticas y técnicas que rompieron la frontera en que se movía en aquel momento la novela española”.⁴⁹

José Manuel Caballero Bonald comparte esta opinión, pues para él fue “un escritor de innegable importancia en el panorama de la literatura española contemporánea, su escritura estaba dotada de una gran singularidad estilística. Incorporó a nuestras letras elementos de la literatura universal”.⁵⁰

Se abona a ello José María Castellet al referir que “su obra ha sido innovadora, y su prosa profunda y penetrante. [...] Su influencia en las generaciones más jóvenes quizá se deba a que Benet fue un escritor que no estuvo implicado en el llamado realismo que, sin embargo, impregnaba la obra de otros escritores”.⁵¹

Hay que sumar la opinión de Javier Marías, pues ha sido un asiduo difusor de la obra del que reconoce como su maestro y mentor: “Su obra ha supuesto una renovación y una innovación en el panorama de la literatura española importantísima, en sí misma, por su influencia posterior y por las puertas que abrió a la generación que vino después. [...] La mayoría de la generación siguiente lo ha considerado un maestro o escritor insoslayable”.⁵²

Pere Gimferrer le concede haber demostrado: “que era tan capaz de escribir con eficacia literaria libros accesibles a un público amplio [...] como de llevar a cabo

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

⁵² *Idem.*

dificilísimas empresas de indagación técnica y estilística en los límites de la novela experimental”.⁵³ Al hablar de *Saúl ante Samuel* afirma que “siendo acaso el menos leído de todos sus libros, resulta también ser su más impresionante obra maestra, un verdadero e imponente monumento literario de rigor, inventiva y exigencia”.⁵⁴

Masóliwer Ródenas opina que Benet fue, a su juicio: “el más grande novelista del siglo XX español [...] cuya influencia sobre los ‘novísimos’ es decisiva (nunca se había visto una influencia tan clara y tan positiva sobre toda una generación)”.⁵⁵

De estas notas se infieren algunas constantes: Benet abrió el panorama literario de España hacia una internacionalización: a) desde dentro, al escribir apelando a una cuestión más humana que española (aunque no abandona nunca el tema central de la guerra civil), su naturaleza creativa lo aleja del realismo y de la denuncia social para desarrollar temáticas próximas a un fin entre estético y simbólico que, sin despreciar la realidad española, se adentra en una trascendencia *cuasi* mítica, todo ello al absorber y reinterpretar técnicas literarias usadas en otras latitudes; y b) hacia afuera, pues como consecuencia de lo anterior, su obra pudo desarrollarse a la par y con iguales ecos que cualquiera otra a nivel mundial; así, es reconocido como maestro de la generación subsecuente (cuando menos).

Sobre esta última cuestión Benet fue claro al afirmar que su fin como escritor no era únicamente dejar salir a la “fiera encerrada en la fabulación”, sino tocar a los lectores de una forma humana:

[...] hay siempre algo más: el deseo de apelar a un desconocido, de mover a otro a la acción, de reclamar atención para sí, de conmover a futuras generaciones, de que alguien descubra sus secretas intenciones, de encontrar por ese medio al hombre que le entienda y se compenetre con él; posibilidad que queda siempre abierta con el libro

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63. Junto a estos narradores que lo consideran maestro, también está quien lo duda un poco como J.J Armas Marcelo al decir que “La pluma de Benet es muy provocativa, no sé si fundacional, como parecen percibir otros escritores, pero sin duda necesaria”.

⁵⁵ Juan Antonio Masóliwer Ródenas, *La actual novela española*, México: UNAM-FFYL, 2000, pp. 3 y 56.

aunque muera sin haber encontrado al interlocutor porque el libro le hereda y el escritor es tan necio que concede cierto valor a esa clase de progenie.⁵⁶

A estas consideraciones generales le siguen otras particulares, para lo cual se tomarán algunos juicios emanados de la crítica.

El primero es de Ken Benson, uno de los pocos académicos dedicados a la obra de Benet, que en este caso amplía la caracterización de la literatura benetiana al sumar que “el proyecto literario de Benet no se limita a desmontar los mecanismos de una supuesta tradición realista española, sino que constituye una auténtica *tour de force* cuyo afán es crear un nuevo lenguaje que esté a la altura de la conformada en las otras lenguas occidentales en el denominado modernismo europeo”.⁵⁷

Este lenguaje nuevo puede describirse como lo hace Langa Pizarro al hablar de la publicación de la primera novela del autor: “en la que se dinamita la coherencia de la historia en un discurso inteligentemente elevado, sensible y simbólico que, sin necesidad de mencionar la guerra civil española, nos transmite toda la violencia y el fracaso que provocó”.⁵⁸ Estas tres ideas generales pueden tomarse para caracterizar la obra de Benet: el autor va en contra de la coherencia de la historia, utiliza un lenguaje que puede inclinarse hacia lo simbólico y tiene capacidad de transmitir un sentir y un ambiente a través de la sugerencia, sin nombrar explícitamente.⁵⁹

⁵⁶ Palabras de Benet citadas por Vicente Molina Foix, “Juan Benet: la máquina de la memoria”, en: *Claves de Razón Práctica*, Núm. 176, octubre de 2007, p. 58.

⁵⁷ Ken Benson, “La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet” en: *Anales del Instituto Iberoamericano* (Nueva Época) 3-4, pp. 21-46, p. 13 del documento en línea [04-02-2014]: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3229/1/anales_3-4_benson.pdf

⁵⁸ “...el antes omnipresente tema de la guerra civil, cuando ahora aparece, es sólo el marco de otro tipo de narración con más voluntad de recreación mítica que de crónica o de balance ético: así sucede en las obras de Cela y Benet, y principalmente en las de los más jóvenes, como Llamazares.” Mar Langa Pizarro, *op. cit.*, pp. 22 y 68.

⁵⁹ Langa Pizarro atribuye la aparición de novelas como la de Benet a un “cambio de gustos estéticos” iniciado a partir de 1962, que preferían “la forma al fondo, lo abstracto a lo genérico”, lo cual llevó a una “experimentación exagerada” (se refiere a Benet, Goytisolo y Cela) “que interesaron al lector culto exclusivamente como ejercicios de estilo, nunca como historias para ser

También es importante anotar algunas ideas de Gonzalo Sobejano sobre la obra benetiana a lo largo de los estudios que ha llevado a cabo sobre la novela española contemporánea; por ejemplo, que: “Benet no cierra el mundo de su ficción a la realidad de la historia, pero cada novela suya es una invitación hacia lo insondable construida en sí misma como un enigma”.⁶⁰ Y sobre ello abunda al determinar que las novelas del autor son “poemáticas”, adjetivo que responde a aquella novela que:

tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado. A tal modelo parecen responder todas las novelas de Juan Benet y, por tanto, su obra maestra *Saúl ante Samuel*.⁶¹

Al hablar de esta misma obra en otro artículo, Sobejano afirma que la novela construye: “un mundo irradiado desde el instante y lo hace con calidades líricas, épicas, dramáticas y meditativas”, para más adelante referirse directamente a la cuestión estilística, pues: “La estilización prodiga recursos desfamiliarizadores en

leídas”; *Ibid.*, p. 22. Es complicado reportar un cambio de gustos en los lectores o en los autores; lo que puede afirmarse es el comienzo de una narrativa nueva que persigue otros ideales que se centran más en la manufactura de la narración y que, especialmente para Benet, obedecen a un estilo.

⁶⁰ Gonzalo Sobejano, *Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-de-la-novela-en-la-novela-espaola-ltima-martnsantos-benet-juan-y-luis-goytisolo-0/html/>.

⁶¹ Sobejano, “La novela poemática y sus alrededores” en: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, núms. 464-465 (julio-agosto 1985), en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/>.

torno a un asunto de adulterio y fratricidio cuya evocación, en la revuelta corriente de un tiempo total y en el sugerente aparecer de unos ámbitos obsesivos, destella simbolismo, abriendo galerías de ultraconciencia al lector a partir de la trama mental de una espera infinita".⁶²

Sirva esta breve introducción al ámbito y a la obra de Benet para poder entonces dar cuenta del análisis realizado en este trabajo, el cual se centrará en dos novelas fundamentales para entender la narrativa benetiana.

La primera novela, *Volverás a Región* (1967), es el íncipit de la obra de Benet y del ciclo regionato, una narración ya consagrada como fundamental para las letras españolas y sin la cual es inexplicable gran parte de lo que se ha hecho en cuanto a narrativa después de su publicación.

Como contrapeso, se contempló para el análisis la última novela de la serie regionata manufacturada bajo el *grand style* que Benet cultivó a lo largo del ciclo; dicha novela concluye estilística y temáticamente una etapa de su narrativa, pues a pesar de que después vinieron otras narraciones desarrolladas en Región (*Herrumboras lanzas* y *El aire de un crimen*, por ejemplo), pertenecen a otra naturaleza muy distinta a las ya clásicas del ciclo; por tanto, la segunda novela que conforma el corpus es *Saúl ante Samuel* (1980).

Sin embargo, aunque el examen se centre en estos dos textos, extremos temporales de la escritura benetiana, se aludirá a su labor ensayística, pues es fundamental entender su ejercicio literario como una inextricable red de sentidos y relaciones, construida tan detalladamente que goza de tener un mapa extrínseco propio, el *Mapa de Región*, que da cuenta geográfica del mundo benetiano, pero a través del cual, mediante su escrutinio, puede desentrañar uno intrínseco, más amplio: el que forma Región en la unión entre espacio y tiempo.

⁶² Sobejano, "La novela ensimismada (1980-1985)" en: *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol.1, núm. 1 (invierno 1988), pp. 9-26, en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-ensimismada-19801985-0/>

1.3 Un primer acercamiento a las novelas

En este apartado se describe aquello que el lector encuentra en cada una de las novelas analizadas, sin embargo, es necesario enfatizar: estas descripciones, cuasi argumentales, están realizadas de la forma más objetiva posible, es decir, se trató de ser fiel a lo que ofrece el texto en términos secuenciales y por capítulo.

1.3.1 Volverás a Región: el retorno y la espera

Aunque la novela en realidad está construida bajo contradicciones argumentales, incertidumbres indisolubles y un enigma que lo interpela todo, se puede describir a grandes rasgos lo que plantea.

Básicamente se circunscribe a la historia del retorno de Marré Gamallo a Región y su encuentro con el doctor Sebastián, quien no ha abandonado su clínica y vive entre las ruinas del pueblo con un niño al que seda y amarra en la parte superior del inmueble en cuanto escucha que el auto en el que viene Marré se acerca.

Ambos, Marré y el doctor, entablan un dudoso diálogo dentro del cual cuentan sus historias, tras lo cual ella decide continuar su camino hacia Mantua, donde presumiblemente muere a manos del Numa, quien le dispara, mas en la novela sólo se habla de cómo el Numa cuida que nadie entre a Mantua disparando a cualquier visitante y de la partida de Marré hacia esa región, la inferencia se lleva a cabo porque al final de la novela se oye un disparo.

El final del doctor no es más esperanzador pues al ir por el niño, éste tiene un arranque violento y azota la cabeza del doctor contra un muro hasta causarle la muerte. El niño queda encerrado en la clínica y, al final de todo, lo vemos destrozando el lugar buscando escapar, pero está encerrado.

Ésa sería la forma más reducida de relatar lo acontecido en la novela, por lo menos en su línea argumental principal (aunque esto también es complicado de aseverar), pero es necesario ser un poco más minucioso. El relato está dividido en cuatro capítulos titulados sólo con un número romano. Ahora se detallará, en términos generales, lo que ofrece cada una de estas partes.

I

En el primer apartado se aprecia una especie de introducción, la cual define la forma en que se relatará la novela y los ámbitos en los que se desarrolla gran parte de lo narrado, es decir, el pueblo de Región y la montaña de Mantua, separados entre sí por un desierto. Desde aquí se advierte la presencia del Numa y la defensa que hace al dispararle a cualquier trasgresor de la advertencia del letrado que prohíbe el paso. Pero esta acción está recubierta por un velo ritual, pues con la llegada de algún viajero, los pocos vecinos que quedan en Región se reúnen en la torre de la iglesia para escuchar cómo el disparo de Numa mantiene y restablece el orden.

Tras este apartado se relata la llegada del auto que viene por la madre del chico de gafas que juega a las bolas. A partir de esta llegada se relatan fragmentos de lo ocurrido durante la Guerra Civil en Región apelando a la memoria, así se evoca la partida de la madre del niño de gafas y la espera de que vuelva.

Se narran entonces fragmentos de su vida con la vieja doméstica, llamada Adela, en soledad y apartamiento y se deja claro que el niño, además de no tener nombre, sufre una especie de afectación a nivel mental. Hacia el final llega un herido de la guerra (posiblemente Juan de Tomé) y el chico pregunta por su madre, Adela lo lleva a la clínica del doctor, hace un viaje corto y ésta muere poco más tarde. También se evoca la formación del bando republicano en Región, en el cual participa como guía Luis I. Timoner.

Hay una larga descripción de la sierra regionata que utiliza tecnicismos y conocimientos propios de la geología, la cual se intercala en la descripción de los acontecimientos que refieren al grupo republicano.

Tras ello la narración se sitúa en 1938 para relatar el intento infructuoso de atacar a Región por parte de las tropas franquistas lideradas por un coronel navarro, se habla de que ya se ha intentado este ataque en dos ocasiones anteriores, una por año, 1936 y 1937. Se presenta entonces al ayudante del coronel, un tal teniente Gamallo del que se relatan algunos antecedentes familiares y se hace alusión a su principal propósito: vengarse por una partida de naipes que perdió en el pasado.

Finalmente este capítulo narra la victoria de Gamallo, su llegada a la clínica del doctor Sebastián y su muerte a manos de unos guerrilleros, los cuales asediarán el lugar de forma recurrente hasta que en el año de 1939 un regimiento navarro se aproxima y provoca que los pocos sobrevivientes republicanos se refugien en Mantua, entre ellos va el ahijado del doctor Sebastián.

II

En paralelo con la llegada del auto del primer capítulo, al comienzo de éste, el segundo, se relata la llegada de otro auto, en el que viene Marré Gamallo para encontrarse con el doctor Sebastián en su clínica. Con la diferencia de que ambos acontecimientos ocurren en tiempos distintos, de acuerdo con la novela, el primero lo hará en el año de 1936, el segundo, a principios de los años sesenta. El primero simboliza una partida, el segundo una llegada.

Este segundo capítulo presenta la forma de narrar en la que el discurso entre los protagonistas y el narrador omnisciente se confunden, pues como apunta García de la Concha: “No es que, como he anticipado, se cedan de continuo la palabra. Es que el narrador se la quita literalmente de la boca y los suplanta”.⁶³ Así el diálogo

⁶³ Víctor García de la Concha, *Cinco novelas en clave simbólica*, México, Alfaguara, 2010, p. 182.

entre Marré y el doctor Sebastián se ve entrelazado con descripciones del espacio y de las acciones del presente con los relatos de las historias de cada uno, por lo cual parecen más monólogos, además de presentarse continuamente las reflexiones del narrador. Aquí es donde conocemos el deseo de Marré por volver a Región, asimilado a una especie de necesidad de la memoria.

Más tarde el doctor toma la palabra y evoca su pasado a través de su historia familiar, se pone énfasis en la manía de su padre por adivinar el futuro a partir de una misteriosa rueda, la cual consulta para conocer el destino de su hijo y obtiene por respuesta que morirá en Región, en la década de los sesenta y en brazos de una mujer.

Llega el turno de Marré de contar su historia y explica el conflicto en el que se encuentra, pues se concibe como partida en tres: por un lado la mujer de antes de la guerra, producto de la formación religiosa en el colegio de monjas y que tras el conflicto bélico termina por casarse; por otro, la mujer que aparece en la guerra, rebelde ante el padre y el contexto social opresor, busca su libertad; finalmente la tercera que funciona como mediadora entre las otras dos mujeres.

Marré relata lo sucedido el día en que decide romper con los lazos familiares a partir de ver cómo su padre introduce en su maleta los mapas de la campaña en lugar de su retrato. Al final del capítulo se cuenta el regreso de Marré a Región junto a la columna navarra, el carro en el que va se detiene junto a la casa en la que está el niño de gafas, quien la observa boquiabierto.

Nuevamente es necesario hacer énfasis en que esto es una reducción argumental, pues en este capítulo las disquisiciones de los personajes y del narrador se entrelazan de forma inseparable, por momentos el lector debe volver entre los párrafos o las páginas para recordar quién es el que habla, pues las reflexiones del doctor, de Marré y del narrador están todas escritas con el mismo estilo, no hay un *decórum* para diferenciarlas. Incluso se llega a dudar de que estén los personajes frente a frente, pues el diálogo se interrumpe por los monólogos y

por el narrador de forma que sus presencias parecen pertenecer a momentos diferentes en el tiempo.

Además, en algunas partes de este capítulo, Marré comienza a hablar de un “él” con quien pasó una temporada en el hotel de Muerte (personaje entre real y alegórico) de forma tan intensa que termina hablándole a él y no al doctor Sebastián, lo cual sucede también en capítulos posteriores.

III

Este capítulo está casi enteramente presidido por la voz del doctor Sebastián quien comenta extensamente la situación de Región al terminar la guerra y erige una teoría sobre cómo la Guerra Civil funcionó como una forma de encontrar la paz personal de algunos de sus protagonistas y que no fue sino la forma final en la que el enojo se hizo presente tras ser acumulado a lo largo de los años.

Tras ello se narran los sucesos de un personaje conocido como el hortera, quien era invencible en los naipes, presumiblemente gracias a una moneda, que funciona como amuleto, regalo de la barquera de las minas; moneda que tiene la capacidad de no dejar que pierda quien la lleva, pero de siempre perder lo que se gana con ella.

Así, el hortera juega ante Gamallo, quien apuesta la sortija de compromiso simbolizando a su prometida, María Timoner, de quien el doctor Sebastián ya estaba enamorado. Ambos están en aquella partida de naipes, presenciada también por un personaje alegórico llamado Tiempo.

En este apartado se cuenta el encuentro entre el doctor y la figura misteriosa que pregunta por María Gubernaël, una anciana que se encuentra en la clínica del doctor y que muere poco más tarde. El doctor busca huir con María Timoner antes de que ocurra la partida de naipes en la cual se enfrenta el hortera con Gamallo, pero no lo logra.

Ya en la partida, Gamallo parece haber ganado, pero al momento de acercar la mano para llevarse todo, el hortera clava a la mesa la mano de Gamallo, se lleva todo y huye. La gente de Gamallo sale en su persecución.

El doctor había pactado con Timoner encontrarse en un punto específico, pero ella nunca llega. Desiste de buscarla tras el consejo que le hace la barquera de volver a Región. El doctor busca entonces casarse con la hija del guardabarrera, lo cual sucede poco tiempo después. Finalmente la lleva a casa para desplazar el lugar de su madre.

IV

Al llegar al capítulo final, Marré enuncia una serie de disquisiciones acerca del tiempo mientras asoma por la ventana. Decide que continuará su viaje hacia Mantua. Recuerda la ausencia de su padre en la infancia y cómo iba a funcionar como canje para efectos de ganar o perder la guerra, pero esto no se concreta.

Después de una interrupción del doctor, se introduce una inmensa nota a pie de página en la que se relata el viaje del doctor Sebastián para asistir al parto de una mujer que tiene un velo sobre el rostro, posiblemente María Timoner. El doctor visita al hijo año con año para asegurarse de su salud, pero en una de esas visitas ve salir corriendo al niño de la casa y se encuentra con que su madre ha muerto tras caérsele encima el armario, tiene en la mano la moneda de la partida de naipes. Se menciona que el doctor no vuelve a ver al niño sino años después en el comité de defensa republicano.

Marré narra entonces su primera relación con Gerd, un soldado alemán, quien mata a otro frente a sus ojos. Nuevamente habla de “él” hasta dejar su discurso dirigido en segunda persona, presumiblemente se refiere a Luis I. Timoner, con quien se vincula amorosamente, relación que termina porque, ella así lo cree, no pudo quedar encinta.

Marré se refugia en la casa de Adela, quien además esconde a uno de los republicanos heridos, Juan de Tomé, a quien Marré deja morir sin ayudarlo más. Finalmente se narra la muerte del doctor Sebastián a manos del chico de gafas y la presumible muerte de Marré a manos del Numa, como ya se ha referido.

1.3.2 Saúl ante Samuel: el crimen fratricida y nuevamente la espera

Para hablar del planteamiento de *Saúl ante Samuel* es necesario realizar un tratamiento distinto, pues de llevar a cabo lo que se acaba de hacer con *Volverás a Región*, se terminaría escribiendo la novela misma o por lo menos un número de páginas similar sin toda la complejidad y el arte del autor.

Estamos de acuerdo con Margenot, en *Saúl ante Samuel*: “Al lector se le proporciona escasa información referente a la ‘historia’, debido a una mayor concentración en el discurso, lo cual establece un ámbito lleno de misterio [...] el lector intuye una serie de imágenes huidizas sin jamás llegar a realizar una visión panorámica de los sucesos”.⁶⁴ Sin embargo puede hacerse un ejercicio que simplifique la anécdota a un nivel general para después caracterizar la propuesta del relato en términos de su complejidad.

La novela cuenta la historia de un fratricidio acontecido en las postrimerías de la Guerra Civil. El hermano mayor es apresado por el bando republicano, por lo cual su padre le pide al hermano menor unirse a ese grupo militar y evitar que su hermano mayor sea fusilado, pero el hermano menor tiene una relación adúltera con su cuñada, de la cual está enterado el primo de ambos, Simón. El hermano mayor es asesinado por acuerdo del hermano menor y su cuñada, lo cual también conoce Simón, pero guarda silencio. El relato está cruzado por acontecimientos de la contienda de la Guerra Civil en Región, las constantes reflexiones de la voz del

⁶⁴ John B. Margenot III, “Introducción” en Juan Benet, *Saúl ante Samuel*, Cátedra, 1994, p. 31.

narrador omnisciente, así como de las premoniciones de la misteriosa abuela sibila que parece ser testigo de todo lo acontecido hasta el final de la contienda.

La estructura general de la novela obedece a una brevísima introducción y a tres partes: la primera incluye los capítulos I y II, la segunda sólo al III y, finalmente, la cuarta que se integra por IV y V.

Sin embargo es más coherente decir que esta novela se construye a partir de estampas recurrentes que se cifran como una serie de leitmotivs que encuentran variantes en cada nueva realización o referencia: los naipes de la abuela, el telegrama, el convoy, el vaso con leche, la mochila del hermano, el restaurante, los visillos a través de los cuales aparece Simón, etcétera.

Estos motivos recurrentes se urden a lo largo de toda la narración, además de algunos relatos de circunstancias que no son recurrentes como la escena del asesinato de la loba o el cadáver de la mujer en el fondo de la laguna. La mayoría de estas estampas se circunscriben a los sucesos de la Guerra Civil en Región. También cabe mencionar que como en *Volverás a Región*, hay tres narradores: la abuela, el primo Simón y un narrador omnisciente.

Siguiendo la disección cronológica que hace Benson de *Saúl ante Samuel*,⁶⁵ hay dos grandes bloques temporales: uno que ocurre fundamentalmente durante la Guerra Civil y otro que coincide presumiblemente con la fecha aproximada de la publicación de la novela, pues el primo Simón habla de casi cuarenta años de espera tras el fin de la guerra cuando parece avistar al hermano menor; finalmente un bloque más pequeño vinculado al trasfondo del relato a partir de secuencias retrospectivas. Se hablará con más detalle de los capítulos.

⁶⁵ Ken Benson, *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Universidad de Estocolmo, 1989, p. 106.

Preludio

Aunque no lleva el título de “preludio”, este brevísimo apartado plantea lo acontecido en Región en un tiempo que no está caracterizado por ser cronológico, sino allegado a la concepción clásica de eternidad, en la cual los hechos no tienen una sucesión ni un orden y prevalecen uno con el otro al mismo nivel, incluso como si se superpusieran. También anticipa algunos de los motivos que se tratarán después y determina la forma de narrar del omnisciente.

Primera parte

I

En este primer capítulo se presenta al primo Simón como una especie de recluso voluntario. Parece advertir la llegada del hermano menor, pero evita asomarse por completo a la ventana, rememora una escena infantil y se pregunta acerca de la muerte del mayor. A ello sigue la presencia de la abuela y sus cartas, se refiere al hermano menor y su trajín entre volver a la casa e irse al campo de batalla. Se relata entonces la relación complicada entre este hermano y su padre, quien le pide auxiliar al mayor.

A esto se siguen fragmentos de batalla, las ruinas que deja la guerra, el encuentro amoroso entre el hermano menor y la cuñada; partes de una plática recurrente entre el padre y el alcalde, así como el desastre del bando republicano. Después se relata el fusilamiento del alcalde y la derrota total.

Al final se enfoca otra vez a Simón dudando si el hermano menor ha vuelto.

II

El segundo capítulo continúa con el primo Simón creyendo en la vuelta del hermano menor. Se presenta la estampa de un niño gritando superpuesta al regreso del hermano, se habla de que podría haber ocurrido hace 30 años (es decir al final de la guerra).

Se da paso a la alternancia entre la voz de la abuela que le habla al hermano menor y el relato de lo acontecido a éste en distintos ámbitos. Nuevamente hay fragmentos del coloquio padre-alcalde. Se habla del distanciamiento entre los hermanos y la estancia del menor mientras estudia en Madrid y luego del adulterio con su cuñada, su vuelta al llamado de su padre y la búsqueda de ayuda para sortear obstáculos previos a las batallas finales de la guerra. Se intercala de forma muy breve el asesinato de alguien que duerme (posiblemente el hermano mayor).

Después se alternan la voz de la abuela, quien nuevamente habla al hermano menor, y los pormenores de las operaciones militares, entre las cuales se narra el atascamiento de un vehículo y la búsqueda de ayuda por parte del hermano menor para poder moverlo. De forma intercalada se describe la habitación roja en la que se encuentran los amantes (el hermano menor y la cuñada) y la presencia de Simón a la puerta.

Entre el discurso de la abuela se pueden encontrar temas como la teoría acerca del suicidio del cristianismo, el reclamo al hermano menor por haber elegido al bando perdedor, el adulterio, el fratricidio y finalmente la transmisión de un último escalofrío al hermano menor y el bajar para siempre los párpados, así como su mutismo con lo cual parece perder su poder de leer lo predestinado.

Hacia el final de este capítulo se vuelve a Simón, ahora se muestra incrédulo ante la idea de la vuelta del hermano menor, y se superpone nuevamente la estampa del niño gritando, pero en esta ocasión se menciona que fue hace 20 años.

Segunda parte

III

Este tercer capítulo, que conforma toda la segunda parte, refiere el monólogo entrecomillado del primo Simón, quien en ocasiones apela como su interlocutor al hermano menor y otras ocasiones a la cuñada, a veces se interpela a sí mismo.

Simón trata principalmente los temas de la espera, la discordia entre los hermanos, el adulterio y el fratricidio. Relata la relación que hay entre el hermano mayor y una muchacha del pueblo y además la relación que él mismo, Simón, entabla con la cuñada, antes de que ésta huya.

Entre la soledad y el estar recluso, narra algunas estampas difíciles de definir como verdad, parecen una especie de fantasías imaginadas. En este punto se describe el cadáver incorrupto de una mujer en el fondo del mar que anega Ávila, la ciudad en la cual estudió.

Simón entreteje después imágenes de la infancia y vuelve al acuerdo entre los adúlteros para asesinar al hermano mayor. También relata lo acontecido, al parecer cuando fue niño, a una loba que se ahoga en el río, la lapidación de un lobo en un pozo a manos de los campesinos, así como la cucaña que escala una rata.

Simón narra también cuando el hermano mayor y su compañero Donato violan a una muchacha salmantina; el hermano menor presencia la escena pero no dice nada, se lo cuenta al primo Simón evidenciando que jamás perdonará la crueldad del hermano mayor.

Simón vuelve entonces a la imagen de la cuñada, la cual compara con la estatua de la diosa Uta en Naumburg. Después relata la vuelta de dicha mujer para sólo pasar por enfrente de la casa de forma indiferente. Hacia la parte final del capítulo se compara la guerra familiar y el conflicto fraterno con la Guerra Civil.

Simón elucubra que el hermano menor se niega a matar al hermano mayor y entonces le echa la culpa a un tercero con el que la cuñada acuerda la muerte del mayor. Simón cree que el menor piensa que él, Simón, es este tercero. De allí vuelve finalmente al episodio en que el hermano mayor es preso y el posible arrepentimiento, de Simón, por haber estado enterado de todo y no haber dicho ni hecho nada.

Cuarta parte

IV

Este capítulo está dedicado a los hermanos, al principio está nuevamente Simón en la casa y un hombre (presuntamente el hermano menor) parece acercarse a la tapia. Ahora Simón menciona 40 años de espera. Se retoma la historia de los hermanos: uno muerto, el otro ausente. La narración se centra en el hermano menor y cómo su cuñada, con un solo gesto, le da a entender que no es feliz con el hermano mayor.

Este capítulo da entrada a un diálogo entre los hermanos, espacial y temporalmente se ubica cuando el menor fue a visitar al mayor en el refugio y le aconseja abandonar ese lugar. En este diálogo se contraponen las visiones de ambos: el mayor plantea un anarquismo que debe reducir el Estado, y piensa que puede lograrse llevándolo al extremo de su totalitarismo para que después caiga por sus excesos, por ello se alista en el bando franquista; por otro lado, el menor es un revolucionario utópico por lo cual parece seguir los ideales del bando republicano.

Después se refieren los intentos del menor para canjear a su hermano o poderlo llevar a través del monte a otra zona. También se describen las campañas en las que ha participado el hermano menor y cómo ha comenzado a desobedecer al mando. Luego se relata la visita de una compañera de guerra al hermano menor en el jardín de la casa, ahí ella le pide que se apresure y actúe con dureza para poder cumplir su cometido en la guerra. Simón presencia esta visita como testigo.

El capítulo cierra junto con el diálogo, al final el hermano menor dice que mandará un coche un jueves por el hermano mayor, este último pregunta si la cuñada, la que fuera su ex mujer y amante de su hermano, sabe de ese plan y se burla del adulterio que han cometido.

V

En el capítulo final continúa la presencia de Simón y su perspectiva del fratricidio. El visitante que se había acercado a la tapia, vuelve a pasar sin dejar de pasar, aunque en realidad no pasa, la enunciación describe esta imposibilidad que el lenguaje permite. Su figura queda suspendida en un pasado que es traído al presente de forma continua y se ha eternizado en la edad de 26 años, la que tenía cuando desapareció.

Para la segunda secuencia hay un cambio de tono imposible de no advertirse, pues el discurso adquiere un cariz humorístico que relata los recuerdos de los jueves en Madrid antes de la guerra, cuando la tía llevaba al hermano menor al cine, el cual tenía una relación con la taquillera. Este relato da lugar a uno muy diferente, el de la visita de una mujer al médico. Luego se vuelve al relato de cómo el hermano menor recibe el telegrama del padre pidiéndole volver de emergencia para auxiliar a su hermano.

Enseguida aparece la abuela pidiendo también al menor cumplir su deber. Se narran nuevamente detalles de operaciones militares finales de la contienda. Ante la muerte del alcalde y la visión de la cuñada en el rellano de la escalera y el primo Simón a la puerta de la casa, el hermano menor huye para no volver. Se menciona la relación física que hay entre Simón y la cuñada.

La guerra termina con la derrota de los republicanos. Hay una breve visión del cadáver descompuesto del personaje que dormía. El hermano menor vuelve a Región por un arma y le dice a Simón que volverá por él para que lo acompañe, Simón pregunta adónde, pero no obtiene respuesta. Reaparece el grito del niño. El primo Simón no se ha movido desde su reclusión voluntaria, así se termina la novela.

1.4 La Guerra Civil en la narrativa de Benet

La guerra civil española, su posguerra, y el trauma que conlleva un hecho histórico de esta magnitud, han significado para la literatura mucho más que un telón de fondo o un paliativo testimonial para contender contra el dolor y la resignación que dejó a su paso entre los sobrevivientes, dentro y fuera del país.

La guerra también provocó, desde lo literario, una serie de profundas reflexiones escaladas a terrenos ideológicos y filosóficos que a su vez modificaron la forma de narrar, pues la realidad fue afectada de tal forma que resultó imposible no atender al sacudimiento ocurrido a partir del estallamiento del conflicto hacia 1936.

Las voces narrativas surgidas con ello buscan comprender y aprender algo de las causas y las consecuencias de una contienda fratricida y su alargamiento en la posguerra debido a otro tipo de violencia que no necesariamente fue bélica.

Estas voces buscan también los mecanismos que permitieron el desarrollo de la figura del dictador y de la ideología que lo justificó, como dice Mainer: “quien la prolongó [a la contienda] obsesivamente porque la había ganado y eso legitimaba su poder y sus prejuicios”.⁶⁶

Este mismo crítico enumera algunos de los temas recurrentes vinculados con la guerra y la posguerra: “la costumbre del asombro de saberse humildemente vivo, la esperanza en el día de mañana, la fe en otros, la exploración de la imaginación o el rescate de la intimidad. Y la aventura de la libertad. Cosas todas propias del equipaje de las postguerras civiles”.⁶⁷ Casi todos estos temas, aunque plenamente tergiversados, aparecen en la obra de Benet, la cual siempre se encuentra enmarcada por la Guerra Civil.

Vista por nuestro autor, la guerra resultó un suceso complejísimo que provocó una escisión y un detenimiento en el desarrollo de la sociedad y en la

⁶⁶ José-Carlos Mainer, *De postguerra*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 10.

⁶⁷ *Idem*.

conformación de una realidad, vista desde el ámbito histórico, pero también humano. Esta característica es retomada por su discurso e integrada de forma fundamental para su estrategia narrativa, pues, si bien se ha inventado una provincia para ubicar la dimensión espacial (Región), temporalmente hablando se ciñe, cuando es necesario, a los sucesos que circundan la Guerra Civil.

Esto puede verse, y el mismo Benet lo aseguró así, como un microcosmos que imita lo ocurrido en España, pues “todo el curso de la guerra Civil en la comarca de Región empieza a verse claro cuando se comprende que, en más de un aspecto, es un paradigma a escala menor y a un ritmo más lento de los sucesos peninsulares”.⁶⁸

De esta forma Benet ejemplifica una serie de circunstancias que la historia oficial no siempre saca a la luz: rencillas personales entre los protagonistas del conflicto, quienes vierten su sed de venganza en el conflicto armado, dejando de lado la cuestión ideológica; columnas militares irregulares empeñadas en atacar sin la formación, la información y el equipamiento para llevar a cabo una campaña exitosa; grupos aislados que actúan en la contienda sólo por inercia, sin la convicción ni la consciencia de lo que implica luchar en uno u otro bando; largas agonías de la resistencia, llevadas al extremo por un sentimiento patriótico que no siempre es justificable o está francamente confundido; crueldades inútiles y humillaciones innecesarias, excesos que ambos bandos llevaron a cabo en una especie de absurdo bélico incontrolable; y, lo que podría ser más relevante, como indica Mainer, que la guerra sólo fue un síntoma, el pródromo de un problema mayor: el cansancio y el malestar que la sociedad española (y el ser humano) ha arrastrado por siglos.⁶⁹

⁶⁸ Juan Benet, *Volverás a Región*, Barcelona, RBA (Destino), 1993, p. 75. También Mainer usa esta cita, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁹ Mainer, *op. cit.*, p. 92.

En este sentido, a pesar de que las novelas de Benet logran erigir el triunfo de la literatura sobre el testimonio y el de la imaginación sobre la realidad, conllevan también una reflexión profunda acerca de la Guerra Civil.

A un nivel de funcionamiento narrativo es posible encontrar, en el tratamiento que hace Benet del conflicto bélico, una objetividad histórica utilizada para contrastar con la subjetividad mental interna de los protagonistas de las novelas del ciclo regionato; por un lado se trabaja la parte veraz/verosímil e histórica y, por otro, la mítica, la cual apela a un conocimiento que se distancia de la racionalidad lógica, más vinculado al pensamiento mágico o especulativo.

Benson ha logrado observar esto al aseverar que los acontecimientos históricos en la narrativa de Benet funcionan como variantes de la constante dicotomía en la condición humana entre “el poder social (regidos por los principios de la razón) y la emoción individual (regidos por las premisas del espíritu)”.⁷⁰

Estamos de acuerdo con este crítico cuando afirma que los datos históricos utilizados por Benet, casi siempre vinculados directamente con el conflicto bélico de 1936 a 1939, son necesarios para que el lector reconozca ciertos puntos de partida y desde ahí se haga patente el tratamiento particular que hace del tiempo: “Esta estrategia es necesaria para que el lector pueda experimentar la atemporalidad del discurso: sólo percibiendo cómo los rasgos temporales dejan de cumplir una función en el texto, se percibe la existencia de una atemporalidad homóloga con el fluir mental y natural que constituye el referente del discurso benetiano”.⁷¹

Margenot es de la misma opinión cuando afirma que: “las secciones aparentemente cronológicas sobre la Guerra Civil sirven para desgajar, alargar y

⁷⁰ Ken Benson, *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, op. cit., p. 66. Más adelante apunta: “Esta duplicidad de niveles se obtiene por la conexión de los medios de la razón y del franquismo (la fuerza violenta), pero también por los saltos temporales en el texto que permiten la asociación de la situación histórico-geográfica concreta con un ámbito ambiguo e intemporalizado que alude a la condición humana.” *Idem*.

⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

finalmente anular el tiempo [habla de *Saúl ante Samuel*]".⁷² Idea que apoya Gullón al aseverar que:

En la novela de Benet [*Volverás a Región*], como en la leyenda y en la fábula, el tiempo está cerrado y quieto, duerme sobre Región, olvidándose de transcurrir, como un gran pez invernante en el silencio. Algunas fechas dispersas, referidas casi siempre a la guerra civil, dicen muy poco. La guerra fue y sigue siendo una presencia odiosa e invulnerable, una presencia invisible y algo irreal. [...] La técnica de retroceso nos lleva por sus pasos contados hasta un momento que ni es pretérito ni futuro sino todo lo contrario: una hora detenida, cristalizada que en realidad nunca fue ni dejó de ser actual, ni dejó tampoco de dar vueltas en el vacío.⁷³

En cuanto a técnica narrativa, resulta significativo que Benet se acerque a los hechos propiamente de la guerra mediante recursos realistas que, en sus mismas novelas, así como en sus reflexiones teóricas, se encarga de caracterizar como opacos e inútiles para contender con la memoria y la simultaneidad;⁷⁴ para después contrastarlos con construcciones narrativas subjetivas y oximorónicas que logran manipular la sensación temporal de su lector.

Esto puede explicarse también como parte de una necesidad histórica, pues los autores de aquel entonces buscan desvincularse del realismo social que denunciaba los males de la guerra y la posguerra, pero no había logrado atender estilísticamente a las nuevas necesidades narrativas que la realidad exigía ante el trauma del conflicto. Por ello la narrativa de Benet permite, frente a un régimen aislacionista, encontrar un camino alternativo para confrontar aquella realidad cuasi distópica que le tocó vivir. Ante el intento de construcción de una falsa tradición y un imaginario oficial nacionalista del régimen, la literatura funcionó

⁷² Margenot, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ Ricardo Gullón, "Los laberintos de Juan Benet", en: *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1980*, Domingo Ynduráin (ed.), tomo 8, Barcelona, Crítica, 1980, p. 474.

⁷⁴ Ver apartado "1.4 Lo benetiano: poética del instante".

como aquella vía alterna que logró alzarse contra la impuesta forma de concebir la realidad. Como apunta Benson:

El realismo social plasmaba el estado de desolación del país y las injusticias que se cometían. Pero esta literatura no era capaz, según Benet, de describir la desolación psicológica y el trauma profundo que atravesaban los ciudadanos del país. Es en este sentido como la literatura de Benet es un revulsivo contra el orden dominante, pues aparte de mostrar el estado de ruina en el que se encuentra el país, mediante la plasmación de la complejidad del funcionamiento de la memoria, conforma un mundo independiente del que ha prefigurado por el discurso oficial.⁷⁵

Para el caso de las novelas que se analizan en este trabajo, la guerra funciona como un pasado ruinoso que sigue influyendo de manera viva entre los habitantes de Región, así puede crearse el paralelismo con la vida de la posguerra en España, pero también con cualquiera de las guerras y posguerras que ha sufrido la humanidad en su historia más reciente.

Aunque en ambas novelas hay un presente de enunciación que parece coincidir con el momento de publicación de los textos, la guerra y su trauma inherente se reviven de forma constante y como un parteaguas para que la narración gire en torno a ello, así, de forma constante, el lector es llevado allí, en medio del conflicto, para que no olvide la contienda, su circunstancia y el daño que ha hecho a nivel físico, pero también psicológico.

Como menciona Ortega: “especialmente porque la obra de un creador ha de ser concebida como forma de trabajo específica capaz de dar respuesta a la situación que su vida o circunstancia histórica le plantea, visión del mundo que en Benet se

⁷⁵ Ken Benson, “La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet” en: Anales del Instituto Iberoamericano (Nueva Época) 3-4, pp. 21-46, p. 23 del documento en línea [04-02-2014]: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3229/1/anales_3-4_benson.pdf

centra en los efectos destructivos que la ruina moral de la guerra ha producido en la psique de sus personajes".⁷⁶

1.5 Benet: el enigma ¿dificultad o estilo?

Basta acercarse a algunas de las páginas críticas que se han dedicado a Benet para percibir la reiterada adjetivación que recibe su obra: difícil, compleja, elíptica, oscura, impenetrable. Sin embargo, hay un atractivo y constante ánimo por perderse en la narrativa benetiana, pues como apunta Vernon, al tratar de entrever en este recurrente tópico de la crítica:

[...] la esencia de la escritura de Benet está en otra parte. Desde la perspectiva del autor/obra, la "dificultad" (para llamarlo así; otros lo llamarían incluso estilo) le presta a la obra una coherencia, una sustancia ausentes de la obra de la casi totalidad de sus contemporáneos españoles. Desde el punto de vista del lector o crítico, la resistencia del texto benetiano le exige, le impone una concentración, una intensidad en su "performance" lectoral que si no es la complicidad brindada por otros textos modernos, funciona al mismo tiempo como condición previa y como recompensa a la entrada en el universo benetiano.⁷⁷

La llamada así "dificultad" es entonces una de las características de su discurso. Las necesidades literarias del autor contemplan esta primera "trampa" en la que debe caer el lector para potenciar con ello las bondades que se advierten ante una lectura que reta, pero también recompensa. Sin embargo, hay más razones detrás

⁷⁶ José Ortega, "Estudios sobre la obra de Juan Benet" en Vernon, *Juan Benet, op. cit.*, p. 64. Publicado originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, pp. 229-258.

⁷⁷ Kathleen M. Vernon, "Nota preliminar" en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 11 y 12.

de la complicación del discurso benetiano que la simple ecuación “más difícil igual a mayor sensación de victoria” en el lector, como se verá más adelante.

La seducción de la poética benetiana estriba en varios mecanismos que, a veces, escapan a la simple explicación lógica, pues, precisamente, es la que quiere evadir, como apunta Sumerhill: “Al leer una novela de Benet resulta imposible no sentirse abrumado por una sensación omnipresente de que la realidad representada contiene fuerzas inexplicables y que siempre escaparán a cualquier intento de análisis”,⁷⁸ el análisis propio de la lógica racional, por lo menos. La “realidad representada” apela a una parte del entendimiento que no suele ser la usual (en contraposición a la racional, incluso), lo cual indica que Benet no quiere representar una realidad plenamente ligada a lo perceptible.

Como ejemplo de ello puede tomarse este fragmento de *Saúl ante Samuel* en el cual Simón describe una particular forma de recordar los senos de su amante:

En esto, como en tantas otras cosas, siempre he creído que las partes preceden al todo. Yo sólo vi y acaricié sus pechos media docena de veces, a media luz; pero una docena de centenares de veces han llegado hasta mí, procedentes de las alturas y el claroscuro, para decirme que no hay remedio; al punto se apagaban, dos focos de luz que pugnaban por romper la oscuridad, para volver a aparecer con más fuerza... para extinguirse y ocultarse de nuevo; y no tenían otra intención que despertarme y devolverme a un estado de inquietud, as wanton gods, que había logrado domeñar.⁷⁹

De una máxima que podría proceder de un conocimiento lógico y abstracto (“las partes preceden al todo”), se pasa a la descripción de una circunstancia usual, real (“acaricié sus pechos media docena de veces”), para después crear el contraste con

⁷⁸ Stephen J. Summerhill, "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región y Una meditación*", en *Juan Benet*, Vernon, *op cit.*, p. 93. Publicado originalmente en: *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, eds. Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello, Honover and London, The University Press of New England, 1984. Traducción de Ema Rosa Fondevila.

⁷⁹ *Saúl ante Samuel*, p. 295.

las repeticiones, futuras y fuera de lo común, ligadas a este hecho (“una docena de centenares de veces han llegado hasta mí”); pues hay una personificación de los senos al dotarlos de un discurso y una intención (“para decirme que no hay remedio”, “no tenían otra intención que despertarme y devolverme a un estado de inquietud”), después una especie de cosificación (“se apagaban, dos focos de luz”), para finalmente hablar de su carácter recurrente y chocarrero, comparable a una divinidad inútil (“wanton gods”)⁸⁰ con la cual debe lucharse de forma constante.

Otro ejemplo de estas características del discurso benetiano puede observarse en el siguiente fragmento de *Volverás a Región*, en el cual, tras narrarse parte de la historia infantil del general Gamallo, se inserta esta descripción de lo acontecido con la afición por la costura de su madre y sus tías, así como la incipiente ambición del coronel:

Durante los inviernos, encerradas en un trastero del último piso desde donde se llegaba a columbrar la sierra, se ocupaban de poner a punto, con todos los ornamentos de seda y brocado que quedaban en el fondo de las arcas, un traje de soirée de color azul índigo que, un día al fin, se encargaría de poner fin al terrible combate entre los dos ídolos que luchaban en la casa. Lo habían encajado en un alto maniquí de abultadas formas –que la mujer jamás sería capaz de igualar– que, desde varios años atrás, presidía aquel cuarto de costura, convertido en templo, y que parecía invadir toda la casa con los enigmáticos efluvios de un culto secreto y prohibido. Pero él parecía reírse de su propio culto y despreciar su feligresía. Algunas veces, a hurtadillas, subía a verlo: recortado contra la silueta de la Sierra en la ventana, iluminada por la luna, se diría que cruzaba con ella un cambio de mensajes sibilinos y amenazadores, en un lenguaje de destellos entre el corpiño de raso y las cumbres de caliza.⁸¹

⁸⁰ La combinación con el inglés es común en esta novela, a veces se utiliza para algún concepto, como en este caso, pero en otros momentos pueden ser frases completas.

⁸¹ *Volverás a Región*, pp. 71 y 72.

El fragmento inicia con una oración que sienta los precedentes temporales, así se conoce que la actividad se prolonga por varios años (“durante los inviernos”) y también se aclara el lugar en el que se lleva a cabo (“un trastero del último piso desde donde se llegaba a columbrar la sierra”). Después se narra el cuidado que se pone a la construcción del traje para, al final de esta descripción, rematar con la función futura del traje (“se encargaría de poner fin al terrible combate entre los dos ídolos que luchaban en la casa”), esta afirmación abre la expectativa y el misterio, pues aquel combate entre los ídolos no queda explicado, sino sólo nombrado.

A partir de esta mención, la actividad es llevada a un terreno que contrasta con la claridad de lo anterior, pues ahora se reviste de un halo de ritualidad. Así el maniquí en el que se puso el traje “preside” el “templo” en el que se ha convertido el cuarto de costura, el cual extiende su ambiente de “culto secreto y prohibido”.

Entonces el personaje masculino es testigo de la importancia del tiempo y lugar en el que reside el traje, pues al subir a hurtadillas, presencia la comunicación enigmática (“mensajes sibilinos y amenazadores”) entre el traje y la luna mediante un “lenguaje de destellos”.

Para retomar los juicios de la crítica, esta abrumadora “omnipresencia de lo inexplicable”, referida por Sumerhill, también resulta un acicate para continuar la lectura, pues como afirma Sobejano: “Juan Benet elude la aclaración, suscitando en el lector una curiosidad constante que no se satisface al término de la obra, pues el final impondrá nuevas lecturas”.⁸² La obra de Benet está hecha para más de una lectura; la curiosidad del lector hace que este hecho sea innegable, pues el fenómeno que ha llegado a sus manos se presenta como un enigma irresoluble, un nuevo camino que busca, a partir de una realidad en apariencia tangible y racional, un conocimiento que se adentra en lo irracional. En palabras de Herzberger:

⁸² Sobejano, "*Saúl ante Samuel*, historia de un fratricidio", *Juan Benet*, Vernon, *op cit.*, p. 158.

It is widely acknowledged that Benet is a difficult writer, that his works are complex and enigmatic, and that much of his narrative seems to defy traditional modes of explanation through which inconsistencies are resolved and loose ends tied neatly together. Perhaps the most rewarding approach to Benet's novels, therefore, will be one that encompasses the irrational and seeks to reveal the mysterious.⁸³

Sin embargo, ha sido un tortuoso camino para que en la España de la posguerra la obra de Benet encontrara su lugar y su importancia.

Gimferrer, por ejemplo, nota que la llamada "dificultad" resulta un obstáculo primero: "Lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra".⁸⁴ Desafío que ponía su visión en una cuestión más humana que local.

La forma de estructurar el discurso de Benet, resultó, pues, una novedad para el ámbito español y un loable ejercicio de ruptura que hace a Gimferrer describir la complejidad benetiana de una forma más técnica:

Se ha ponderado su dificultad: Benet construye interminables párrafos, pródigos en los más inesperados y prolijos incisos, y eriza su período de complicaciones sintácticas. No se han notado, quizás, otros rasgos: el gusto por la solemnidad, por cierta tétrica grandilocuencia, por las comparaciones y asociaciones desusadas, por la ironía derivada del contraste entre el énfasis oratorio de la prosa y la materia a menudo irrisoria o abyecta a que hace referencia.⁸⁵

⁸³ David K. Herzberger, "Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet," *Studies in 20th Century Literature*: vol. 8: Iss. 2, article 3, 1984. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1139>, p.185. "Se reconoce ampliamente que Benet es un escritor difícil, que sus obras son complejas y enigmáticas, y que gran parte de su narrativa parece desafiar los modos tradicionales de explicación a través de los cuales se resuelven las inconsistencias y se atan los cabos sueltos. Tal vez el enfoque más gratificante a las novelas de Benet, por lo tanto, será uno que abarque lo irracional y busque revelar el misterio."

⁸⁴ Pere Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet" en: *Juan Benet*, Vernon, *op cit.*, p. 48. Publicado originalmente en *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

⁸⁵ *Idem.*

Para ejemplificar estas características estilísticas, se puede observar el siguiente fragmento de *Volverás a Región*. Pertenece a la narración omnisciente. Describe, de manera focalizada, la circunstancia del doctor Sebastián y de María Timoner al presenciar la partida entre el coronel y el hortera:

A partir de entonces el Doctor supo a qué atenerse; sabía por supuesto que, antes del final de la partida, la decisión no partiría de ella —o de aquel orgullo en estado convaleciente, de aquel ingenuo aplomo no ratificado por la reflexión ni el interés sino por otras virtudes más simples y, por así decirlo, naturales—, paralizada en un momento un tanto expectante y atónito —las manos a media altura, los ojos vueltos hacia un rincón— como un muñeco al que se le ha acabado la cuerda antes de dar fin a su baile.⁸⁶

En este fragmento es relevante notar cómo el discurso está fragmentado e interrumpido, de forma recurrente, por periodos explicativos, referidos con el recurso del guion largo o las comas.

Si se omitieran las interrupciones se podría leer: “[el Doctor] sabía por supuesto que la decisión no partiría de ella, paralizada en un momento un tanto expectante y atónito como un muñeco al que se le ha acabado la cuerda antes de dar fin a su baile.”

Sin embargo, se intercala un primer periodo explicativo que ahonda en otro elemento en el cual no recaerá la decisión: “aquel orgullo en estado convaleciente”, “aquel ingenuo aplomo” y sus respectivas caracterizaciones. El segundo periodo intercalado detalla la postura ante aquel momento “expectante y atónito” para describir físicamente lo que hace el personaje durante aquel instante (“las manos a media altura, los ojos vueltos hacia un rincón”).

⁸⁶ *Volverás a Región*, p. 241.

También hay que destacar la comparación que se hace, poco usual, al presentar al personaje con un muñeco al que se le ha acabado la cuerda sin dar fin a su baile, lo cual cosifica la acción y la deja en un plano lejano a lo meramente humano.

Otro ejemplo de la compleja construcción discursiva de Benet, en este sentido, puede encontrarse en *Saúl ante Samuel*, en el monólogo del primo Simón:

Aquella noche llegamos tarde y sufrimos un rapapolvo; tu hermano en cambio se fue directo a la cama, pretextando una jaqueca. Sí, ha sido escaso ese trato y si antes de conocerla estuvo dominado por el horror a una escena y el temor al ridículo y el miedo a la aventura y el recelo hacia lo no probado y el respeto a (¿cómo lo llamaré? ¿ese reino distinto o propio? ¿esa raza igual y extraña? ¿esa conversation piece insuflada de carne y olores, de acicate a la sangre y repulsión a la razón, de simétricos y antagonistas apetitos de sublimación y abyección, de incitante claroscuro y rebajada penumbra, de corrompida belleza y corruptible fealdad? ¿ese irrompible vínculo uxoromatoropueral que tira del hombre que no desea ser marido ni hubiera querido ser hijo, ni necesita de la compañía de una hermana ni mucho menos sueña con la existencia de una hija?) una cosa que incluso menospreciándola me atraía y subyugaba, después de conocerte a ti, a ella —quiero decir—, solamente me seguiría atormentando en la medida en que ya nunca podría colmar un deseo de aprovecharla para mi vida; pero en ningún momento ha pasado por mi imaginación una idea de esa vida, de haber contado con ella, radicalmente distinta de lo que ha sido.

Salta a la vista cómo la voz narrativa refiere, al iniciar, una circunstancia usual: el rapapolvo y el hermano yéndose a dormir, para después abordar la forma en que ese “escaso trato”, previo a conocer al personaje femenino, estuvo dominado por el “horror a una escena”, el “temor al ridículo”, el “miedo a la aventura” y el “recelo hacia lo no probado”. Todos estos elementos pueden categorizarse como negativos, de repulsión o de sentimientos no deseados, pero, el último enlistado, el “respeto”, no necesariamente cumple con esta carga semántica.

Respondiendo a ello, el discurso presenta una cesura en la cual se extiende una serie de consideraciones que especifican ese “respeto a una cosa que incluso menospreciándola me atraía y subyugaba”, como se lee completa la oración si se omite el periodo intercalado. En una primera lectura, lo usual sería volver sobre las líneas para reconstruir el sentido de la oración fragmentada por la larga disquisición.

También es relevante notar, en este mismo ejemplo, que el periodo explicativo sí especifica semánticamente al elemento que le precede, pero mediante una serie de interrogantes que intenta resolver sensaciones complicadas de desentrañar. Desde el primer “¿cómo lo llamaré?” queda clara la duda y cada nueva pregunta complica la forma de designar aquel “respeto”. Simón no sabe si llamarle:

1. reino distinto o propio
2. raza igual y extraña
3. pieza de conversación (“conversation piece”), o bien,
4. irrompible vínculo uxoromatersoropueral

En los últimos dos elementos se detiene el discurso para referir nuevas especificidades, con lo cual se crea un efecto de *mise en abyme*, pues el discurso ya se ha interrumpido una ocasión para dejar pendiente un periodo y ahora nuevamente se estratifica para dejar pendiente otro, lo cual también da la sensación de ralentizar el avance en la linealidad de lo que se narra, pues se abren nuevas líneas discursivas antes de volver a la principal.

El primero de estos elementos finales, “conversation piece”, se caracteriza hasta con cinco elementos en el mismo nivel de especificidad (cada uno separado por comas), pues la “pieza de conversación” puede estar “insuflada de”:

- a) carne y olores
- b) acicate a la sangre y repulsión a la razón
- c) simétricos y antagonistas apetitos de sublimación y abyección
- d) incitante claroscuro y rebajada penumbra

e) corrompida belleza y corruptible fealdad

Cada uno de estos periodos puede interpretarse de forma variada, sobre todo por su sustanciosa carga simbólica, pero ahora es importante recalcar solamente la forma en que se construye la estructura discursiva.

Finalmente hay que establecer lo que ocurre con el elemento final que particulariza a aquel “respeto”. El “irrompible vínculo uxoromatersoropueral”, está especificado por una consideración que contiene su propio significado. El vocablo utilizado por Benet, presumiblemente inventado por él, se explica con la oración subordinada que lo puntualiza: “que tira del hombre que no desea ser marido ni hubiera querido ser hijo, ni necesita de la compañía de una hermana ni mucho menos sueña con la existencia de una hija”. La negación se da referida a diferentes lazos afectivos posibles con las mujeres: esposa, madre, hermana e hija. El término se construye a partir de las raíces latinas de otras palabras que designan estas relaciones:

Uxor: esposa.

Mater: madre

Soror: hermana

Puera: niña.

Benet plantea entonces, en voz de Simón, la caracterización particular de aquel “respeto” y para ello acumula toda esta información, la cual da mayores pautas al lector para acercarse a aquello designado por el personaje. Y aunque el discurso se interrumpe, se retoma poco más adelante tras haber hecho las aclaraciones pertinentes.

Después de presentar estos ejemplos es necesario retomar, nuevamente, los juicios críticos. Tras este primer choque del lector con la obra benetiana, como lo declara Gimferrer, suelen advertirse las formas discursivas que permiten apreciar la creación de un acercamiento diferente del lenguaje ante la realidad, uno que ubica al lector en un lugar privilegiado pues, como afirma Machín: “Nada más

contrario a su *forma mentis* es el pretender ofrecer verdades absolutas: su novela es una de incertidumbre, de indeterminación, de vacíos argumentales y semióticos que el lector ha de rellenar con su imaginación modelada por su experiencia".⁸⁷ Tal vez sea ésta la ventaja más valorada por la crítica con respecto a la obra de Benet, pero para articularse hay varios mecanismos que deben ponerse en marcha.

Uno de los más relevantes es lo inasible del argumento. Las novelas de Benet se construyen para dinamitar las nociones clásicas del novelar sobre una historia cronológica de fácil reconstrucción anecdótica. Este principio se relaciona con la noción de enigma, pues la incertidumbre y la ambigüedad argumental son elementos constantes en su narrativa. Herzberger observa en lo descrito una necesidad de incorporar la explicación del mundo como enigma al ámbito narrado:

Para Benet, el mundo es un enigma complejo que el escritor debe penetrar y después retratar en sus novelas. Para acertar como escritor éste tiene que utilizar el medio que ha elegido —el lenguaje— como vehículo de descubrimiento. Cuanto más hábilmente manipule el autor el lenguaje —o sea tanto cuanto más madure su estilo— más agudo será su descubrimiento [...]⁸⁸

Las implicaciones que conlleva el uso del lenguaje como herramienta de investigación de una realidad insondable, quedan patentes cuando se entiende, entonces, que la dificultad del discurso benetiano obedece a una directiva que está más allá del novelar clásico.⁸⁹

⁸⁷ Jorge Machín Lucas. "Desafíos posmodernos de la obra literaria de Juan Benet", *Revista Comunicación*, año 36, vol. 24, núm. 2, julio-diciembre, 2015 (pp. 4-17). Tecnológico de Costa Rica, p. 5.

⁸⁸ David K. Herzberger, "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española" en *Juan Benet*, Vernon, *op cit.*, p. 33. Publicado originalmente en *The American Hispanist*, núm. 3, noviembre de 1975. Traducción de Isabel Soto y Kathleen M. Vernon.

⁸⁹ Esta facultad del lenguaje se vincula a la relevancia que le confiere Lyotard a la lengua, cuando afirma que es necesario: "decir lo que ella [la lengua] no sabe decir, pero suponemos, debe poder decir". Véase el apartado "1.1 La posmodernidad y su literatura".

Puesto que la búsqueda de Benet apela a un claro distanciamiento de las tradiciones narrativas encumbradas, los artificios de los que echa mano parecen “enrarecidos” y “oscuros”, incluso, a veces, son vistos como “errores”. Pero, a decir verdad, la duda extendida que genera el discurso benetiano tiene mucho que ver con el suspenso, así como la indeterminación se usa para llegar a una zona del pensamiento que no debe ser analizada desde la lógica racional imperante. Para Sumerhill, esta ambigüedad utilizada para la creación del enigma responde a que:

[...] Benet desea poner cierta "luz dubitativa" en sus textos, como una especie de principio organizador que permitiría entender, al menos parcialmente, los acontecimientos en apariencia misteriosos de sus novelas [...] el rasgo distintivo de la obra de Benet es tomar una postura resueltamente antirrealista recordando en todo momento al lector que las ideas presentadas en sus novelas tal vez no sean más que puro lenguaje, cuyo valor en cuanto a ideas, podría ser incluso nulo.⁹⁰

La atracción que siente el lector hacia la obra de Benet está cimentada en el efecto que produce como una especie de obra abierta, el reto que se adquiere desde la especulación y la posibilidad de adentrarse en una realidad que, al mismo tiempo que intenta profundizar en el pensamiento humano, se cancela por obra del mismo discurso. Por ello, el estilo adquiere un papel primordial sobre la trama a través de los diferentes discursos que parecen empalmarse y contradecirse, pues el estilo benetiano labra un umbral hacia un significado que trasciende el mero discurso.

Bravo lo emparenta con la noción de “exceso de significado”: “...el significado que va más allá de lo que los datos nos proporcionan y nos impulsa a buscar un significado, que habremos de conquistar a través de los datos que nos proporciona el texto”,⁹¹ lo cual deriva también en la “infinitud de lo no dicho”: “*the circle of the*

⁹⁰ Stephen J. Summerhill, *op. cit.*, p. 105.

⁹¹ María Elena Bravo, “Región, una crónica del discurso literario”, en *Juan Benet, Vernon, op. cit.*, p. 181. Publicado originalmente en *Modern Language Notes*, núm. 98, marzo de 1983, pp. 250-258.

unspoken, que constituye una invitación o acaso un desafío a establecer un diálogo con el texto, que como toda auténtica conversación jamás puede estar prefijada. Se deduce que el texto no puede ofrecer una respuesta ni una interpretación fija, ya que ésta dependerá siempre de la reacción dialogística del lector".⁹²

Por tanto, el lector reconstruye el texto desde un horizonte que, en un principio, le exige redoblar su atención, pues la trama se le escapa. La incertidumbre y el suspenso que conlleva el enigma, transforman las expectativas de lectura para redirigirlas: del novelar cronológico y la creación clásica de personajes hacia una zona en la cual las convenciones y los límites entre los discursos comienzan a perderse, de tal forma que los contrastes y las contradicciones se advierten como el entramado mismo del relato.

Pope, al analizar la estética benetiana, describe la necesidad de ir más allá del significado que hay en el lenguaje: "La inmersión en una región de unidad e iluminación está sugerida por la escritura, pero nunca se alcanza completamente por los significantes dispersos de un significado imposible de conocer. Dejándose ir intuitivamente «en las tinieblas que rodean el conocimiento del hombre» (*Enciernes*, p. 83), el escritor tiene que utilizar, pero a la vez trascender, el lenguaje".⁹³

Con este caos reordenado, Benet asume la posibilidad de que el lector se anticipe y participe con y para el texto, pero no en la anécdota de la narración, sino al apelar a un terreno literario y del conocimiento que sobrepasa la cara lógica del discurso, precisamente, como ya se ha postulado con Lyotard, en la línea del pensamiento posmoderno,⁹⁴ pues, como continúa Pope:

⁹² *Idem*. Como puede apreciarse, esto tiene variados vínculos con la teoría de la recepción, lo cual se tratará más adelante. Véase el apartado "4.1.1 Un acercamiento al análisis del estilo desde el lector".

⁹³ Randolph D. Pope. "Benet, Faulkner y la memoria según Bergson", en *Juan Benet*, Vernon, *op cit.*, p. 250. Publicado originalmente en: *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, ed. Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello, The University Press of New England, 1984. Traducción de Kathleen M. Vernon.

⁹⁴ Véase el apartado "1.1 La posmodernidad y su literatura".

El deseo de trascender la abstracción del lenguaje lleva a una acumulación de calificativos, de matices de significación, y a la reiteración de afirmaciones ligeramente moduladas. [...] Esta esperanza de captar la complejidad de una realidad vivida también lleva a la busca de un ritmo lento, donde el pulso está marcado por enigmas y alusiones que hacen saber en su fracasada tentativa de comprensión, que «lo que realmente ocurrió» nunca está delimitado por las voces narrativas.⁹⁵

Por tanto, la vacilación y la duda acompañarán el enigma que la obra benetiana suscita, pues, como anota Herzberger: “Doubt becomes one of the norms of the narrative and prevents the reader from reaching a final solution”.⁹⁶

Así un discurso parece retraerse en otro. El uso del narrador en tercera persona de características omniscientes, que presupone ser una entidad confiable, deja de serlo y los mismos personajes adquieren carácter de narradores desde una perspectiva que se lee alienada e inusual: “The creation of hesitancy by an apparent reversal in the groundrules of the narrative is a particularly useful concept in the study of Juan Benet. [...] Writing, for Benet, takes place between the poles of «affirmation and negation»; thus the laws that govern his fiction are constantly in flux, constantly created and recreated by means of contradiction”.⁹⁷

La crítica de Benet se dirige hacia la entronización de un discurso lógico-racional que pretende declarar como conocida la naturaleza del entorno, de este modo se relaciona nuevamente con el pensamiento posmoderno lyotardiano y se declara contra aquellas metanarrativas que imponen un falso sentido de lo universal y de lo racional,⁹⁸ pues como bien apunta Nilsson: “Para Benet, la complejidad del

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ David K. Herzberger, "Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet," *op. cit.*, p. 189. “La duda se convierte en una de las normas de la narrativa y previene al lector de llegar a una solución final.”

⁹⁷ *Ibid.*, p. 188. “La creación de vacilación por una aparente reversión en las reglas básicas de la narración es un concepto particularmente útil en el estudio de Juan Benet. [...] La escritura, para Benet, tiene lugar entre los polos de «afirmación y negación»; así las leyes que gobiernan su ficción están constantemente en flujo, constantemente creadas y recreadas por medio de la contradicción.”

⁹⁸ Véase el apartado “1.1. La posmodernidad y su literatura”.

mundo está fuera del alcance del conocimiento humano. Todo intento de comprensión por medio del pensamiento racional es una adaptación de la realidad al lenguaje creado por el hombre, es decir, un modelo perteneciente a la esfera del pensamiento humano que nunca corresponde con la totalidad de la realidad exterior".⁹⁹

Esta imposibilidad es la que Benet expone con cada entrega literaria. La concatenación de discursos (el científico, el filosófico, el mítico, el geográfico, el histórico) cimienta un sentido de contradicción que pone énfasis en el contraste y en la incertidumbre. Pero las bondades de esta estructura, tramada con toda intención, repercuten en el lector, el cual, como ya se dijo con la opinión de Bravo, necesita entablar un diálogo con la obra, acción condicional para poder sumergirse en el enigma, aun en la inteligencia de que su resolución no será hallada en su lectura literal.

Este mecanismo no es sino el efecto del lenguaje que trata de despojar a la psique de esa parte racional que la tiene arraigada y estática, lo cual corresponde con lo que afirma Bravo:

Se muestra por parte de Benet una voluntad expresa de investigación del lenguaje literario como medio de conocimiento de la naturaleza. En la totalidad de su obra se puede advertir una total coherencia. Es factible percibir dos tipos de coordenadas esenciales: las que a la manera de marco sintagmático tienden a presentar unas situaciones caracterizadas por mutuas oposiciones y tensiones; y la múltiple, casi infinita variedad de posibles alternativas para cada una de las situaciones, siguiendo en este caso una ordenación que podríamos llamar paradigmática. Por otra parte la metáfora y su procedimiento creador de tipo sintético, expresado en un discurso que

⁹⁹ Gunnar Nilsson, "Sobre la incertidumbre. Lo fantástico según Todorov en la obra de Juan Benet", en *Simposio internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov*, Lund, 2004, pp. 39-55, [<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/Todorov.pdf>] consulta: 15 de mayo de 2016, p. 42.

continuamente sugiere vacíos, nos obliga a establecer un tenso diálogo con los textos cuyo resultado es, en definitiva, el mundo novelesco de Región.¹⁰⁰

Por tanto, para retomar el inicio de esta disertación, lo que pudiera parecer a primera instancia dificultad, no es sino el estilo de Benet. Sus fines justifican claramente los mecanismos que desarrolla para ofrecer esta línea literaria explotada, quizá solamente, en el ámbito de la prosa española anterior, por Gabriel Miró y algunos autores de la Generación del 27 como Rosa Chacel.¹⁰¹

El estilo es parte primordial de la concepción literaria de Benet; incluso podría decirse que es la más importante de las concepciones trabajadas por él y su mayor recompensa en la creación literaria. Molina Foix dice que la prosa narrativa de Benet:

[...] revela siempre una poderosa arquitectura conceptual, pero la palabra, liberando el autor con un gozo infantil de su propio armazón, consigue que la inspiración, que a veces nos parece ilimitada, sobre todo en el frecuente fulgor de lo irracional, se adueñe de sus novelas. Y, como sucede en muchas de las páginas más dilatadas y sinuosas de Proust, el referente objetivo se desvanece o cesa de importar, dejando que el lector, y así lo soñaba Benet, se entregue al estado de gracia que proporciona el estilo.¹⁰²

Este “estado de gracia” es un concepto utilizado por Benet en *La inspiración y el estilo*, libro ensayístico que recoge varias de sus obsesiones estéticas sobre la narrativa.¹⁰³ Para Benet: “ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad”.¹⁰⁴

¹⁰⁰ María Elena Bravo, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰¹ Véase el apartado “1.2 Un primer acercamiento a Benet”.

¹⁰² Molina Foix, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰³ Véase el apartado “4.2 Un estilo atemporal”.

¹⁰⁴ Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 179.

La infinitud de la realidad, de acuerdo con Benet, resulta para el escritor un acoso, pero también un campo de acción; ante ella, el estilo es la herramienta idónea para darle forma, pues: “Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos”.¹⁰⁵

Con ello, la creación de una nueva realidad es posible y necesaria: “¿qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?”.¹⁰⁶ Benet encuentra en el estilo una vía para alcanzar el “estado de gracia”, ese conocimiento que bien podría emparentarse con lo “divino”, pero vuelto hacia el ámbito de lo humano:

[...] el estilo proporciona el estado de gracia; a mi modo de ver y a falta de otro término más específico, es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber desahuciado a los dioses que la habitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculte para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad.¹⁰⁷

1.4 Lo benetiano: poética del instante

Para acercarse a la poética de Benet es útil tomar en cuenta los conceptos que utiliza Benson con la finalidad de definir la escritura del autor dentro de la

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.* Estas ideas benetianas sobre el estilo son de especial atención para este estudio, pues el “estado de gracia” podría alcanzarse dentro del instante, como se verá más adelante.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 38. Estas apreciaciones benetianas se retoman con detalle en el apartado “4.2 Un estilo atemporal”.

tradición del *romance* frente a la *novel*, conceptos a los que Benet llama “estampa” y “argumento”, respectivamente.

Menciona Benson que: “El *romance* se caracteriza, por los rasgos que, en efecto, pueden encontrarse en la prosa benetiana: ritmo lento, ambigüedad significativa, caos cronológico y sintáctico, misterios no resueltos, estilo elusivo”.¹⁰⁸ Poco después agrega que la característica primordial del *romance* es la “no linealidad de los acontecimientos narrados”, cuestión que se relaciona con la búsqueda de un particular efecto estilístico, pues, siguiendo todavía a Benson, Benet intenta acercarse al funcionamiento de la percepción real y memorística:

En este cosmos la percepción humana de la realidad no es lineal y consiguientemente el texto narrativo ha de construir una temporalidad propia independientemente del orden lógico o cronológico, una temporalidad que represente metafóricamente la experiencia del tiempo percibida a través del flujo de la memoria y de la reflexión interior.¹⁰⁹

En efecto, Benet, al referir algunas ideas sobre la temporalidad literaria, se muestra crítico frente a la narración lineal. La cuestión temporal se ha intensificado al abandonar el relato cronológicamente lógico, lo cual, en palabras de Benet, dio paso a: “la adopción en cada caso de una sucesión arbitraria en la que los saltos atrás y adelante proporcionan un relieve temporal –un carácter al tiempo– que viene en apoyo del arte narrativo”.¹¹⁰

Para Benet, la progresión cronológica es un dato recibido de la experiencia que se adapta directamente a la narración; por tanto, no basta para abordar la simultaneidad y es inútil para representar la memoria.¹¹¹ Y, como afirma Benson, al tratar de recrear los mecanismos de la memoria, también se recrean los de la

¹⁰⁸ Ken Benson, “La memoria en ruinas...”, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁰ Juan Benet, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976, p. 14.

¹¹¹ *Idem.*

simultaneidad, pues, como se verá más adelante, en el instante del presente (visión) pueden confluír pasado (memoria) y futuro (expectación).

Benson acierta al referir que la obra benetiana desarrolla un “tiempo subjetivo” que puede representarse a través de la clepsidra (como el mismo Benet lo desarrolla en su ensayística),¹¹² pues: “la quietud caótica es la primordial frente a la linealidad organizada. La quietud caótica de la arena antes y después de ser emplazada hacia la linealidad corresponde al modo narrativo de la ‘estampa’, mientras que la linealidad corresponde con el modo del ‘argumento’ de la escuela realista”.¹¹³ Pero no advierte que la experiencia de la simultaneidad, de la confluencia de tiempos en el instante del presente, es la que provoca que el “caos temporal” se relacione más con una eternidad humanizada que se construye a la par de un esquema mítico, el cual sí refiere, menciona Benson que:

Las narraciones de Benet suelen estar situadas en un espacio (Región) y emplazadas en un tiempo histórico determinado (la guerra civil española y la postguerra ulterior, esto es, desde 1936 hasta 1960 aproximadamente). Ahora bien, en la experiencia personal de este trauma por parte del autor –la época histórica que le ha tocado vivir– este trágico periodo histórico es asociado con toda la historia de la humanidad y sobre todo con la ucronía mítica de la tragedia.¹¹⁴

Así, dentro de un espacio y un tiempo tangibles se trata de construir, gracias al estilo, una temporalidad caótica que escapa a la experiencia sensorial humana usual y que, en todo caso, se encuentra más cercana a los mecanismos de la memoria, pero que, al partir de la simultaneidad del instante, queda emparentada

¹¹² *Ibid.*, p. 139. Más adelante se trata con mayor detalle el ensayo “Clepsidra” de Benet, véase el apartado “4.2.4 El instante es la palabra, orden y caos”. Por ahora basta con mencionar que el autor se refiere al instrumento para medir el tiempo que precede al reloj de arena, pues funcionaba con agua.

¹¹³ Benson, “La memoria en ruinas...”, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

con la eternidad, como si esta búsqueda quisiera llevarse hasta sus últimas consecuencias y rozar con la atemporalidad.

Arnal Gély, en su obra *Juan Benet y el Nouveau Roman*,¹¹⁵ hace un repaso de los principales puntos que acercan la poética benetiana a la nueva novela francesa; llama la atención, particularmente, el punto denominado “El espacio y el tiempo: la organización del espacio incide en el valor del tiempo que puede sufrir toda clase de anacronías y hasta anularse”.¹¹⁶ Este efecto que da cabida a la posibilidad de anular el tiempo a través del trabajo estilístico del espacio lleva a la siguiente pregunta: ¿sin la referencia temporal qué queda en la narración literaria?

Para Benet, este procedimiento, descrito en su libro de ensayos *En ciernes*, comienza con la posible anulación del espacio: “Teniendo prohibido el espacio [el escritor], puede utilizar todas sus facultades para observar la única dimensión que le queda libre y que para un hombre sano nunca quedará encerrada en la clausura”.¹¹⁷ Esta prohibición la estudia Benet desde un plano matemático: “Procediendo como quien para estudiar una función de múltiples variables anula todas menos una independiente, conformándose con la intercesión o proyección del cuerpo del continuo en el plano del tiempo, podrá al menos deducir las características abstractas de un comportamiento inexplicable en su desarrollo completo”.¹¹⁸ Renunciar al espacio para Benet tiene varias ventajas pero primordialmente abre:

¹¹⁵ Universidad de Jaén, 2004.

¹¹⁶ Este particular que describe la narrativa benetiana coincide con otros que, a su vez, describen el *Nouveau Roman*, también referidos por Arnal Gély: “Organización de la narración a varios niveles, jugando con el mito, el tiempo y el espacio, dejando zonas de sombras; la conclusión queda abierta. [...] Microcosmos real o mítico que se transforma en laberinto. [...] Procedimientos narrativos: repeticiones, fragmentación de elementos, multiplicación de correspondencias, analogías y símbolos; extrañamiento, distanciamiento, carnavalización, metonimias; lengua cuidada.” *Op. cit.*, p. 127.

¹¹⁷ Benet, *En ciernes*, p. 103.

¹¹⁸ *Idem.*

la posibilidad de moverse en una extensa conjetura que no tiene por qué sufrir el parangón de la realización: un mundo imaginario, una absoluta libertad de proyecto y una especie de perfeccionamiento y elaboración en detalle de todos los planes de la fantasía pueden llegar a constituir un sucedáneo tan satisfactorio como para inducir en el adicto a la reclusión un cierto horror a su abandono y a la contradictoria restitución de su libertad al banco de pruebas.¹¹⁹

Al dejar que en el estilo prepondere el tiempo sobre el espacio, no sólo se pretende relatar la experiencia de la subjetividad mental, sino que la reflexión temporal da paso a la conciencia misma a partir de la construcción del instante desde el presente.¹²⁰ Benet, en *El ángel del Señor abandona a Tobías* (otra colección de ensayos), pone de manifiesto esta construcción cuando afirma que:

La sucesión temporal –difícilmente comprensible– ha sido asimilada mediante una transformación a un esquema espacial que bien puede resumirse en el (antes, detrás) (ahora, aquí) (después, delante). Pero ni pretérito ni futuro se viven, eso es exclusivo del presente; aquéllos tan sólo se mencionan, se racionalizan, se imaginan y se describen y no en balde ocupa la mayor parte del habla porque el presente –el presente de indicativo en su mera y neta forma– parece reservado a la escritura.¹²¹

Esta descripción locativa del tiempo es la que Benet dinamita, precisamente porque señala que desde el presente se evocan las otras dos categorías temporales, que sólo son recreación y creación, cuando lo verdaderamente tangible es el presente, la escritura, el estilo. Poco después apunta:

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 104. Más adelante se trata la metáfora del recluso, usada por Benet para entender la temporalidad que trabaja en su narrativa, véase el apartado “4.2.1 El recluso contra la cronología”.

¹²⁰ “Entonces se puede decir que el estilo cumple una función destemporalizadora de la información, que en muchas ocasiones toma la forma de un tratamiento quirúrgico de todos los gérmenes responsables de la muerte y el envejecimiento y del más extendido y patógeno de todos ellos, el que usualmente llamamos novedad”. Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 138.

¹²¹ Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, p. 138.

Puesto que para el habla resulta imposible prescindir de él [el presente], se adopta el procedimiento de disfrazarlo porque la acción, el proceso o lo que sea que denota el presente de indicativo por el mero hecho de ejecutarse por lo general no precisa de ser comunicado; apenas se dice "amo" en el momento de amar, ni "paseo" cuando se pasea, ni "vosotros coméis" cuando se llega tarde a la mesa.¹²²

No obstante, la concepción benetiana se complica, pues al encontrar este esquema no reduce la construcción temporal solamente al presente, puesto que la lengua permite ir más allá, como se ve en la siguiente afirmación del mismo Benet:

[...] la racionalización del presente absoluto y su sustitución por un pretérito – presente– futuro vicario no tiene límites y gracias a la supuesta movilidad que le confiere la terna, la lengua acierta a dar una aceptable representación del misterioso continuo que constituye la vida del yo; y en virtud de esa falta de límites la eclosión racionalizadora permite tanto representar un instante, cuando un día, una vida, la historia de la humanidad o la fluencia total del Tiempo.¹²³

Esta posibilidad borra los límites de la experiencia de la realidad desde la percepción natural y la extiende a otra sólo alcanzable desde el lenguaje, lo cual lleva a Benet a aseverar que: "el presente tiene pretérito, presente y futuro; pero de lo mismo gozan los otros dos, por lo que, en principio –y sin deseos de prolongar la serie por el momento –, en lugar de tres existen nueve tiempos".¹²⁴

¹²² *Idem.*

¹²³ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁴ *Idem.* Esta aseveración puede encontrar ecos con varias de las ideas postuladas por Edmund Husserl, por ejemplo: "El ahora real deviene siempre de nuevo irreal. Y si alguien inquiriere cómo es que lo real deviene irreal por adición de las determinaciones temporales modificantes, no cabe otra respuesta que ésta: a cada surgir y pasar que acontecen en el presente se enlazan determinaciones temporales de cada uno de esos tipos en cierto modo como necesaria secuela. Pues todo lo que es, a consecuencia de que es, *habrá sido* – como es por completo evidente y obvio –, y, a consecuencia de que es, es un futuro haber sido". *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 2002, p. 37.

Al abordar la cuestión temporal en el discurso benetiano, Herzberger hermana a Benet con los autores que “han intentado luchar contra el tiempo, mutilándolo cada uno a su manera”,¹²⁵ para después describir dos mecanismos: a) división de la estructura temporal en segmentos complejos que el lector debe reconstruir; y b) el borrar por completo el orden cronológico de los acontecimientos, lo cual “crea un vacío temporal”. Herzberger termina por afirmar que: “Benet cree que el tiempo existe objetivo e independiente de la presencia o ausencia de cualquier individuo”.¹²⁶

El propósito de este “vacío temporal” creado por Benet lo dirige Herzberger al “tiempo subjetivo donde el reloj y el calendario pierden su valor independiente y se fusionan con el fluir psicológico de la mente humana”.¹²⁷ Para el crítico, la percepción temporal tan particular en la obra de Benet recae en una técnica de abruptos cambios de temporalidad y en la fusión deliberada de los periodos temporales, técnicas narrativas que varios autores han determinado como fundamentales para llevar a cabo su crítica hacia las metanarrativas de las que habla Lyotard,¹²⁸ de modo que:

el pasado no se percibe como distinto del presente sino como incluido en él e influyente en su constitución. Para los personajes benetianos, el tiempo es una fusión del presente y el pasado, en la que este último predomina. El presente se convierte incesantemente en pasado mientras que el futuro no existe. En cierto modo el futuro se ve eliminado ya antes de existir por un fatalismo abrumador.¹²⁹

¹²⁵ Proust, Joyce, Faulkner, Dos Passos, Gide y Woolf.

¹²⁶ Herzberger, “La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española”, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Véanse los apartados “1.1 La posmodernidad y su literatura” y “1.2 Un primer acercamiento a Benet”.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 30 y 31.

Con ello, Herzberger no hace sino reconocer lo que Benet ha aseverado sobre la construcción temporal desde sus reflexiones ensayísticas y aunque el crítico afirme que el pasado predomina, se entiende que se privilegia el instante del presente para, desde éste, evocar y re-vivir un pasado tortuoso que da la posibilidad de purgar o exorcizar demonios, aunque, para la mayoría de las novelas de Benet, los resultados no sean alentadores (por lo menos para sus personajes). Así, el crítico refiere el concepto del tiempo benetiano como “patentemente destructivo”, pero, aunque pudiera pensarse así dentro de la diégesis, hacia fuera, como efecto para el lector, en realidad sería lo opuesto, pues las posibilidades que se abren en el horizonte de lectura resultan “plenamente constructivas”.

Este mismo crítico analiza el discurso benetiano en cuanto a la dilación mayor de un tiempo psicológico frente al cronológico; sin embargo, ve como una característica particular de Benet que este fenómeno se dé cuando los personajes experimentan “poco desarrollo interno”, por lo cual afirma que: “Viven en un momento en que su conciencia sigue existiendo, pero donde el tiempo ha parado para siempre. Su presente, su futuro consisten en un pasado ruinoso”.¹³⁰ Parece complicado concebir el “vacío temporal”, así como afirmar que “el tiempo ha parado para siempre”, sin embargo, ésta es la sensación con la que se queda el lector (y en este caso el mismo Herzberger) al leer las obras de Benet. Gimferrer lo ha referido como: “un tiempo parado, estático – como la inmóvil catalepsia de un acuario”.¹³¹

El transcurrir del tiempo se da sólo a través del discurso que se reconstruye con la lectura, mas hacia dentro de la narración, el tiempo se ha reconfigurado en un solo instante del presente: “Benet parece crear con toda intencionalidad una visión intemporal de la realidad donde el pasado y el presente se interpretan para formar

¹³⁰ *Ibid.*, p. 31

¹³¹ Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 54.

una serie confusa de sucesos que escapan al orden y a la razón”,¹³² afirma Herzberger. Esta última aseveración apoya la idea de que parte del estilo benetiano se basa en esta intencionada reordenación similar a un caos que escapa al análisis racional usual.

Producto de este manejo temporal, el presente se abisma a través de una reelaboración del pasado y una cancelación del futuro; de modo que para los personajes de Benet, siguiendo nuevamente a Herzberger, “la conciencia no se proyecta hacia el futuro sino que vuelve regresivamente al pasado [...] no existe más que un presente esquivo y un futuro que-ya-ha-sido”.¹³³ Herzberger utiliza para ejemplificar esta cuestión una frase de *El sonido y la furia*: “I am not is, I am was”,¹³⁴ con lo cual queda caracterizada la configuración temporal que desde el lenguaje pretende desarmar la percepción cronológica. Esto dota a la enunciación desde el presente como la única posibilidad de entender el entorno y la conciencia como un estado ruinoso.¹³⁵

La percepción temporal del lector de Benet se aliena de forma que, conforme se avanza en la lectura, los asideros desaparecen porque se contradicen o se anulan. Para Ortega, la reconstrucción del pasado a partir de la memoria es el principal mecanismo del que echan mano los personajes de Benet, pues “vehiculiza la captación de esos momentos únicos [...] para alcanzar plenitud de ciertas vivencias pasadas en las que los personajes tratan inútilmente de encontrar una justificación a la ruina pasada y la cesación del proceso destructivo interno que en el presente sufren”.¹³⁶

¹³² Herzberger, “La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española”, *op. cit.*, p. 32.

¹³³ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁴ “No soy es, soy era”.

¹³⁵ La *épave*, como se verá más adelante en el apartado “1.8 El buque fantasma: la irrealidad de Región”.

¹³⁶ José Ortega, “Estudios sobre la obra de Juan Benet” en Vernon, *Juan Benet, op. cit.*, p. 61. Publicado originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, pp. 229-258.

El efecto del tiempo psicológico trabajado a partir de la memoria como lo hace Benet, dibuja un vacío ruinoso que minimiza las acciones, lo cual, según Ortega, deviene en una “lentificación del tiempo”: “El tiempo novelístico, el ritmo narrativo, no obedece a la secuencia temporal y el anacrónico orden novelesco de Benet [...] obedece al hecho de que el tiempo descrito en *Región* está muerto y frente al fantasmal mundo que nos presenta Benet la cronología no cuenta”.¹³⁷

Parece un tanto arriesgado, también, aseverar que el tiempo en *Región* “está muerto”, pero Ortega usa este adjetivo para referir lo que ya se ha descrito: el tiempo benetiano funciona de una forma afectada que hace pensar en su abolición, en su detención, en su inmovilidad.

Ortega se explica el proceder de los personajes benetianos a partir de pensarlos en busca de su totalidad desde la exploración de la conciencia: “los resortes que le den una fijeza y consistencia en el presente”,¹³⁸ y para expresar el ánimo de afectación que Benet da a su discurso con esta búsqueda, cita un fragmento de *Volverás a Región* que encierra la dislocación temporal que también Herzberger advertía: “El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que un día no pasó; el pasado tampoco es lo que fue; sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido”.¹³⁹

Benet ya se había preguntado en *El ángel del señor abandona a Tobías* acerca de la existencia de un tiempo absoluto, similar a la eternidad, pero despojado del halo divino: “¿Es que alguna teoría del lenguaje o cualquier otra ciencia ha explicado dónde están el pasado, el presente y el futuro, dónde sus respectivas fronteras, hasta dónde sus dominios, qué les distingue?”.¹⁴⁰

¹³⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁹ *Volverás a Región*, p. 245. Esta dislocación discursiva se analiza más adelante de forma detallada, véase el apartado “4.3.2 Elaboración de la temporalidad suspendida”. Por ahora sólo funciona como ejemplo de lo que los críticos plantean, pues ninguno abunda en su significado con mayor profundidad.

¹⁴⁰ Juan Benet, *El ángel del señor abandona a Tobías*, op. cit., p. 127.

Lo cual lo lleva, más adelante, a hablar “del misterio del tiempo absoluto, ese es y no es, que lo es todo y va a ser nada o poco, que lo fue todo y apenas es algo, que lo que queda de aquél fue ya, no es lo que fue sino que es una parte de lo que es, que una parte de lo que es es una parte de lo que fue, y lo que será, etcétera”.¹⁴¹ En esta red inextricable en la que se empalman las temporalidades se construye el discurso novelístico de Benet, pues, para él, es el lenguaje la herramienta idónea que puede alcanzar ese “estado de gracia”, ese efecto de tiempo absoluto, existente lejos de la lógica racional.

Al proseguir con la descripción temporal benetiana desde la crítica, habrá que mencionar el caso de Gullón, para quien el tiempo en la obra de Benet ha sido anulado. En su análisis de *Un viaje de invierno* advierte:

¿Puede sorprendernos que en novelas tan centradas en lo espacial el tiempo quede anulado? De pronto lo identificamos, con el narrador, como no-tiempo, masa de impresiones [...]. Tiempo en suspenso (como en el mito); los emblemas (vals, grajos, caballo, bausán, pañuelo), por su misma recurrencia previsible e imprecisa, reiteran las impresiones de suspensión: no pertenecen ni están inscritos en el pasado, menos aún al futuro, y en cuanto al presente, su tenuidad, su inconsistencia los recibe como figuras creadas en el texto para negarle (al presente), empujándole hacia allá, hacia acá, moviéndole en el espacio más que en el tiempo.¹⁴²

Gullón le concede a Benet lograr la suspensión temporal propia del mito, pero esos emblemas, esos elementos reiterativos que parecieran querer anclarse en la trama como asideros temporales para el lector, son igualmente inconsistentes en su recurrencia. Por ello los encuentra más como elementos espaciales, aunque jueguen un papel fundamental al crear el efecto de anulación temporal, consistentes sólo en el entendimiento de, como afirma Gullón, “la realización de un tiempo infiel a la

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴² Gullón, "Esperando a Coré" en Vernon, *op cit.*, p, 140. Publicado originalmente en *Revista de Occidente*, 2a época, tomo XLIX, abril de 1975, pp. 16-36.

lógica, rebelde a la disciplina de la cronología, pero en su negatividad tan responsable a las exigencias del texto que no podría ser activado sin que éste fuera sustancialmente alterado".¹⁴³

Como puede verse, hay una gran diferencia entre afirmar que el tiempo "ha sido anulado" y que su presencia sea clara, pero "infiel a la lógica" y "rebelde a la disciplina de la cronología". Gullón entiende que este proceso deja la sensación en el lector de lo primero, porque se ha construido a partir de lo segundo, como afirma poco después: "Anulado el tiempo, queda la memoria, pero ésta, o 'se ausenta', o el tiempo 'como el matasello', la deja marcada, inutilizando al recuerdo, sólo operante cuando ha cambiado en olvido".¹⁴⁴

Para Sobejano, el tratamiento que hace Benet del tiempo está también emparentado con el ámbito de la conciencia, pues: "se inspira en la suspensión de su vigencia como sucesión y en el reconocimiento de su única realidad como ámbito de la conciencia total, formado por una trama múltiple e inextricable de aparentes ayeres, hoyes y mañanas. Ello introduce al lector en un laberinto selvático que no vendría a ser otra cosa que la explosión potencialmente infinita del instante".¹⁴⁵

Siguiendo a Sobejano, los tres tiempos se ven hermanados de una forma a-lógica, y a pesar de que no hay forma de reordenarlos, aparentemente puede otorgárseles una etiqueta que sugiere que cada instante pertenece a alguno de esos tiempos, pero en realidad son sólo parte de ese "laberinto selvático" del instante. Cuando Bravo intenta caracterizar el discurso benetiano, afirma que regularmente se apela al pasado, pero los límites entre lo ocurrido y lo imaginado evitan la conformación de un tiempo ordenable:

¹⁴³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 142 y 143.

¹⁴⁵ Sobejano, "*Saúl ante Samuel*, historia de un fratricidio", *op. cit.*, p. 171.

Los acontecimientos en torno a los cuales se centra la actividad verbal y reflexiva tienen esencialmente un nivel temporal, que es el del pasado, aunque también exista un presente, una proyección hacia futuro y un modo subjuntivo de la existencia cuando ese tiempo sólo ocurre a nivel soñado o imaginado. De entre lo ocurrido en el pasado o en la imaginación es a veces imposible distinguir, ya que en el mundo solipsista de algunos personajes no se aclara del todo ese presupuesto [...] ¹⁴⁶

Para Bravo, los personajes de Benet deben volver al pasado para encontrar una justificación del presente, pero no la encuentran, por tanto niegan su hoy, pues únicamente lo gastan en esa búsqueda del pasado, temporalidad que, además, ni siquiera está fijada tampoco, ya que puede confundirse con lo imaginado o con lo deseado. Lo importante es el énfasis que existe al trabajar la búsqueda desde el presente.

Los críticos coinciden en la descripción de esa vuelta al pasado desde el presente como una recurrencia que, al final, funciona para valorar el presente, único tiempo del que creen ser capaces de asirse los personajes; sin embargo, estos críticos soslayan la importancia de que la vuelta se haga desde y por el presente, lo cual influye tanto que, como advierte Bravo, la misma narrativa se encarga de no dejar claro si el pasado ocurrió así. Al hablar de *Saúl ante Samuel*, Bravo afirma:

constatamos que el narrador o el personaje, que ancla sus cavilaciones en el pasado y que nutre sus reflexiones de esas escenas del pasado (real o imaginado), ha renunciado muchas veces al presente y se incapacita a sí mismo para funcionar en el mundo de las vivencias experimentadas [...] Por eso un narrador de *Saúl ante Samuel*, y tantos otros de novelas anteriores, no reconoce el presente y cierra la ventana a un futuro que espera de forma periclitada y estéril, que para poder seguir manteniéndose ha de renunciar al

¹⁴⁶ Bravo, *op. cit.*, p. 182.

presente. La dialéctica del diálogo creador ante su propia vida ha terminado y sólo les queda a esos personajes la ruina o la aniquilación.¹⁴⁷

Por tanto, el instante del presente es el que abarca la totalidad de las reflexiones y del discurso narrativo; que el presente se utilice sólo para construir el pasado o la extrañeza de un futuro abortado es una de las prerrogativas de Benet para dar a entender el escenario ruinoso de Región y sus personajes.

Machín comparte esta idea y declara, al hablar de la obra de Benet, que: “se sitúa en un presente congelado y maldito por un pasado regido por fuerzas inmemoriales en forma de atávica tradición que está condenado a la repetición. Lo que lo hace novedoso es que al ser autorreferencial es inmanente, una proyección de las conciencias regionatas que claman por sus fracasos”.¹⁴⁸ Así, puede verse de qué forma el discurso, al crear una vía diferente de lidiar con el tiempo, también implica un ánimo, un estado mental alienado que puede referir a la ruina o al fracaso.

Pope analiza las relaciones que tiene la obra de Benet con el concepto de memoria bergsoniana, pues piensa que tanto el autor español como Faulkner, están llevando al terreno literario las premisas de Bergson, ya que en ambos: “se encuentran meditaciones frecuentes sobre el valor del tiempo, la acción y la memoria, además de reflexiones acerca de un mundo que resiste la voluntad humana hasta que ésta esté derrotada”.¹⁴⁹

Pope apunta que los personajes de Benet tienen una constante lucha con fantasmas del pasado que aparecen ante ellos gracias a una memoria inexorable, pero también hace énfasis en que este efecto se da gracias a la construcción del discurso, pues:

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Machín, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁹ Pope, *op. cit.*, p. 247.

cada frase está penetrada por los fantasmas inquietantes que dan a los textos de Benet la densidad de un palimpsesto. [...] Para expresar la experiencia de una realidad heterogénea y fluida el ser humano tiene que recurrir a un lenguaje que es, por su naturaleza, discontinuo y homogéneo. La abstracción por sí misma petrifica el fluir de la vida y la generalización fuerza la diversidad de los seres bajo una sola rúbrica. Ningún estado de consciencia empieza o termina, tal como hacen las frases, sino que se entremezclan entre sí.¹⁵⁰

Pope describe que Benet y Faulkner usan la memoria para volver recurrentemente a un solo instante y ahondar en éste hasta que revele todas sus implicaciones: “La mayor parte de los personajes benetianos experimentan una epifanía en la que su pasado se convierte en presente — o se hace a sí mismo presente”.¹⁵¹ Por lo cual el lector se enfrenta a una literatura que es cercana al funcionamiento de la mente en la cual las temporalidades, según Pope, se equiparan: “abriendo el paso a una constelación de fuerzas enterradas en el pasado, que determinan activamente las coordenadas de la acción futura”.¹⁵²

Así, el mundo de Benet se encuentra como histórico pues la imaginación tiene una nostalgia de las glorias pasadas, pero también ejerce un poder peligroso del cual se desconoce el origen, afirma Pope que: “La secuencia de la multiplicidad de instantes siempre indica, en Faulkner tal como en Benet, una consecuencia trágica

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 248 y 249. Salta a la vista la similitud entre lo postulado por Benet y una cita de Faulkner que usa Pope: “«No hay tiempo. De hecho estoy más bien de acuerdo con la teoría de la fluidez del tiempo de Bergson. Sólo hay el momento presente, dentro del cual incluyo el pasado como el futuro, y eso es la eternidad». *Idem.* Esto puede vincularse al pensamiento de Husserl: “Es, pues, evidente que cuando lo esperado adviene, cuando deviene presente, la situación de expectativa ha cesado; al devenir presente lo futuro, lo presente deviene relativamente pasado. Y otro tanto ocurre con las intenciones al entorno. También ellas se cumplen en la actualidad de un vivir impresional. Fuera de estas diferencias, la intuición de la expectativa es igual de originaria y peculiar que la intuición de pasado.” *op. cit.*, p. 78.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵² *Idem.*

–asesinato, suicidio, rechazo– y por eso es urgente mirar de cerca la confusión del pasado/presente”.¹⁵³

Pope nombra los principios bergsonianos que pueden verse en las novelas de Benet: el pasado se encuentra activo en el presente, por lo cual hay una irrupción de la memoria en la percepción; la resistencia que ejerce el alma hacia la materia hasta su agotamiento; y privilegiar ciertos instantes a los que se vuelve recurrentemente, instantes que otorgan aparente libertad a sus personajes. La particularidad que tiene Benet con estos preceptos consiste en que “él presiona hasta el extremo las frustraciones del alma y los enredos de la mente [...] los personajes de Benet parecen derrotados y resignados, salvo por el hecho de que en ellos la memoria se convierte en fantasía y pone en marcha un proceso subconsciente que les fuerza a percibir claramente la victoria que hubiera podido ser suya”.¹⁵⁴ Así, el argumento narrativo de Benet se desfasa y está ausente en la trama para presentarse “en otro nivel, donde los protagonistas se llaman percepción, tiempo, duración y, sobre todo, una memoria activa, imaginativa, engañosa y liberadora”.¹⁵⁵

Tras llevar a cabo esta revisión crítica acerca de la construcción temporal de Benet, se puede concluir que su intento por escribir un discurso alejado de la cronología lo llevó a echar mano de un estilo que logra dar el efecto de que el transcurrir del tiempo está afectado o suspendido, de que el presente se extiende en un único instante que recobra el pasado y cancela el futuro.

Al apelar a la estampa como recurso literario, Benet expresa la no linealidad que busca para su discurso, ya sea caracterizada como un “vacío temporal”, una “lentificación” o “anulación” del tiempo, una “explosión infinita del instante”, un “presente congelado y maldito” o como una reiteración de instantes que trae la memoria para invadir la percepción del presente. Lo innegable es que Benet logra

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 253.

afectar la percepción del tiempo en el relato a partir de recursos espaciales, a partir del uso del lenguaje como una herramienta que pretende desligar la mente de la lógica racional. Este efecto alcanza al lector de diferentes formas: tal vez provocándole conseguir el estado de gracia del que habla el propio Benet, o quizá haciéndolo entrar en ese tiempo absoluto que podría simbolizar la conciencia total.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ejemplos de estas consideraciones se encuentran ampliamente analizados en los dos últimos apartados: véase “4.3.1 Reiteración del oxímoron” y “4.3.2 Elaboración de la temporalidad suspendida”.

2. EL ESPACIO-TIEMPO REGIONATO: LO TANGIBLE SE HACE IMPALPABLE

2.1 Tiempo y muerte: morir sólo por haber nacido

La muerte es y seguirá siendo el principal enemigo a vencer. Su carácter inexorable fascina, corrompe, pero también contribuye a que la humanidad busque nuevas formas de trascender su fatídico fin. Junto a la muerte está el más radical de sus aliados: el tiempo. Para morir sólo es necesario haber nacido, el tiempo hará lo demás. Por tanto, abolir la noción temporal se convierte en una de las formas de vencer la muerte. El hombre busca una y otra vez las herramientas que lo puedan acercar a este preciado fin. Pero no hay forma de trascender la muerte y vencer al tiempo de forma individual. Como grupo, a través de la historia, del arte y de la literatura, en algo se acerca la humanidad a ello. El mito, por ejemplo, los símbolos, las tradiciones, el rito, todos son intentos de prevalecer, de permanecer, de prolongar la existencia aunque sea para generaciones subsecuentes.

En esa ajetreada carrera por encontrar la forma de obtener la inmortalidad, aunque sea como género, la literatura ha encontrado artificios útiles. La permanencia de la obra y de los autores algo aporta; sin embargo, hay mecanismos más precisos que ligan a los autores con un fin cuasi divino que los empuja a buscar formas de lidiar con el tiempo. Cuando lo manejan a su antojo y, cual prestidigitadores, logran crear este o aquel efecto, el tiempo parece corromper su constante transcurrir e incluso hacer sentir al lector que ha detenido su marcha.

La atemporalidad se hace presente y da cabida a la sensación de lo eterno (aunque esto sea en el terreno de la ficción, sus implicaciones no son por ello menos relevantes). Pero ¿cómo puede alcanzarse la atemporalidad si nuestra concepción del tiempo es siempre una misma, enfocada en la constancia y la exactitud del reloj? Juan Benet propone, como se señaló en el capítulo anterior, una

de las varias formas de distender el tiempo, hasta construir la sensación de suspenderlo gracias al instante,¹⁵⁷ aunque la permanencia que se logra con ello no es la más positiva, por lo menos para sus personajes, como se verá más adelante.

2.1.1 Lo temporal y lo eterno: el instante al límite

La temporalidad es el ámbito de lo humano, la eternidad, el de lo divino. El hombre está condenado a la linealidad del antes, el ahora y el después. Su vida se define por ello, así como su lenguaje, el cual también es sucesivo y finito, siempre enunciado desde un presente y un lugar definidos, *hic et nunc* perecedero. La divinidad no se emparenta con la muerte y asume lo infinito como propio, su omnipresencia es patente. Sin embargo, el contraste de opuestos, como dice toda la teoría mítica, hace que el linde y conflicto entre tiempo y eternidad genere el movimiento propio de una narrativa que bien pudiera abarcar la existencia del hombre.

Usualmente puede pensarse que, así como la línea no es sino una sucesión de puntos, el tiempo es la sucesión de instantes; pero esto sólo funciona cuando se piensa en el tiempo de forma cronológica. El instante, al aislarse de esa cadena lineal, podría concebirse como opuesto al concepto de tiempo, en tanto que al tomarlo de forma independiente rompería la construcción unidireccional de la cronología, a tal grado que podría no encontrarse su lugar en aquella linealidad.

Mas el instante es competencia de lo humano, pues se observa inserto en el Tiempo y su constancia lo define y vertebra. Sin embargo, el instante tiene una dimensión paradójica: visto globalmente, como conjunto, es el fluir temporal lineal,

¹⁵⁷ Esto también puede verse como una crítica a la modernidad en la línea de Lyotard, pues la conformación del tiempo lineal forma parte de las metanarrativas (grandes relatos) que la modernidad construyó, las cuales son puestas en jaque por autores como Benet. Véase el apartado "1.1 La posmodernidad y su literatura".

pero al tratar de aislarse, como si se separara un grano de reloj de arena, se rebela a ese suceder rectilíneo. La sucesión de instantes da forma al tiempo, pero el instante puede oponérsele.

Para una mejor comprensión de la naturaleza paradójica del instante, se pondrán sobre la mesa varias disertaciones que han tratado de darle forma a este concepto a lo largo de la historia; sin embargo, cabe aclarar que la exposición de estas perspectivas no pretende declarar agotada la reflexión acerca del tema ni ser exhaustiva en cuanto a los autores que lo han trabajado, sino abordarlo de forma que sea útil su concepción al momento de analizar la obra de Benet.

Vale la pena comenzar por uno de los primeros acercamientos, lo planteado por Platón en “Parménides”:

PARMÉNIDES: ¿No media una cosa extraña, cuando tiene lugar el cambio?

ARISTÓTELES: ¿Cuál?

PARMÉNIDES: El instante. Porque el instante parece representar perfectamente el punto, donde tiene lugar el cambio, pasando de una manera de ser a otra. En efecto; en tanto que el reposo es reposo, no hay cambio; en tanto que el movimiento es movimiento, no hay cambio. Pero esta cosa extraña, que se llama instante, se encuentra entre el reposo y el movimiento; en medio, sin estar en el tiempo; y de aquí parte y aquí se termina el cambio del movimiento en reposo, y del reposo en movimiento. [...] Cuando lo uno muda del ser a la nada, o de la nada al devenir, ¿es preciso decir que ocupa un medio entre el movimiento y el reposo, que no es ser ni no-ser, que no nace, ni muere?¹⁵⁸

El *exaiphnis* (ἐξάιφνης), la palabra utilizada en la cita anterior para designar el “instante”, parte de un ámbito espacial en la reflexión platónica, lo cual denota la compleja dimensión de su concepción, pues usualmente se le relaciona directamente con lo temporal, aunque hoy en día seguimos midiendo el tiempo

¹⁵⁸ Platón, “Parménides”, en: *Obras completas*, edición de Patricio de Azcarate, Tomo 4, Madrid, 1871, p. 243.

por el movimiento, ya sea gracias al de las manecillas del reloj o al desplazamiento solar.

En este punto, lo importante es dejar claro que el instante, para Platón, se encuentra “en medio, sin estar en el tiempo”, entre el reposo y el movimiento y su existencia sólo está circunscrita al punto en que no es ni lo uno (reposo) ni lo otro (movimiento), en ese gozne que hace a lo primero convertirse en lo segundo.

De ahí se llega a la pregunta final en la cual Parménides hace una analogía entre el instante de lo espacial para proponerlo como un estadio ontológico entre la existencia y la inexistencia,¹⁵⁹ cuando “lo uno” “no nace ni muere”. El *exaiphnis* queda caracterizado como un momento de particularidad y de inconsistencia que no puede ser pensado con la universalidad de los otros conceptos, pues su naturaleza es desde un inicio ambigua.

Esta singularidad en la que se circunscribe la reflexión platónica hace que la naturaleza del instante se pueda vincular al concepto medieval del *augenblick* (*augen*: ojos; *blick*: mirada), que designa al intersticio temporal entre el pasado y el futuro y que en ocasiones ha tenido el alcance de vincular el tiempo con la eternidad.¹⁶⁰ Pensar que el instante en su construcción individual puede “escapar al tiempo” es el extremo de este razonamiento y, por ello, se le emparenta con la eternidad, ambos se oponen, cada cual a su manera, a la temporalidad lineal.

Pero la naturaleza del instante es híbrida cuando se piensa en su relación con el tiempo cronológico, puesto que al dimensionarlo así, necesariamente hay que vincularlo con el presente, como lo hace el *augenblick*, pues sólo el instante del presente es perceptible (aunque inasible, como se verá más adelante) y con ello puede hacerse la pregunta: ¿pertenece al pasado o al futuro? El pasado *ya no es*, mientras que el futuro *todavía no es*; el instante, al seguir el esquema singular que

¹⁵⁹ Esta noción de dar realce a lo que se encuentra en medio es retomada por el pensamiento posmoderno, pues el pensamiento binario suele ser parte de las metanarrativas contra las que se yergue.

¹⁶⁰ Para filósofos como Johannes Hoffmeister, véase el *Diccionario de conceptos filosóficos (Worterbuch der philosophischen begriffe)*, Hamburgo, F. Meiner, 1955.

propone Platón con el *exaiphnis*, es a la vez *lo que ya fue* y *lo que será*. Es el *ser*, el presente de indicativo que contiene la conciencia plena. Por ello es que se le puede ligar con lo eterno, con lo atemporal.¹⁶¹ Pero cabría pensar en el conflicto que hay cuando el concepto de eternidad se trata de llevar a la experiencia, como apunta Abad Carretero en su libro *Una filosofía del instante*:

La idea de la eternidad se da en todas las religiones [...] y como dice Guitton: ‘La eternidad no ha sido objeto de ninguna experiencia: ella no es conocida en suma nada más que por la negación de los caracteres del tiempo’. Ahora bien ¿puede negarse el tiempo, el devenir de las cosas en él? ¿No es el tiempo la expresión del movimiento? Podrá afirmarse y negarse su principio y su fin, pero no se podrá poner en duda que lo sentimos pasar. Y la eternidad lo que hace es negarlo precisamente, anulando con ello el principio esencial de la vida, que es, como decíamos, el movimiento.¹⁶²

El concepto de eternidad se construye a partir de la “negación del tiempo”, pero, para Abad Carretero, su construcción permanece a nivel teórico, pues no tenemos la conciencia de haber experimentado la eternidad; por el contrario, el transcurrir temporal es una experiencia cotidiana que sucede en este preciso instante. Sin embargo, los intentos de forjar una temporalidad más parecida a lo que podría ser experimentar la eternidad es una constante a lo largo de la vida del hombre y, para ello, se puede apelar al instante, ya que como el mismo Abad Carretero menciona, tendría que anularse “el principio esencial de la vida”, es decir, “el movimiento”.

Otro acercamiento útil a la relación entre tiempo y eternidad se da cuando San Agustín enuncia la *distentio animi*. En sus *Confesiones*, al hablar del corazón humano se pregunta:

¹⁶¹ Véase Plotino, *Eneadas*, Buenos Aires, Losada, 1958 (particularmente la número III).

¹⁶² Abad Carretero, *Una filosofía del instante*, pp. 16 y 17.

¿Quién podrá detenerle y fijarle, para que se detenga un poco y capte por un momento el resplandor de la eternidad, que siempre permanece, y la compare con los tiempos, que nunca permanecen, y vea que es incomparable, y que el tiempo largo no se hace largo sino por muchos movimientos que pasan y que no pueden coexistir a la vez, y que en la eternidad, al contrario, no pasa nada, sino que todo es presente, al revés del tiempo, que no puede existir todo él presente; y vea, finalmente, que todo pretérito es empujado por el futuro, y que todo futuro está precedido de un pretérito, y todo lo pretérito y futuro es creado y transcurre por lo que es siempre presente?¹⁶³

San Agustín también concede que la experiencia de lo eterno está emparentada con la detención, la fijación y la permanencia; el tiempo es su contrario (“al revés del tiempo”), por tanto, lo caracterizan el movimiento, la inestabilidad y la mutabilidad. El ejercicio que propone es comparar el tiempo con la eternidad para que ese contraste permita observar que, aun cuando lo temporal es lineal, el presente, ese instante del presente del que ya se ha hablado, representa aquello que une ambas nociones: pues mientras que en el ámbito de lo eterno “todo es presente”, en el del tiempo “todo lo pretérito y futuro es creado y transcurre por lo que es siempre presente”.

En la *distentio animi*, el espíritu humano, desde el presente, se extiende para construir el pasado y el futuro desde la remembranza y la expectación. San Agustín asevera, con mucha razón, que el presente: “si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad”.¹⁶⁴ De esta idea deriva su propuesta de tres tiempos: presente de las cosas pasadas (memoria), presente de las cosas presentes (visión) y presente de las cosas futuras (expectación).¹⁶⁵

Desde esta perspectiva, la narrativa benetiana puede encontrar una interpretación, pues memoria, visión y expectación son constantes construidas como problema en las dos novelas que se analizarán: la guerra como memoria

¹⁶³ *Confesiones*, Madrid, Verbum, 2015, p. 116. Las citas provienen del “Libro undécimo”.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 122.

inmediata, el presente como un trauma suspendido y la expectación del futuro a través de la adivinación (la rueda en *Volverás a Región*, las cartas en *Saúl ante Samuel*).

Una perspectiva más, útil para delimitar la paradójica naturaleza del instante, es la de Jankélévitch, quien lo define como: “el mínimo ser intermediario entre el ser descriptible, relatable o analizable y la inaprehensible nada”.¹⁶⁶

Para Jankélévitch, el instante no es estable ni permanente, pues por un lado permite tener acceso al conocimiento delimitante entre la existencia y la nada, pero, por el otro, es tan inasible y fugaz que se pierde, por lo cual agrega: “el instante es de un orden totalmente diferente del de los principios de la razón y de la alternativa. Es su naturaleza anfibológica lo que hace de él una existencia inexistente y una inaprehensible efectividad”.¹⁶⁷

Por tanto, es una denodada aparición de la conciencia del ser que, el mismo filósofo, describe a partir de un oxímoron, de una “existencia inexistente”, noción en la cual pueden encontrarse ecos de aquella incredulidad y desconfianza ante los grandes relatos modernos que Lyotard describió,¹⁶⁸ en este sentido, se trata entonces de desvincular la noción del instante de los tan extendidos “principios de la razón y de la alternativa”.

En el discurso de Jankélévitch, el instante también funciona como punto de unión entre el espacio y el tiempo (*hic et nunc*), pero hace énfasis en que esto sucede sólo cuando “hace presente al ser”, pues anota que: “El ser reúne existencia y esencia en el «ahora» puntual y pasajero del instante. Este «ahora» comporta un «aquí» y por esto el instante, haciendo presente al ser, hace coincidir espacio y

¹⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, *Philosophie Première. Introduction a une Philosophie du 'presque'*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p 160. La traducción de todas las citas de este título es de Susana Trejos, aparecidas en: “El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch”, en: *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVIII (94), enero-junio, 2000, pp. 89-95, y “Características del instante en la filosofía de Vladimir Jankélévitch”, en: *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVII (92), 1999, pp. 155-164.

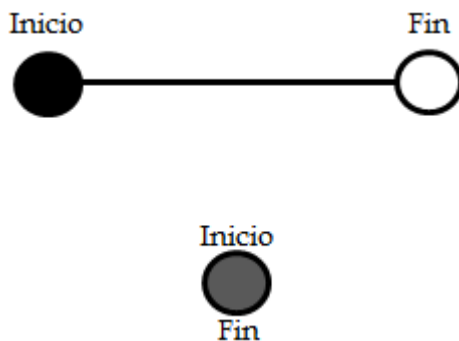
¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶⁸ Véase el apartado “1.1 La posmodernidad y su literatura”.

tiempo”.¹⁶⁹ Por tanto, la relevancia de la percepción del instante radica también en la conciencia humana que lo construye, lo cual describe un movimiento doble, pues el instante “hace presente al ser”, pero este ser a su vez “construye el instante”.

Dentro de la inestabilidad que caracteriza al instante, Jankélévitch reconoce que: “El instante es un poco sinónimo de fracaso en la medida en que en él el comienzo y el fin del ser tienen lugar simultáneamente, su fulgor es al mismo tiempo un triunfo frente a la nada y un fiasco frente a la permanencia; este ir y venir entre el encuentro y la pérdida es permanente y no podemos fundarnos en él para progresar”.¹⁷⁰ Por tanto, siguiendo este razonamiento, el ser comienza y termina en el instante, pero no sólo es alfa y omega de la existencia, sino que estos puntos, principio y fin, se dan simultáneamente.

Si el comienzo y el término se encuentran en el mismo lugar y al mismo tiempo, la linealidad se rompe; un punto sobre otro punto no da lugar a una línea sino a dos puntos no bien diferenciados, confundiéndose en un nuevo punto, producto de la superposición espaciotemporal de los anteriores.¹⁷¹ Esto se muestra en el esquema siguiente, en el cual aparece la concepción temporal lineal usual, frente a la propuesta de la construcción del instante en autores como Jankélévitch:



¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ Ésta es una construcción similar al palimpsesto, la cual utiliza Benet, como se ve en el apartado “3.1.1 El palimpsesto como vía alterna”.

Esta misma idea toma parte en la concepción del instante que tiene Abad Carretero, pues, basándose en san Agustín, afirma que no hay más realidad humana que la presente y entiende el pasado y el futuro de una forma muy distinta a la lineal, pues les concede una característica de continuidad:

Fuera de cada momento de presente no vemos y no podemos ver más que dos continuos, a un lado y al otro del mismo: el del pasado y el del futuro, salvo cuando en la imaginación o el recuerdo podemos hacerlos discontinuos, aunque también en ese instante los discontinuos se cierran como las aguas tras el barco que avanza, y reaparecen ambos continuos. En éstos coinciden el tiempo y el espacio.¹⁷²

Desde esta perspectiva, describe la condición humana a partir de dos certezas inexorables; el nacimiento y la muerte, pues limitan los continuos personales del pasado y el futuro, pero agrega: “nuestra vida tiene que pasar necesariamente por los instantes de presente para convertirse en objeto del querer y del conocer, los dos continuos, el del pasado y el del futuro, se convertirán en infinitos, por ser posible suponer matemáticamente una serie infinita de puntos en una distancia limitada”.¹⁷³

¹⁷² Abad Carretero, *op. cit.*, p. 19. Este filósofo español distingue y describe varias fuerzas psíquicas de las cuales echa mano el hombre para combatir el pasado y el futuro desde el presente: el impulso afectivo y el temperamento, como primeras; luego la intuición y la inducción; y, en un tercer grupo, la ambición, el ensueño, la esperanza, la vocación, el vicio y la prisa. Toda la obra de Abad Carretero pretende describir estas fuerzas psíquicas, por lo cual no es pertinente, por cuestión de espacio, describir cada una de estas categorías.

¹⁷³ *Idem.* Para describir más detalladamente estos continuos, Abad Carretero apunta: “en el pasado hay una serie de recuerdos y un conjunto de fuerzas psíquicas que se manifiestan en los sucesivos presentes, y en el futuro no hay más que una cosa de cierto: un camino a llenar entre los sucesivos momentos de presente y el de la muerte. Este camino es un espacio-tiempo que encierra un número infinito de puntos por los que hay que pasar mediante un sucesivo número de acciones, y de tal manera, que aun cuando no haya acciones nuestro impulso vital se encarga de llenar todos los intersticios del continuo, sin que haya la posibilidad de existencia de un vacío. Esos dos infinitos tienen que igualarse.” p. 21.

Así, Abad Carretero explica una concepción más compleja que la linealidad cuando expone su caracterización del instante presente como una paradoja, pues aun cuando la temporalidad humana aparece limitada por un principio y un fin, el pasado y el futuro son continuos infinitos desde la perspectiva del instante presente.

Una vez hecha esta consideración teórica del instante y lo que representa el intento de aprehenderlo, es necesario reflexionar cómo puede dársele cabida dentro de la narrativa en un sentido técnico-estilístico.

La primera reflexión se da en el plano de la diégesis. Las acciones dentro de una narración, sucedidas una tras otra, llevan implícita la sensación del paso del tiempo, su linealidad, pero cuando estas acciones son repetitivas, enigmáticas, contradictorias y en ocasiones tan poco claras que apenas y puede llamárseles “acciones”, se logra la sensación de una suspensión o un enrarecimiento temporal que deja atrás su concepción lineal.

La sensación en la lectura se revierte hacia un tiempo simultáneo, instantáneo, si así puede llamársele, a pesar de la limitante sucesiva que tiene el lenguaje y del consabido desfase que hay entre el tiempo de la lectura y el tiempo narrado, pues como afirma Ricoeur en *Tiempo y narración*: “...el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal”.¹⁷⁴ Y ésta última dista mucho de ser siempre lineal, sobre todo cuando se piensa en el instante como se ha planteado, desde el cual la memoria, la visión o la expectación, pueden dar al tiempo otras formas que lo alejan de su linealidad.

Cuando se suspende la narración con una descripción o con el detalle en la crónica de algún acontecimiento, no se refiere la realización del instante narrativo, sino que la narración debe ocurrir en una actualización de un *in illo tempore* en que el tiempo referido no está cifrado en ninguna parte. Una especie de anticronología

¹⁷⁴ Ricoeur, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995, p. 39.

intencionada, una antinomia del tiempo, pues como afirma Ricoeur: “Narración – diremos– implica memoria, y previsión, espera [...] medimos el tiempo cuando pasa; [...] En el paso mismo, en el tránsito, hay que buscar a la vez la multiplicidad del presente y su desgarramiento”.¹⁷⁵

En la narración hay dos formas de relacionar el instante con la diégesis del relato. La primera es muy simple, pues se refiere al continuo cronológico que sería una sucesión de instantes que dan una ilación ordenada (cuestión natural en la mente, que puede denunciarse como fenómeno descrito por la *gestalt*), pero la segunda permite ver la fragmentación temporal como una sucesión arbitraria de acciones. La experiencia del tiempo se basa tanto en la extensión que hay entre dos puntos temporales como en la intensidad del momento en sí mismo.

Podría afirmarse que el instante está en la percepción contraria a la experiencia del tiempo cronológica y continuada, su experimentación no forma parte del continuo como relato del pasado, sino como encarnación del momento mismo. La antinomia ocurre entre el instante y la continuidad, entre el tiempo cronológico y el instante del presente, pues si bien permite darle forma al pasado y al futuro, también anula la existencia de ambos, ya que toda representación del pasado o del futuro se realiza desde el presente. Por ello es que el instante hay que entenderlo como una cesura, como un intersticio.

Si el instante es una categoría que pierde su sentido temporal lineal y nace desde una concepción de lo que está “entre” como gozne, como “en medio”, según se vio en la revisión teórica anterior, ¿se puede narrar fuera de una sucesión temporal? Para referir el instante desde el discurso hay que relatar primero una experiencia dentro del tiempo lineal; así, la ruptura de ese continuo puede quedar manifiesta después, por lo cual hay que tomar en cuenta, nuevamente, las palabras de Ricoeur:

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 49 y 58.

Si es cierto que la principal propensión de la teoría moderna de la narración – tanto en historiografía como en el arte de narrar – es "descronologizar" la narración, la lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene necesariamente como única salida 'logicizar' la narración, sino profundizar su temporalidad. La cronología –o la cronografía– no tiene un único adversario, la acronía de las leyes o de los modelos. Su verdadero adversario es la propia temporalidad. Sin duda, era preciso confesar lo 'otro' del tiempo para estar en condiciones de hacer justicia plena a la temporalidad humana y para proponerse no abolirla, sino profundizarla, jerarquizarla, desarrollarla, según planos de temporalización cada vez menos 'distendidos' y más 'extendidos'.¹⁷⁶

Renunciar a la dimensión temporal no es posible desde la narración, pero, como queda patente en lo dicho por Ricoeur, para ir contra la linealidad temporal hay que profundizar en la misma temporalidad; esto permite llegar a "lo otro" del tiempo y entonces relatar una realidad más cercana a las necesidades humanas de hoy. Estos planos de temporalización más extendidos son los que utilizan narradores como Benet, como se verá más adelante.

2.1.2 Región: el topos como intersticio entre lo humano y lo divino

En verdad es paradigmática la forma en que Benet caracteriza al espacio regionato. La ambigüedad que logra crear entre el acontecer mítico y el histórico asegura que el lector perciba el enrarecimiento del ambiente y con ello se le abre, a través de la lectura, otro punto de oposición, un intersticio, *in between*, propio del instante.

Para García de la Concha, Benet pone de manifiesto la cuestión temporal desde *Volverás a Región*: "La novela de Benet representa una larga meditación sobre el tiempo, cuyas aporías no pueden ser afrontadas por la vía del símbolo. Esa forma

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 79

laberíntica [...] está traduciendo, en concreto, un fluir del pensamiento que entrelaza líneas de fuerza del pasado y del futuro en un presente inmóvil”.¹⁷⁷

No hay que ir muy lejos: al abrir *Volverás a Región* en su primera página, la voz de un narrador omnisciente advierte lo que puede sucederle a una tercera persona, denominada “el viajero”, si pretende llegar a la sierra regionata: “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”.¹⁷⁸ Este estilo discursivo se eleva por encima de los acontecimientos que relatará la novela más adelante y queda suspendido gracias a esa forma de narrar en un presente intemporal o gnómico, propio de los manuales de viaje, los tratados filosóficos o los libros de ciencia, el cual Alarcos define como: “el presente para aludir hechos o «verdades» de siempre, anteriores y posteriores al «ahora» del hablante”.¹⁷⁹

Lo que sucede a este probable viajero (el arquetipo del viajero, cualquiera que quiera reconocerse como tal) es una certeza que queda fijada por medio de la construcción verbal. Aunque su carácter de “hecho sucedido” sólo es una posibilidad, quien se asuma como viajero y tome esa dirección se encontrará en aquella circunstancia. Desde la primera descripción del espacio regionato el uso del lenguaje ya plantea una paradoja entre la certeza y la posibilidad, y sólo se han leído un par de líneas.

También es de notar la existencia de los dos caminos. La mención a un camino “moderno”, pero que ha dejado de serlo, y por ello es intransitable, ejemplifica

¹⁷⁷ Víctor García de la Concha, *Cinco novelas en clave simbólica*, México, Alfaguara, 1a edición, 2010, p. 153.

¹⁷⁸ *Volverás a Región*, p. 7.

¹⁷⁹ Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, RAE, p. 156, Col. Nebrija y Bello. Poco más adelante, al hablar del presente en general, Alarcos afirma: “El presente, pues, no alude estrictamente al presente cronológico, sino que sirve para denotar cualquier época, porque el contexto en que se inserta y la situación de habla en que se emplea determinan y fijan el lugar que ocupan los acontecimientos comunicados en el decurso temporal. El presente no indica un tiempo concreto, sino que se refiere al acaecer de los hechos de manera indeterminada y vaga”. *Idem*.

cómo Benet construye Región a partir de metáforas que pueden, conforme se avanza en la lectura, echar luz sobre el discurso narrativo mismo: ¿cuál es la importancia de nombrar al ruinoso camino que ha perdido su identidad al ahora, paradójicamente, continuar llamándolo moderno? El viajero no tiene opción, pero sabe que pudo haberla tenido; ésa es la realidad de Región: lo que puede ser visto desde el presente sólo como posibilidad del pasado, sólo como intersticio. García de la Concha afirma que: “Los habitantes de Región, que no tienen presente – «el presente ya pasó» – y cuyo pasado es «lo que no fue», deben vivir, mediante un continuo recuerdo de la memoria inquisitiva, en un futuro que es proyección continua sobre «lo que ya ha sido»”.¹⁸⁰

La decisión está tomada: el viajero se ve obligado a elegir el “antiguo camino real” y adentrarse en un desierto; su destino nuevamente se ve bifurcado debido a que: “cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas”.¹⁸¹ Entonces tiene dos opciones:

abandonar el propósito y demorar aquella remota decisión de escalar su cima más alta [...] O bien – tranquilo, sin desesperación, invadido de una suerte de indiferencia que no deja lugar a los reproches – dejará transcurrir su último atardecer, tumbado en la arena de cara al crepúsculo, contemplando cómo en el cielo desnudo esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él, evolucionan en altos círculos.¹⁸²

La crueldad de la geografía regionata sólo denota el estado mental del ambiente de la novela entera. La primera opción es abandonar la decisión de seguir la marcha, las consecuencias de ello no son menores. Basta recordar que se habla del *viajero*; por tanto, abandonar el viaje es perder la identidad misma. Ese apelativo que describe al hipotético hombre desplazándose dejaría, tras los efectos del desierto

¹⁸⁰ García de la Concha, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸¹ *Volverás a Región*, p. 7.

¹⁸² *Idem.*

regionato, un ser que perdió su finalidad en la vida. El viajero que no viaja, deja de serlo; pero ¿qué es ahora?

Esta misma lectura puede verse en el personaje del doctor Sebastián, no sólo porque se plantea la idea del doctor que no tiene a quién tratar, sino porque la identidad de su persona ha quedado en el pasado. El doctor Sebastián abandonó la empresa de seguir adelante en su vida, volvió a Región sólo para perder su capacidad de continuar y así cancelar todo futuro.

La segunda opción del viajero es abandonar su vida, tal vez intentando continuar con su trayecto. De cualquier forma, su fin llegará eventualmente con la fatiga, el hambre, la sed y, finalmente, aquellos agoreros pájaros que vendrán a rematarle.

Esta nueva opción se refleja en Marré Gamallo, quien continúa su camino para ver hasta dónde recorrerá Región. Por ello es que vuelve, para intentar rescatar lo poco que de ella ha dejado el conflicto bélico y el que tuvo con su padre, aunque, al final de la novela, se sugiere que este fin tampoco se consigue.

Con este doble movimiento desesperanzador y la nueva bifurcación hacia sendas igualmente negativas, se puede extrapolar la realidad posible de los dos primeros caminos hacia la metáfora del tiempo: el pasado es la vía transitable, representado por el antiguo camino real, pero paradójico desde el nombre; su realidad es la del laberinto más cruel de todos: el desierto de la memoria. El futuro, el camino moderno, sólo existe como una posibilidad infranqueable, inescrutable y cancelada, de la que se tiene una vaga idea. La realidad temporal de Región está contenida en su geografía y el discurso que la describe.

Otro elemento importante de *Volverás a Región*, en cuanto a la descripción del topos del mundo literario de Benet, es el discurso que se entrelaza como mítico y que se contrasta con el referido anteriormente (el que usa el presente gnómico) y el histórico, representado por el relato de los hechos al estallar la guerra. Pero hay una sutilidad trabajada al extremo cuando este discurso aparece. Por ejemplo,

cuando el narrador omnisciente describe la zona prohibida que se entiende terreno protegido por el Numa se acota lo siguiente:

[...] surgen allí, espaciadas y delicadas de color, esas flores de montaña de complicada estructura, cólchicos y miosotis, cantuesos, azaleas de altura y espadañas diminutas, hasta que un desordenado e inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje con un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y casi indescifrable letrero, sujeto a un palo torcido: SE PROHÍBE EL PASO./PROPIEDAD PRIVADA.¹⁸³

Salta a la vista la especificidad en la mención de los tipos de flores que, además, completa una escala cromática para dar un carácter vistoso al conjunto: lila, morado, azul y rosa, antes de llegar al “inesperado” amarillo y blanco del salguero (sauce) y del mirto (arrayal), en cuyo seto está el “anacrónico” letrero. Este adjetivo contribuye a la ambigüedad que Benet construye con Región, puesto que no ha detallado un tiempo al cual se pueda atribuir el letrero como para poderlo llamar anacrónico (fuera de su tiempo), porque el tiempo en el que está narrado se encuentra desanclado de los referentes. Pero más allá de lo que el adjetivo demuestre o enturbie, funciona como un elemento al cual se remitirá de nueva cuenta una página más adelante:

Cuando al fin –en un aroma inesperado, en el zumbido premonitorio de un insecto o en el susurro de las espadañas [...]– se adivina la proximidad del bosque prometido, el viajero se encuentra de pronto con un seto de espino, un palo torcido y un letrero semiborrado que le advierte de la antigua prohibición. Cabe pensar que el viajero decidido no se ha de volver con las manos vacías –después de tantos esfuerzos– porque así se le antoje a un aviso anacrónico, colocado allí hace más de cien años, y que se puede echar abajo de un solo puntapié sin que nadie se aperciba de ello.¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

Las espadañas se comparten en estos dos momentos, pero el seto del letrero ahora es de espino; la señal prohibitoria persiste, así como el adjetivo que la caracteriza. Esta breve variante manifiesta una duda y una certeza. La primera, la duda, se traduce en un par de preguntas que la novela no responde: ¿estamos atendiendo a tiempos distintos? ¿La narración ha hecho un cambio inesperado y oculto en el cual el letrero está ahora en setos de distinta especie y las flores ya no son un referente importante por lo cual ya no están ahí? La segunda, la certeza, se resume en que dos veces ha llevado el narrador al lector a la entrada del bosque donde habita Numa, dos veces se ha detenido para referir la advertencia y en ambos casos se ha atascado en ese instante para acotar la naturaleza del mítico guardián.

Esta caracterización compele el límite que se ha tratado de detallar entre la realidad histórica y la mítica; el mismo Numa es un elemento que la novela se encarga de mostrar como resultado de una hibridación entre mito, leyenda y realidad. Esta característica no ha sido soslayada por la crítica. Benson ha dicho con razón que: “En este contexto, la historia contemporánea de España que ocupa el trasfondo de la fábula (la guerra civil y la postguerra), tiene su punto opuesto en el mito: si la historia significa una ordenación cronológica y causal de los hechos ocurridos, el mito refleja la atemporalidad de los mismos bajo la constante de la condición humana”.¹⁸⁵ Benson sugiere la cronología-historia como opuesta a la atemporalidad-mito; sirvan, pues, estos preceptos para lo que se verá más adelante.

Para abonar a esta cuestión, resulta relevante analizar también el inicio de *Saúl ante Samuel*, pues el narrador advierte una cualidad del espacio regionato que se vincula directamente con la concepción del instante, aunque, en este caso, la mención es explícita. En la primera página de la novela se lee:

¹⁸⁵ Benson, *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Universidad de Estocolmo, 1989, p. 16.

El lugar se podía haber llamado... ¿a qué seguir? Eso es lo de menos. No se llamó nunca de ninguna manera acaso porque sólo existió un instante, sin tiempo para el bautizo. De haber prolongado su existencia se podría haber llamado Re... pero de alguna manera se llamará si un día llega a existir.¹⁸⁶

Este inicio es de importancia fundamental, pues liga directamente el instante a la ficción y a la probabilidad. “Re...”, Región, existe acaso como un topos construido gracias al lenguaje; no existió más que un instante, su nombre poco importa porque esa fugacidad no da tiempo ni para nombrar las cosas.

El narrador habla de Región desde un punto poco identificable temporalmente, primero con el pretérito imperfecto (“se podía haber llamado”), lo cual abre la posibilidad de nombrar el lugar de algún modo desde un punto en el presente; pero el narrador se interrumpe a sí mismo para corregir y restar importancia al acto adánico de nombrar al lugar (“eso es lo de menos”). Esto pone énfasis al hecho pretérito de que “no se llamó nunca de ninguna manera”, quizá por su fugaz existencia. Hasta aquí hay que notar que no está en entredicho la efímera existencia instantánea del lugar, sino la razón por la que no se le llamó de manera alguna, es decir, Región existió sólo un instante, pero sólo tal vez por esa fugaz duración es que no obtuvo un nombre.

Sin embargo, vuelve a plantearse una nueva posibilidad: la de llamarse “Re...” si el lugar hubiera “prolongado su existencia”, es decir, se afirma nuevamente que ha dejado de existir, pero de inmediato se abre la entrada al planteamiento futuro bajo la condición de que tendrá un nombre si “un día llega a existir”; este giro hace dudar de todo lo que se ha dicho anteriormente, pues se basa en la inexistencia del lugar. Entonces, no sólo queda dicho que el lugar existía y dejó de hacerlo, sino que además no ha existido. Esta dislocación de la lógica lineal hace de la entrada a esta

¹⁸⁶ Juan Benet, *Sául ante Samuel*, p. 103

novela una forma más de vislumbrar la entrada al laberinto, así como en *Volverás a Región* los caminos que puede tomar el viajero.

En la literatura las cosas, los lugares y los personajes existen gracias a que son nombrados, por lo menos cuando se piensa en la literatura de corte clásico; pero las letras que quieren ir más allá del límite del nombrar han ensayado formas en que estos elementos pueden existir al sugerirse, sin ser nombrados explícitamente, cuando se vislumbran o acaso cuando existen sólo un instante para después perderse. La importancia de esta última consideración radica en que la realidad del instante, si se sigue lo que dice Bachelard, puede extenderse de una cuestión temporal a una realidad percibida, pues:

el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. [...] Mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado.¹⁸⁷

Saúl ante Samuel es una novela que puede ser leída como una posibilidad de la existencia y su inicio la limita a sí misma al tiempo del instante. El hecho narrativo es el instante en el que acontece toda la obra, como una acción simultánea que sólo puede relatarse tras vaciarla en lo secuencial del lenguaje, pero desde la fragmentación de la memoria. Particularmente, se exalta un punto de la diégesis que desde el inicio asienta el precedente; así, el lector sabe que adentrarse en aquellos vericuetos narrativos apelará a una realidad distinta a la experimentada en la linealidad de su cotidianeidad.

La paradoja, que se construye al existir y no existir al mismo tiempo, disloca la lógica del narrador y continúa caracterizando a Re...(gión) como: “un pueblo donde nunca llegaron a alumbrarse más de mil fuegos y un cruce de caminos, uno

¹⁸⁷ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México: FCE, 1999, p. 11.

de los cuales llegó a asfaltarse en parte en tiempos de una dictadura que dejó el trabajo en suspenso ante un puente de piedra de un solo arco".¹⁸⁸ En este punto la lógica usual pierde su valía. Pareciera una tarea ininteligible: si Región existió sólo un instante, ¿cómo puede en ese instante, a su vez, existir la interrupción de otro acontecimiento como poner asfalto a uno de los caminos y, además, por causa de una dictadura? No obstante la complejidad que esto atañe, el narrador de *Saúl ante Samuel* subraya el carácter infinito de este instante como una ventaja al continuar sumando elementos que caracterizan el espacio regionato:

Pero aquel que lo viera una vez, en cambio no lo olvidará nunca. No porque sea un lugar muy particular, ni mucho menos, pues es lo más opuesto a un lugar muy particular, sino porque sin existir ocurrió una vez, y de una vez para siempre. No se prolongará, no tendrá historia, no tiene por qué aguardar mejores momentos. Es toda una ventaja.¹⁸⁹

Esta idea de lo instantáneo coincide con varias de las reflexiones bachelardianas; la realidad construida con el discurso es la que quiere poner en jaque la realidad cotidiana, como apunta Bachelard: "Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?".¹⁹⁰ Si no hay prolongación, no hay futuro, si no hay historia, no hay pasado. Este precedente antes del inicio formal de la novela deja manifiesta la intención ficcional, pero a partir de una construcción que detona la tradicional narración dentro del tiempo cronológico.

Al intentar llevar Benet su discurso hacia el instante, también quiere entender la eternidad, pero sin divinizarla; apela entonces a una eternidad humana, hecha con sus vicisitudes y sus errores. Quien vea a Región no la olvidará nunca, la memoria

¹⁸⁸ Juan Benet, *Saúl ante Samuel*, Edición de John B. Margenot III, Cátedra, 1994, p. 103.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 12.

está hecha de instantes que se proyectan para siempre desde el instante del presente: “porque sin existir ocurrió una vez, y de una vez para siempre”. Aunque la diferencia entre “ocurrir” y “existir” es sutil, pues funcionan ambos verbos para designar la representación que percibimos de algo, al nivel de la estética benetiana tienen una carga precisa; en este caso se afirma que Región “ocurrió sin existir”. Las ciudades, los lugares, pueden “existir”, pero “ocurrir”, difícilmente. El espacio regionato se equipara así con una acción: los hechos ocurren, los lugares también, pero sólo si se les piensa a partir del ámbito del instante.

Entonces el cronotopo no es sólo la conjunción del espacio-tiempo, sino un solo punto en el que confluyen de forma inextricable y des-unible estos elementos, lo contrario a como percibimos la vida cotidiana, al revés del espacio-tiempo. Lo cual sólo lleva a reflexionar si no fue la división inicial un error. El concepto mismo de instante nace del intersticio que hay entre lo móvil y lo inmóvil. Los relojes miden el tiempo con el espacio que ocupa el agua en las clepsidras, la arena en los contenedores o los ángulos en las manecillas.

2.2 El buque fantasma: la irrealidad del misterio

En su libro *Cinco novelas en clave simbólica*, Víctor García de la Concha dedica un capítulo para analizar *Volverás a Región* y desde el inicio pone especial atención a la denuncia que hace Benet por la forma irresponsable e infértil de hacer crítica literaria. Benet, en varios de sus ensayos, evidencia la terminología alejada de la parte creativa y cómo con ello quiere forzarse la revelación de objetivos en donde nunca los hubo.

De ello dice García de la Concha, citando a Benet al final, que: “...se deriva una primera regla de estética benetiana que el lector —y no otra cosa que un lector reflexivo y categorizado ha de ser el crítico— debe tener en cuenta: que «un

acercamiento mimético o racional al texto conduciría a la incompreensión»¹⁹¹. García de la Concha anota bien la desvinculación de la prosa benetiana con los principios científicistas más básicos, pues para Benet hay una zona de sombra adonde la razón no puede tener acceso, por lo menos no desde los mecanismos que la lógica racional ha encumbrado: “Y este espacio es el preferido para la indagación del novelista: en el punto en que se agota la posibilidad de contradicción —y, por tanto, termina el discurso científico—, allí precisamente empieza el literato «su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración».”¹⁹²

Benet entonces plantea el trabajo ficcional como útil para preguntarse, dudar más de la realidad asequible desde la percepción usual, aquella realidad que ha sido legitimada por los metarrelatos y evidenciada por el pensamiento posmoderno,¹⁹³ a lo cual no es ajeno García de la Concha: “Así nos encontraremos con que una solución remitirá de inmediato a otra cuestión superior, lo que, lejos de generar frustración, ha de ser considerado como el fruto más granado de la fecundidad de la palabra”.¹⁹⁴ El crítico advierte también, aunque de forma muy poco tratada, la estructura “laberíntica” de la narrativa de Benet, por esta razón resulta inexplicable que, tras haber trazado estas líneas de análisis, remita a un resumen cronológico e interpretativo de la novela en cuestión, pues aquello precisamente conlleva a lo que tanto criticó Benet y a lo que en un inicio parecía que García de la Concha quería evitar:

Me apresuro a repetir que esta simplificación argumental tiene carácter preliterario y constituye tan sólo la infraestructura del relato literario sobre el que, a su vez, se teje una novela simbólica. Faltan, por supuesto, ramificaciones episódicas y quedan fuera algunos personajes, al tiempo que se esfuma toda una enorme carga de sustancia ideológica que se va enhebrando al hilo argumental. Soy consciente, por otra parte, de

¹⁹¹ García de la Concha, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹² *Ibid.*, p. 150.

¹⁹³ Véase el apartado “1.1 La posmodernidad y su literatura”.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

que esta misma simplificación está urdida dejando cabos sueltos, atando otros que quizá no son ligables, rellorando lagunas informativas, salvando, en fin, incoherencias. Porque es preciso partir del hecho objetivo de que es el lector el que tiene que concluir por sus propias pesquisas quién es quién, sin llegar a dilucidar todos los enigmas.¹⁹⁵

En la misma justificación de su ejercicio “preliterario” García de la Concha critica lo que acaba de hacer; el problema es entonces reflexionar por qué decidió ponerlo en un estudio serio. Salvo este exabrupto, el análisis del crítico es útil para exponer varias reflexiones que la novela plantea; pero sirva este lapsus como ejemplo de lo que la racionalidad de un lector puede hacer con los textos de Benet al tratar de restablecerles algo que en realidad no tienen. Ésta sólo es una de las problemáticas que acarrea el escribir desde el ámbito del instante.

Para ello hay que retomar lo que describe Benson acerca de la cronología que en Benet funciona como un referente, pero para perseguir otro fin: “La sucesión temporal de los hechos puede reconstruirse en los textos benetianos. Esto es, hay datos cronológicos que posibilitan al lector la experiencia del paso del tiempo; en la trama, sin embargo, hay una tendencia hacia la difuminación de estos datos temporales”.¹⁹⁶

En la narrativa benetiana hay una consciencia de un tiempo lineal que relata acciones y hechos con los cuales puede construirse una trama, una anécdota, pero que las mismas novelas se encargan de “difuminar”, ya sea a partir de la contradicción, el oxímoron, la incertidumbre o la imposibilidad de lo que se ha afirmado con anterioridad. Y todo ello abona a la construcción de otra estructura temporal contrapuesta a la cronológica; siguiendo nuevamente a Benson: “Esto implica que, en oposición al orden cronológico externo, se crea un tiempo absoluto, constituido por un instante continuo de gran intensidad emocional”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁶ Benson, *Razón y espíritu...*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁷ *Idem.*

Aquí cabe pensar que el “tiempo absoluto” al ser descrito como un “instante continuo” se asemeja a, como ya se ha mencionado, una forma de construir una eternidad humanizada y que, también se ha expuesto ya, para el caso de *Saúl ante Samuel*, se extiende a la existencia de todo lo acontecido en Región. Para Benson:

Esta dicotomía (sucesión temporal/instante continuo) posibilita dos lecturas, la *mimética*, que trata de situar los acontecimientos en un orden de causalidad determinado, basado en los datos cronológicos que se encuentran en el texto, y la *metafórica*, que comprueba que el paso del tiempo no es una experiencia posible porque los datos temporales no cumplen ninguna función en el texto, aparte de la función de oposición con respecto a la concepción estática del tiempo como un instante continuo e indivisible.¹⁹⁸

Estas dos posibles formas de leer las obras benetianas están íntimamente relacionadas y no son por completo exclusivas entre sí; de hecho, como le pasa a García de la Concha con *Volverás a Región*, no es posible llevar a cabo ninguna de las dos a cabalidad.

Benet construye su novelística echando mano de ambas posibilidades y edifica zonas narrativas que se arraigan en lo “mimético”, frente a otras que se decantan definitivamente hacia lo “metafórico” y unas más en las que se enfrentan estas dos posibilidades en el mismo andamiaje narrativo.

Esta tensión entre opuestos, como la del discurso histórico frente al mítico, le funcionan bien para crear esa sensación del tiempo que pasa y da cabida a la linealidad cronológica, pero también la que recrea, desde el lenguaje, un tiempo memorístico o mental muy cercano a ese “instante continuo”, como lo llama Benson, resultado de la simultaneidad absoluta. Por tanto, hay que tener conciencia de ambas lecturas y cómo subyacen en el estilo de Benet.

¹⁹⁸ *Idem.*

En este horizonte interesa, para el análisis propio, traer algo que García de la Concha anota en su análisis de lo simbólico en *Volverás a Región*, pero que no desarrolla a fondo: la metáfora del navío, desde la que encuentra la similitud del apellido “Timoner” con “timonel” y con la que vislumbra al doctor Sebastián como el capitán de una embarcación que podría representar a Región.¹⁹⁹ Interesa porque dicha metáfora, además de emparentarse a la imagen temporal de la que se ha hablado con Abad Carretero,²⁰⁰ ya la había utilizado Benet en su ensayo *La inspiración y el estilo*.

Hacia el final de esta obra el autor presenta un capítulo llamado “Algo acerca del buque fantasma”, en el cual aborda la literatura de misterio y explica brevemente cómo la duda se construye para resolverse al final, cómo el misterio está fincado en el posible restablecimiento de un orden, en el desatar los nudos de la trama y dar respuestas a las preguntas hechas al inicio:²⁰¹

La invención del misterio (en la novela de ese nombre o en cualquier otro género, clásico o moderno, de análoga configuración) cumple un doble objeto al poner de manifiesto el interés que despierta todo enigma y al sacar todo el provecho de la intriga que despierta el curso de la investigación, el “suspense”, como ahora se llama. El enigma se inventa para ser resuelto, un esquema que se reitera desde *Edipo rey* hasta la novela policíaca.²⁰²

Pero a Benet le parece contradictorio que la novela del mar se permita tener un misterio constante al cual, de hecho, es mejor no entrar, una zona desconocida que se respeta y se mantiene, lo cual provoca dejar de lado la necesidad del

¹⁹⁹ Véase García de la Concha, *op. cit.*, p. 184.

²⁰⁰ Véase el apartado “2.1.1 Lo temporal y lo eterno: el instante al límite”.

²⁰¹ “En griego, enigma se dice *ainigma* o *grifos*, que es también el nombre de cierta red para pescar. El enigma se trenza como un cesto o una nasa y el sofista, que entrelaza y retuerce discurso y artificios, es maestro en repliegues o entrelazamientos diversos”. Sarah Kofman, *¿Cómo salir de ahí?*, México, Textos de me cayó el veinte, 2012, p. 38.

²⁰² Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 144.

conocimiento y abandonar la tarea racionalista en el límite con la ignorancia, ante lo cual afirma:

La novela del mar, en contraste, está con mucha frecuencia aureolada —y no sé muy bien por qué— de una suerte de misterio permanente, de vagos y sutiles contornos, acaso alimentado de esa impenetrable e incesante movilidad de un medio al que el hombre se asoma ansioso de anticipar su tumba haciéndose eco de toda su imaginaria reserva, retrocediendo en la edad del saber hacia aquella ingenua y comprometida ignorancia.²⁰³

Esta zona de preferencia de la ignorancia se representa con el arquetipo del buque fantasma. A Benet le parece increíble que dentro de la literatura del siglo XIX (en la cual todo responde a una funcionalidad clara y, a veces, obvia) la leyenda del buque fantasma respete aceptar que el misterio no deba resolverse por la vía lógica, que el paso del buque es una realidad insondable pero aceptada y no tenga por qué entrar en la zona de explicaciones o reelaboraciones desde la razón; así lo explica el mismo Benet: “Pero en la leyenda del buque fantasma [...] el misterio prevalece, es un fin en sí mismo que no puede ni debe ser resuelto y que cobra todo su valor por su carácter absurdo, fantástico y fatídico”.²⁰⁴ Hay que poner atención a esos tres adjetivos: *absurdo*, que se opone a la razón, *fantástico*, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación, y *fatídico*, que es origen de pesares o de ruina, lo cual vale la pena tomarlo en cuenta para consideraciones posteriores.

Como caso paradigmático se refiere a *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe, donde el narrador, tras ver pasar al bergantín holandés, negro y tripulado por cadáveres, dictamina que: “it is utterly useless to form conjectures where all is involved, and will, no doubt, remain for ever involved, in the most appalling and

²⁰³ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 145.

unfathomable mystery".²⁰⁵ ¿No es acaso esto lo que Benet pide para sus novelas? El misterio en Región prima sobre cualquier otro elemento que pueda representar o caracterizar. El resumen de García de la Concha es una serie de conjeturas donde todo está envuelto, y estará envuelto para siempre, del más insondable y pavoroso misterio.

La narrativa de Benet presenta este reto al lector, pero sobre todo al estudioso de la literatura. Así como Benet usa la clave del buque fantasma para remitir al misterio irresoluto, también el discurso crítico y analítico puede utilizar claves para echar luz sobre la zona de sombra que descubre una mínima parte de aquel todo, aunque desde una perspectiva y un terreno que no pretenden remitir a la univocidad interpretativa.

Aunque Benet no se explica que en la novela del mar exista un misterio irresoluto, puede verse este ámbito marino como simbólicamente inextricable y enigmático. Kofman, al disertar acerca del término *aporía* liga directamente la ambigüedad y la incertidumbre al ámbito marino, por ello no es gratuito el uso de estas metáforas, tanto para hablar del tiempo, como para referir el misterio o la posibilidad de lo imposible, pues en estos casos se puede llegar a una *aporía*, es decir, la falta de un camino que dé salida ya sea a un problema abstracto, a un discurso²⁰⁶ o a un navío:

Decir que *poros* es un camino a trazar sobre una extensión líquida, es destacar que nunca antes ha sido trazado, que siempre se puede borrar, que siempre es posible de volver a trazar de manera inédita. Se habla de *poros* cuando se trata de abrir una ruta allí donde no existe y no puede existir una ruta propiamente dicha, cuando se trata de franquear un infranqueable, un mundo desconocido, hostil, ilimitado, *apeiron*, que es

²⁰⁵ Edgar Allan Poe, *Complete Stories and Poems*, New York, Doubleday, 2012, p. 669. El fragmento aparece al final del capítulo X. "Es completamente inútil formar conjeturas donde todo está involucrado y, sin duda, permanecerá para siempre involucrado, en el misterio más aterrador e insondable."

²⁰⁶ "Afrontar los discursos es, entonces, doblemente peligroso: el lenguaje es por sí mismo un océano pleno de aporías [...]". Kofman, *op. cit.*, p. 32.

imposible atravesar de punta a punta, el abismo marino, el *pontos*. Es la aporía misma, *aporon* porque es *apeiron*: el mar es el reino sin fin del movimiento puro, el espacio más móvil, el más cambiante, el más polimorfo, aquel en el que, no bien trazado, cualquier camino se borra, transformando toda navegación en una exploración siempre nueva, peligrosa e incierta.²⁰⁷

Ya se había hecho énfasis en la metáfora de las dos nadas, o los dos continuos, que envuelven el presente como las aguas marítimas a una embarcación. Al hablar del instante,²⁰⁸ Benet lleva más allá esta imagen, pues: “Al no ser resuelto el misterio, el barco continúa haciendo guiñadas, su insensata travesía y en la imaginación del lector la estampa se cristaliza y eterniza, el misterio prevalece y la inquietud conoce el reposo”;²⁰⁹ además, utiliza dicha imagen de forma velada en *Volverás a Región* al hacer referencia a la *épave*, como se explica adelante.

So pretexto del misterio irresoluto, que podría ser visto como una especie de *aporía*, Benet encuentra en la imagen del buque “la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie”.²¹⁰ Y desde ese horizonte critica la “traza argumental determinista, que –en aras de una economía estética

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 24 y 25. La forma en la que trata esta autora a la aporía, acerca las figuras del filósofo y del sofista como si fueran dos caras de la misma moneda, pues ambos intentan llegar a la *aporía*, pero también salir de ella: “Ductilidad, polimorfismo, duplicidad, equivocidad, ambigüedad tortuosa y oblicua, esos caracteres del sofista son los mismos de la *metis*, la inteligencia “técnica” plena de recursos, de vueltas y rodeos: verdadera aporía viviente, el sofista, cualesquiera sean las situaciones, es siempre capaz de trazar su propio *poros* y de encontrar una salida.”, p. 39. Y más adelante afirma: “Nada se parece más al sofista que el filósofo: es por esto que, para salvaguardar la razón de la locura, para controlar a pesar de todo a la incontrolable *mimesis*, Platón opera una división salvadora entre una buena y una mala *mimesis*, entre una noble y una vil sofística, entre una gota de agua y otra; intenta hacer un corte entre aporía filosófica y aporía sofística que se parecen como dos hermanos enemigos.”, p. 42. Analizar desde esta perspectiva el papel de Benet, o de sus personajes, como filósofo y sofista, sería muy enriquecedor, pero es materia de otro análisis.

²⁰⁸ Véase el apartado “2.1.1 Lo temporal y lo eterno: el instante al límite”.

²⁰⁹ Benet, *La inspiración y el estilo*, p. 146.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 148

cerrada y unívoca— elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo”.²¹¹

Aunque Benet habla de los escritores de la segunda mitad del XIX, acomete de forma colateral contra las letras españolas de su tiempo, arraigadas en el neorrealismo de posguerra.²¹² Así, el autor contrapone la estampa y el argumento, y para llevar la discusión al terreno que le interesa, se refiere a la primacía que tiene la estampa por la calidad en la elaboración de la construcción discursiva:

en la literatura de estampa, 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.²¹³

Tras esta mención viene una justificación de mucho interés para este análisis, pues desarrolla una parte fundamental de su propia estética, aquélla en la cual ubica el instante como principio hegemónico de la literatura de estampa y en la que concede espacio a la extensión del misterio al que se enfrentará el receptor. Todo ello cuando estipula que en este estilo:

[...] compuesto de una serie de imágenes cada una de las cuales goza de una cierta inmovilidad, se impone la decisiva y tónica influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata, exagerando las cosas, de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no

²¹¹ *Idem.*

²¹² Dice en ese mismo apartado: “En comparación con el escritor de la segunda mitad del siglo XIX, el del XX es un agnóstico, más sutil, un hombre que conoce sus limitaciones y que para plantear la cuestión no siente la irrefrenable necesidad de contar de antemano con la respuesta; y en ese sentido, digo, es más sutil, más amplio, más sincero, más útil. Y además está en la mejor tradición: la del inquieto y dubitativo Sófocles frente al violento Esquilo, la que informa la ironía y el escepticismo de Cervantes frente al rigorismo de su tiempo, la que independiza a Henry James del profesionalismo de sus contemporáneos.” *Ibid.*, pp. 149 y 150

²¹³ *Ibid.*, p. 152.

importa reiterar en cada página, porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia. [...] Las páginas del buque fantasma constituyen siempre una pura estampa, una visión tráfuga de un momento inexplicable. Y su impresión es tanto más fuerte o indeleble cuanto que el narrador se preocupa menos de buscar una explicación, dejando que cada cual se las componga e interprete como pueda.²¹⁴

Así es como quedan vinculadas las nociones de estampa y la imagen del buque fantasma, ambas hermanadas por la fragmentación que prodiga el instante.²¹⁵ El efecto buscado por el narrador, según Benet, se maximiza al dejar la explicación fuera del esquema y relegarle aquella tarea al lector.

Ahora cabe explicar cómo este planteamiento retórico subyace en la narrativa de Benet. Primero de forma explícita, pues en *Volverás a Región* el doctor hace mención a una metafórica embarcación familiar que podría comandar como su madre se lo pidió, pero que prefirió sólo tripular:

Porque una madre lo primero que dice es: “Eso es una locura”, sin saber que — desgraciadamente— la mitad de las veces tiene razón. Pude abandonarla sin más y alejarme para siempre de aquella mentalidad filisteá que sólo puede pensar con su orgullo, acerca de sus investiduras; pero preferí asumir mi papel justamente en la dirección opuesta a la prevista por mi madre; no para empuñar el timón familiar, sino para abordar ese mismo navío fantasmal y devolverlo a su auténtica condición, la épave. El timón ¿cómo creyó aquella visita funesta que se llamaba? María..., aguarde..., Gubemaël, eso es, Gubernaël. Sin duda esa noche estaba desorientada en todo, no sólo en los nombres sino en las habitaciones.²¹⁶

Hay varias claves que se adelantan en este fragmento; la primera se encierra en la palabra *épave*: un vocablo francés que se aplica a varios ámbitos, pero

²¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

²¹⁵ Lo cual se puede relacionar con la interrupción en el arte, concepto postulado por Benjamin. Véase el apartado “1.1 La posmodernidad y su literatura”.

²¹⁶ *Volverás a Región*, pp. 135 y 136.

particularmente se refiere al naufragio de embarcaciones, a la ruina en personas y a la chatarra tratándose de autos. Que el doctor Sebastián lo diga en francés lo exalta sobre las demás palabras elegidas. Además lo utiliza para caracterizar su actuar para con “el navío fantasmal” al plantear abordarlo y “devolverlo a su auténtica condición, la *épave*”.

El misterio del buque fantasma, precisamente, radica en su paso interminable, en su cualidad móvil; devolverlo a las ruinas del naufragio es reduplicar su valor metafórico en el ámbito del instante, es decir, que si la fragmentación y la literatura de la estampa están vinculados con la inexplicable aparición del buque, pensarlo en plena inmovilidad acrecentaría su carácter absurdo, fantástico y fatídico.

Ésa es una primera forma de pensarlo; tomando en cuenta la circunstancia en la que queda el doctor Sebastián, es la más asequible: el buque fantasma se queda permanentemente, el misterio no sólo queda irresoluto, sino que se maximiza con su presencia inexorable como *épave*. La otra lectura apunta a lo contrario: ¿no es el misterio del buque fantasma su propio paso? La imagen del naufragio es estática, por tanto, ya no dará guiñadas, ni su visualización causará esa cristalización de la que el mismo Benet habla. Pero como sucede en la narrativa benetiana, la interpretación queda abierta.

Vale la pena relacionar esto con el sentido de la *aporía*. Para Kofman la *aporía* resulta un mal necesario, pues sacude a quien la sufre para buscar el movimiento, para encontrar una salida. De ahí puede vincularse con la *épave*, pues si bien la búsqueda de *poros* conlleva a un ánimo de libertad, por el contrario, la búsqueda de la *épave* significaría entonces retornar a una inmovilidad aporética, en la cual el misterio subsiste, los personajes de Benet viven esta angustia, algunos desde el movimiento provocado por la *aporía*, otros desde la necesidad de estancamiento que incita la *épave*:

La aporía es simplemente un tenebroso pasaje, provisorio pero necesario, porque la confusión que ella provoca obliga a buscar salir del *impase*. [...] Sólo la confusión aporética despierta el deseo de la liberación. Justamente porque es insoportable, el estado aporético, lejos de paralizar, moviliza hacia la búsqueda. Suscita la invención de alguna *mekhané*, de algún *poros*, para tratar de encontrar una salida, obliga a tirarse al agua, a nadar, con la esperanza de encontrar algún delfín milagroso. Porque nadie posee el *poros*.²¹⁷

Ahora bien, siguiendo con el ejemplo de *Volverás a Región*, en el fragmento ya referido, el doctor piensa en el timón y de forma inmediata le viene a la mente María Gubernaël. El vocablo *gubernaël* viene de *gubernaculum*, palabra latina que significa también “timón”. Eso explica la confusión que menciona el doctor Sebastián y que más tarde la novela, a través del narrador omnisciente, se encargará de explicar. Vale la pena recordarla brevemente, por las circunstancias que la conectan al misterio del buque.

Poco antes del momento cumbre en que el general Gamallo pierde en el juego de cartas (embebido por la misteriosa moneda) a su prometida, simbolizada por el anillo de compromiso, María Timoner enferma y pasa unos días en la clínica del doctor Sardú (que luego se convertirá en la del doctor Sebastián). Al pasear una noche con Sebastián, el doctor es interrumpido por una sombra que le silba bajo los olmos. La plática que el doctor tiene con María Timoner es especialmente significativa:

[...] recuerda el Doctor que fue una de las primeras noches que la tomó del brazo para hablarle de un tema que conocía muy bien, una meditación quizá comenzada bajo el sol africano, en una trinchera del Rif; le estaba diciendo en qué —a su parecer— se diferenciaba el amor propio del orgullo, dos sentimientos muy parecidos respecto a todas las cosas propias y que sólo —si degeneran en dolencia— se pueden curar con

²¹⁷ Kofman, *op. cit.*, p. 55.

fracasos; el primero es el que se cura, el segundo el que se agrava porque el fracaso viene a demostrar al hombre que aquello propio que tanto quería, hasta hacerle perder la lucidez, no era digno de tal amor; mientras que el orgullo prefiere negarse esa evidencia y, antes que poner en entredicho el amor a lo propio, prefiere atribuir las causas de su fracaso a los errores ajenos que no a sus propios desatinos [...] ²¹⁸

Como se ve, este fragmento está plenamente ligado con la *épave* aplicada a las personas y esa doble interpretación de la que ya se habló al tratar la vuelta del buque a su condición original. El amor propio y el orgullo son vistos como enfermedades que actúan de forma distinta ante el fracaso; en el primero se cura, en el segundo se agrava. La mayoría de los personajes de las novelas benetianas se ven en esta dicotomía; no es gratuito que el doctor esté hablando de ello cuando es abruptamente interrumpido. La sombra le llama desde atrás de un tronco y la forma en que es traída al relato contrasta con el entorno:

No acertó a vislumbrar sino una cabeza envuelta en sombras, adivinada más bien por los reflejos de la frente y los pómulos, y un cuerpo cuyo vestido no era fácil distinguir a pesar de la claridad nocturna; acaso no tenía pelo y protegía su calvicie con un pálido y gaseoso velo que se cerraba por debajo de la barbilla, a la altura de la boca.²¹⁹

La sombra lo reconoce, le llama por su nombre y le pregunta por la mujer que lo acompaña: “se diría que, bajo sus hábitos, consultaba una agenda de notas. Creyó ver también unas manos enfundadas en guantes de cuero negro en uno de cuyos dedos –y eso le sorprendió más que cualquier otro detalle– brillaba una alhaja”.²²⁰ Entonces acontece la confusión: la sombra parece venir buscando, al revisar sus notas, a la mujer apellidada Gubernaël, el doctor le dice que a él lo acompaña María Timoner: “Gubernaël, Timoner..., qué confusión más pueril; pero

²¹⁸ *Volverás a Región*, p. 236-237.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 237.

²²⁰ *Idem.*

muy explicable” contesta la sombra, seguramente por el significado de los vocablos, ya referido anteriormente. Luego de preguntar por la salud de ambas mujeres, puesto que sí hay una María Gubernaël en la clínica, la sombra se despide:

[...] y no le vio irse. Al instante le pareció advertir que deshacía su camino, en dirección a la clínica, pero pronto desechó esa idea. Al volver con María le embargaba la sensación de haber sufrido un espejismo, uno de esos espasmos involuntarios que la memoria inicia pero que la realidad no ratifica o el recuerdo entenebrece y que en adelante quedarán suspensos en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro. No la dijo nada, evadió sus preguntas y procuró abreviar el paseo. Aquella madrugada, en la clínica, murió una señora anciana apellidada Gubernaël, de ascendencia flamenca, que llevaba varios años en el establecimiento, aquejada de una dolencia nerviosa que no tenía solución pero cuyo estado tampoco hacía temer un desenlace inmediato.²²¹

A pesar de que toda esta parte del relato pudo ser contada en primera persona, Benet decidió llevarla al lector a través del narrador omnisciente. Así queda anclada su importancia y su veracidad, podría pensarse en un inicio. Sin embargo, este mismo principio es dinamitado cuando el doctor siente haber vivido un espejismo, una ilusión que no sólo parece haber engañado sus sentidos, sino que eleva la experiencia a un engaño del entendimiento al equiparlo con un “espasmo involuntario” propio de la memoria, al cual ni el recuerdo ni la realidad pueden darle calidad de verdadero: el primero lo entenebrece, el segundo no puede ratificarlo y por tanto queda suspendido “en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro”, conforme con lo que dice Benson:

²²¹ *Idem.*

Si el olvido significa la pérdida de la huella del pasado para la perspectiva racional, para el espíritu implica una especie de hibernación del motivo que permanece en el subconsciente y que puede ser elevado al consciente mediante la reminiscencia. La concepción de la memoria del orden espiritual es, por tanto, plenamente proustiana, e implica que el tiempo se detiene en los motivos que produjeron una intensa emoción, “rompiendo esa pretendida continuidad de un pasado que no es un tiempo dimensional sino un conjunto infinito y limitado de quietos instantes de luz en un continuo oscuro y móvil”.²²²

La cuestión se complica el enterar al lector que María Gubernaël ha muerto contra todo pronóstico: ¿sucedió el encuentro con la sombra junto a los olmos de la carretera? La lógica racional quiere creerlo así, de otro modo esto no estaría en voz del narrador omnisciente; pero, ¿cómo asegurarlo?

Una línea después, María cuenta al doctor una pesadilla recurrente en la que “había tenido la sensación de que alguien en la madrugada la había ido a visitar a su habitación. Había llegado hasta su cabecera y levantó sus sábanas pero al reconocerla se retiró sigilosamente, avergonzado de su propia indiscreción o confundido por el mismo error que informaba la pesadilla”.²²³ El doctor y el lector vinculan de inmediato estos hechos con la visita de la sombra en la carretera: “todo aquello le llevó a pensar que, gracias a una orden cursada por error, se había puesto en marcha un mecanismo con la meta puesta en María y que no iba a detenerse sino a la cabecera de su cama, gracias a...”²²⁴ Increíblemente el discurso de esta disquisición se interrumpe allí. El doctor a partir de este momento comienza a prodigar exagerados cuidados a María y abandona su rutina por verla sana de nuevo. ¿Acaso el doctor pensaba que la muerte iba por ella? ¿El error fue entonces llevarse a Gubernaël? El buque fantasma pasa y quiere reclamar, envuelto en su clásico misterio, un timonel: la *épave* de Región puede estar envuelta en esta

²²² Benson., *Razón y espíritu...*, op. cit., p. 39. La cita es de Benet, *Una meditación*, p. 31.

²²³ *Volverás a Región*, pp. 238-239.

²²⁴ *Ibid.*, p. 239.

circunstancia absurda, fantástica y fatídica, pues, como apunta el doctor desde el presente:

Cuando la volví a ver al cabo de dos años, tapada por el velo, no pude menos de asociarla con aquella visita que me abordó bajo los olmos de la carretera, que para hablar se tapaba la boca con un pañuelo perfumado con una colonia barata pero que aun así no era bastante para borrar la fetidez de un aliento muy cálido.²²⁵

El futuro inmediato de María Timoner queda ligado de algún modo a este personaje y las referencias al misterioso encuentro parecen no sólo estar en la psique del doctor, sino venir a cuento cuando algunos momentos fundamentales de la novela se adentran en ese vislumbrar el instante inmóvil de la *épave*; sirva como ejemplo la narración de Marré Gamallo al perder la virginidad en la caja de la camioneta con el soldado alemán:

[...] fue entre el aroma sutil y acerbo de las mantas húmedas cuando el amor de aquel hombre me vino a demostrar que el tiempo puede no existir, fundido en su totalidad entre todos aquellos instantes que acuden en tropel —cuando en el horno colmado de tantas sustancias necesarias para combinar en la fusión el producto final, se introduce al fin la llama—, todos los instantes pasados y futuros de ese largo y penoso proceso de formación de la mujer que se resumen, anticipan, actualizan y estallan cuando el hombre decide introducir la llama que robó al cielo; acuden en tropel y en la medida en que su anhelo se ha visto engañado por los fraudes de la esperanza descubre con incomparable y ay, única lucidez que todo aquel torbellino de emociones sepultadas y premoniciones remotas que nunca saldrán a la luz gozan de un momento de repentino resplandor; un momento a través del cual las estrellas de una noche de febrero y los crujidos de la madera y las sombras de los olmos de la carretera no forman parte de un

²²⁵ *Ibid.*, p. 136.

mundo extraño, distante y hostil sino que constituyen el ornamento excepcional de ese presente fuera del tiempo donde un alma acrisola el orden pasajero del universo.²²⁶

La fuerza de este momento es equiparable a un intento por suprimir el pasar del tiempo. A diferencia de cómo vive el espejismo el doctor, Marré ve en su experiencia la capacidad de, al introducirse esa llama, no considerar ajenos esos momentos (en los cuales están nombradas sospechosamente “las sombras de los olmos”) que ponen en jaque los sentidos y la racionalidad, ni provenientes de un mundo extraño, ni distantes, ni hostiles, sino pertenecientes al “presente fuera del tiempo” en donde, y la frase tiene una complejidad que lleva de inmediato a la imagen poética, “el alma acrisola el orden pasajero del universo”: el orden universal es pasajero, dura poco, no es fijo, y es desde el instante que el alma humana puede depurar y concentrar ese orden, como si se volviera al momento de la enunciación, al caos primigenio, ante lo cual Benson estipula que: “En la perspectiva espiritual sólo existe un instante que es una representación fiel del fluir del tiempo, un presente eterno, mientras que la cronologización es una invención del hombre que no corresponde con la naturaleza de los hechos”.²²⁷

En *Saúl ante Samuel* hay puntos análogos que pueden ejemplificar lo ya expuesto. La figura del primo Simón habla repetidamente de circunstancias que se hermanan con la concepción del instante y los extraños encuentros que se dan desde este terreno. En un fragmento de su largo monólogo (el monólogo de quien se habla a sí mismo en segunda persona) puede leerse lo siguiente:

No es un hecho nuevo el de que de tal manera ahora te embarga y si escuchas y atiendes a tu propia prudencia habrás de reconocer que las muchas ocasiones en que te has dejado llevar por un espejismo semejante han creado en tu ánimo el hábito de un

²²⁶ *Volverás a Región*, p. 304.

²²⁷ Benson, *Razón y espíritu...*, op. cit., p. 49. En esta aseveración pueden encontrarse también ligaduras con el pensamiento posmoderno que lleva a cabo Lyotard, pues el tiempo lineal cronológico se ve como una invención humana, legitimada por aquellos metarrelatos modernos.

encuentro que cuanto más inverosímil se demuestra, más pendiente vives de él. [...] Ha dejado de ser un sueño, ya no es una palabra espontánea salida de las sombras y engendrada en el duermevela que hace coincidir las tinieblas con unas facciones añoradas, ni el inesperado acento de tu nombre con un timbre de voz que [...] sólo constituye el arranque de una composición que al no conservar nada de ello renuncia a un origen distinto al germen que tú mismo cobijabas y ha puesto en movimiento tu latente y mórbida facultad de reconstruir una y siempre la misma estampa a partir de un minúsculo e involuntario estímulo. Has llevado tan lejos la educación de esa facultad que nada necesitas para reproducir la alucinación.²²⁸

Esta advertencia la dice Simón al ver que uno de los hermanos se acerca a la casa. Las implicaciones de este hecho se engrandecen; por ello hace referencia al “espejismo”, pues este encuentro se ha vislumbrado en la mente del narrador una y otra vez a partir de la estampa. Ahora que está por darse en la realidad, se abre ese instante desde el cual se llevan a cabo las reflexiones.

La inminencia de que lo imaginado de forma obsesiva cobrará materialidad, hace a Simón compararlo con el final del sueño y lo contrapone a la percepción alienada del duermevela para después describir la facultad “latente y mórbida” de reconstruir el instante de la estampa.

Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre construir un encuentro posible hacia el futuro, como lo es el encuentro con el hermano (cuestión que entra en el terreno de la especulación o la ficción/invención), y “reproducir la alucinación”, lo cual sería el extremo de la “educación de esa facultad” que puede traer al presente aquello que sólo sucedió en el estado febril de la imaginación.

El discurso de Simón se debate entre salir al encuentro o simplemente seguir oculto, hecho que se lleva a la reflexión hasta nombrar la zona límite que hay gracias al instante, como puede verse a continuación:

²²⁸ *Saúl ante Samuel*, p. 114 y 115.

Sólo en la clausura encontrarás las razones para que una voluntad, enclaustrado por cuanto te rodea desde hace veinte años, se abra paso —a través del inmutable espectáculo que ofrece tu ventana— hacia el perpetuo limbo de tu inocencia, donde si no alcanzas a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos al menos logras día tras día desentenderte de los vivos. Has invertido las cosas, sí, y si con ello has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos ¿para qué vas a abrir? ¿Por ventura le vas a preguntar qué ha sido de él todos estos años? ¿Dónde ha vivido? ¿Cómo? ¿Si se casó? ¿Si al fin encontró el gato? ¿Quién disparó sobre su hermano? No abras, no llames a nadie.²²⁹

Benet lleva al lector al límite mismo entre el misterio y la certidumbre. El discurso de Simón insta una cesura desde la cual reflexiona acerca de su propia circunstancia. La ventana encuentra entonces una significación como límite entre su existencia oculta dentro de la casa y la realidad externa de una Región de posguerra a la que sólo contempla desde aquel punto, pero que también responde a un “inmutable espectáculo”, es decir, un exterior en el cual se ha cancelado la posibilidad de cambio, una imagen más de la inmovilidad, del estatismo.

Simón, gracias a su enclaustramiento, logra que su voluntad se “abra paso hacia el perpetuo limbo de su inocencia”; la referencia al “limbo” hace pensar nuevamente en un lugar límite o suspendido, en el cual su culpa puede dejar de existir. Su psique se encuentra en ese intersticio en donde no “alcanza a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos”, referencias a los muertos que se contraponen a esa especie de consuelo cuando se dice que aquello le permite, al menos, lograr “día tras día desentenderse de los vivos”.

La existencia de Simón está suspendida entre el mundo de los muertos y el de los vivos, entre el pasado y el futuro, la ficción y la realidad; su discurso se inscribe en esa zona en la cual la misma novela ha declarado la existencia de Región: el instante. Hacia el final de la cita asegura: “has logrado quedarte a medio camino

²²⁹ *Ibid.*, p. 115.

entre ambos mundos"; ¿pero es aquello un logro? El instante que su discurrir suspende, ese *in between* de su propia existencia, no es sino otro fracaso más, una *épave* que se eleva a dimensiones más esperanzadoras cuando se le encuentran las bondades como discurso narrativo.

Otra figura relevante de la *épave* en *Saúl ante Samuel* aparece inserta casi al inicio de la "Segunda parte" del capítulo "III", fragmento de la novela que consta de dos inmensos párrafos que abarcan 126 páginas.

Salta a la vista esta imagen, que se abordará a continuación, por estar incrustada a partir de una yuxtaposición, pues el discurso de Simón gira en torno a la figura de uno de los hermanos y después se transforma en una especie de teorización impersonal que reflexiona acerca de un pacto de silencio, el cual:

[...] obliga a la renuncia plena de la palabra y acepta la existencia en un medio sordomudo, sin calificativos, porque es más tolerable soportar así el paso de miles de instantes idénticos incubados en el letargo que mantener en secreto un diálogo con las fuerzas ausentes o denunciar a cada momento los minúsculos cambios que se producen en un estado de permanente carencia.²³⁰

Además de la referencia nuevamente al estatismo mediante la mención de los "instantes idénticos incubados en el letargo", poco más adelante, el discurso cambia de tono para volverse descriptivo de una imagen que transgrede la estructura narrativa y se vuelve hacia la estampa, pues Simón construye una imagen ambivalente, entre estática y móvil, que se vincula directamente con la *épave* por tratarse del cadáver de una mujer en el fondo de un lago:

Ah, ahora veo la ciudad de mis primeros estudios, Ávila, bajo el mar; y también su cuerpo incorrupto descansa en el fondo de un mar de amnesia, un somero lago a cuyas profundidades sólo llegan irisaciones de algas y destellos de topacio; una fauna

²³⁰ *Ibid.*, p. 256.

insomne pasea de vez en cuando por encima de su desnudez, sin prestar atención a una carne intocable, y el aleteo de un poderoso y distante animal provoca una corriente apenas perceptible que mece suavemente sus cabellos entre los cuales y entre las axilas han hecho guardia unas malignas y enroscadas morenas que espían inmóviles la llegada de su víctima, no una raya que sin tocarla al sobrenadar su vientre y descorrer los fugaces pliegues de su vuelo desnuda el desnudo que yace boca arriba, hasta que escapa hacia la entrada de la gruta que se abre bajo la corva de su rodilla alzada.²³¹

La primera imagen, breve y general, consiste en la visión de la ciudad de Ávila inundada por el mar, que comienza a adentrar al lector en un terreno ficticio extremo, pues Ávila es una ciudad ubicada cerca del centro de la península, sin mar alguno cerca. Pero Simón, de inmediato, renuncia a esta imagen y la usa sólo para ligar ese mar con un “mar de amnesia”, donde descansa el “cuerpo incorrupto” que yace en un “somero lago”, es decir, nada profundo comparado con el mar.

A partir de aquí la imagen se centra en lo visual, desde las “irisaciones” y los “destellos” hasta “la fauna insomne” que cuenta entre sus miembros, en este momento, a las morenas y a una raya. Existe un contraste entre la inmovilidad del cadáver y el dinamismo de los peces y, por ende, el movimiento involuntario de elementos del cuerpo de la mujer desnuda y, sobre todo, la forma en que para la fauna no es relevante su presencia y ha comenzado a ser una parte más de ese paisaje; y aunque Simón la use como eje central de su descripción, quiere enfatizar cómo su cuerpo ya no tiene función alguna como ser humano. Sin embargo, hay una voluntad concedida a este tipo de “tumba”, como se apunta adelante:

Ha ido a elegir, como los bienaventurados, una sepultura animada, un ámbito no contaminado por la reflexión ni por el recuerdo de ella, donde el primer y único impulso de vida se manifiesta sin pudor cuando una estrella se encarama por su sexo

²³¹ *Ibid.*, p. 257.

sin reparar en la cabellera de su pubis, acostumbrada a la caricia de esas ondulantes y enanas ovas que bailan en busca del oxígeno y saludan el paso de un escuadrón de gobios, en perfecta formación, sus rasgos y caracteres reducidos a una misma expresión a causa de sus uniformes, sus arreos y su disciplina.²³²

Simón encuentra afortunada la elección de una sepultura ajena a la “reflexión” y el “recuerdo de ella”, donde el pudor no existe, pues el mundo animal no tiene conciencia de las normas y leyes de la lógica humana; así encuadra la cercanía de la fauna con su sexo y obtiene como respuesta la imagen de las ovas bailando y saludando a la formación de gobios, caracterizados marcialmente. Sin embargo, la imagen, que hasta ahora ha referido elementos fácilmente imaginables con la memoria visual, se mueve hacia otra zona que tiene que ver con la superficie a través del movimiento de una burbuja:

Y de entre sus cabellos o de la comisura de los labios surgirá muy de tarde en tarde una burbuja que ascenderá hacia la aérea memoria que la contempló y amó en vida, un empecinado y abotargado espíritu que aún sobrevuela las aguas pero que abrumado por la inundación no reparará en la llamada procedente de ese fondo donde descansan todas las almas sorprendidas por lo imprevisto, sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana.²³³

Con este giro Benet hace que Simón lleve al lector del fondo de aquel lago a una hipotética superficie, pues la burbuja sube a la “aérea memoria que la contempló y amó en vida”, en donde asombra la existencia de un espíritu “empecinado y abotargado” que sobrevuela las aguas; sin embargo, no se dará cuenta del llamado a través de la burbuja, con lo cual se deja conocer al lector una afirmación que parece ley por su constancia y seguridad al aseverarse que en ese fondo “descansan las almas sorprendidas por lo imprevisto”, y agrega, además una

²³² *Idem.*

²³³ *Idem.*

imagen que ya ha dejado de estar sometida a la percepción usual, pues apela a un imaginar propio de lo poético (similar al uso de las imágenes que se generan en las vanguardias vinculadas al surrealismo), lo cual la hace distinguirse de entre lo anterior: “sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana”. El esmalte nacarado es nuevamente una alusión a lo visual; no obstante, al anotarse que el “nácar” pertenece a “la muerte temprana”, se adentra en un terreno donde la percepción cotidiana deja de ser operante y debe atenderse a otra lógica muy distinta de la racional.

Para finalizar la caracterización de la imagen del cadáver incorrupto, Simón agrega otro elemento más que contrasta nuevamente con lo construido anteriormente cuando menciona: “Tal vez también una lata de conservas vacía vendrá a caer dulcemente sobre su pecho para deslizarse entre su axila y ofrecer su borde mellado y cortante a unos labios que seguían esperando un beso cuando ya se había retirado la vida y sus sentidos”.²³⁴

La presencia de la lata rompe completamente con el paisaje natural que se ha construido y también con la mención del espíritu sobrevolando la superficie; es un elemento que ancla y de alguna forma “enturbia” la pureza de aquella tumba, pues recuerda la contaminación, la modernidad, el consumismo; esto está en consonancia con el tono amenazante que tiene el objeto al “ofrecer su borde mellado y cortante”, que podría mancillar aquel cuerpo incorruptible de quien murió esperando un beso y al que ahora sólo le queda recibir una herida. Así, esta estampa también puede leerse bajo los términos ya referidos de la *épave*, en su connotación temporal, pero también simbólica.

²³⁴ *Idem.*

3. EL INSTANTE Y LA ETERNIDAD: HERRAMIENTAS CONTRA LA MUERTE

3.1 Memoria, visión y expectación

El lenguaje da cuenta de la existencia de los hechos o de los procedimientos y, desde la ficción, crea la verosimilitud justa y necesaria para exponer un efecto o un propósito. Usualmente parte de la experiencia, de la percepción directa del mundo que, por muy subjetiva que sea, tiende líneas generales gracias a las cuales se cumple dicho fin o crea las circunstancias indispensables para resentir aquel efecto. Pero, ¿cómo apresar la experiencia de que el tiempo ha dejado de transcurrir si jamás se ha podido presumir la percepción de algo parecido?

Primero, habría que dejar claramente asentado que la característica fundamental y definitoria del tiempo es su transcurrir, ese pasar constante que recuerda la finitud de la vida y, por ello mismo, se dice que el tiempo acerca a la muerte. Si un objeto o un hecho no presentan esta característica y a partir de ello se intenta desaparecer la dimensión de lo temporal, si no se cumple con lo “sucedido”, se hablaría de lo atemporal y aquello escaparía a las leyes del desgaste y de la experiencia; pues el mismo carácter de la palabra “suceder” ya conlleva la carga de la linealidad temporal, la carga de que un hecho va después del otro en una “sucesión”; entonces, ¿es posible experimentar o relatar un hecho sin que se vea inmerso en el transcurrir temporal?

La narrativa de Benet intenta llegar a este fin cuasi mítico al intentar abolir el principio del acomodo de la experiencia en un antes y un después, esa relación de que una cosa ocurra después de otra, y para ello apela a un proyecto literario que se desmarca de la cronología propia de una percepción externa y se vuelca sobre

una temporalidad más cercana a la percepción individual de la memoria basada en instantes,²³⁵ como se ha desarrollado en capítulos previos.

Aunque el funcionamiento de las palabras refiera directamente a la sucesión lineal, pues forzosamente debe estar una escrita detrás de la otra, la narrativa benetiana propone, en consonancia con el pensamiento posmoderno y como consecuencia de la guerra, un esquema centrado en llevar las bondades del lenguaje al límite de su lógica, un lenguaje que intenta edificar la simultaneidad de los instantes a partir de una construcción proteica que forma vericuetos irresolubles y altibajos equiparables a la geografía inhóspita que su mismo discurso se encarga de erigir.

Perderse en Región es posiblemente la cancelación de un futuro, pues irremisiblemente los personajes benetianos usan el presente para re-crear el pasado, pero esta actividad recurrente remite sólo a la conciencia y, por ende, a la aceptación de que el pasado no fue lo esperado (cuando existió la expectativa de lo futuro). La construcción del presente se da entonces a partir de la fragmentación del momento del recuerdo, apelando a una memoria en pleno ejercicio que en ocasiones, además, resulta creativa.

En términos generales, podría afirmarse que esto se da gracias a las largas disquisiciones filosóficas y pragmáticas que se alternan con la diégesis narrativa en varios puntos; y en otros, se logra con un discurso de una clara vena histórica compartido con otro que parece no lograr anclarse a ningún cronotopo, pues se apoya en la impersonalidad del discurso ensayístico, como bien lo describe Benson:

El tiempo cronológico y el histórico son, consecuentemente, borrados de este cosmos.

Frente a la amnesia colectiva a la que el régimen franquista somete a sus ciudadanos,

²³⁵ Hay que anotar que Benet no es el único; antes, varios autores han tenido este propósito, como los del modernismo en lengua inglesa (Joyce, Proust, Faulkner, Woolf) o los del *Nouveau Roman* francés (Robbe-Grillet, Butor, Duras, Simon).

éstos permanecen en silencio, pero mantienen el contacto con su memoria íntima donde no prevalece el 'orden' del tiempo histórico, ni el de la causalidad (crono)lógica. La memoria constituye, de esta manera, el espacio donde tiene lugar la asimilación del trauma, al mismo tiempo que en ella la imaginación desvirtúa los hechos ocurridos y conforma un mundo interior que sirve como contrapunto a la traumática evolución histórica.²³⁶

Si tomamos la imagen del navío en medio del mar que usa Abad Carretero para describir el paso del presente en el mar continuo del pasado y del futuro,²³⁷ y la del navío detenido o encallado, la *épave* de Benet, desarrollada con anterioridad,²³⁸ se conforma entonces un cercamiento a la concepción del tiempo como suspensión, pues la detención del navío no implica una cancelación del presente sino la afectación justa de la percepción que desemboca en la dificultad para diferenciar el rumbo y la materia que componen el pasado de los que componen el futuro.

La *épave* difumina los contornos y se convierte en un símbolo que descompone el esquema del umbral o de los límites que pudiera haber entre un ámbito y otro; se erige así como una figura del *in between*, del "en medio de dos". Por ello también su ligadura con el *exaiphnis* y su rasgo caracterizador de "inaprensible", pues no delimita ni deslinda, sino que confunde porque mezcla y deriva, destruye certezas e invita a la incertidumbre.

Dentro del discurso benetiano adquiere paradójico realce que la exactitud de las descripciones físicas o de los hechos, así como las tajantes afirmaciones abstractas (semejantes a leyes), borren los contornos de lo sucedido y coadyuven a la construcción de una narrativa que intenta erigirse desde una lógica diferente a la convencional, pues, como afirma el mismo Benet:

²³⁶ Benson, *Fenomenología del enigma: Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Nueva York, Rodopi, 2004, p. 385.

²³⁷ Véase el apartado "2.1.1 Lo temporal y lo eterno: el instante al límite".

²³⁸ Véase el apartado "2.2 El buque fantasma: la irrealidad de Región".

La razón no tiene por qué gozar de una capacidad de censura omnímoda y —carente de veto— puede ser obligada a interrogarse acerca de los motivos de su incompreensión hasta llegar a descubrir la índole de sus fallos. Sólo después de una investigación cabal e infructuosa podrá obligar a la voluntad a renunciar a aquellos datos de su predilección —mucho más vigorosos y alentadores que los principios racionales—, que no parecen obedecer a ninguna norma ni encajar dentro del contexto previo.²³⁹

Por tanto, es necesario afirmar que el instante de la *épave* no se advierte como un mecanismo delimitante, sino como un recurso reconfigurador de los elementos que afecta, devolviéndolos a un todo que irrumpe para denotar la dislocación de la lógica racional; esta dislocación se contrapone entonces al movimiento del navío (la *aporía*) en el cual, por lo menos, había un principio de certidumbre con la distinción de los elementos pasados de los futuros por existir un movimiento hacia adelante y, por tanto, la sensación de que una zona iba quedándose detrás. Con esta nueva configuración el deslinde es inoperante.

La *épave* no sólo simboliza la detención voluntaria o involuntaria del navío, sino la incapacidad retroactiva y absoluta de que continúe su camino; por tanto, se traduce en la imagen del trazar un punto una y otra vez sobre el anterior, de tal forma que es el mismo pero en otro instante, lo cual remite de forma inmediata al grueso trazo que implica la simultaneidad o la memoria de un momento recurrente, pero también a la detención de un mismo tiempo hasta que, incluso, la fugacidad del instante pueda ser declarada, pero sin dejar de estar en él.

²³⁹ *La inspiración y el estilo*, p.54. Como puede verse esta crítica a los principios racionales está plenamente vinculada con las ideas de Lyotard y Benjamin ya presentadas.

3.1.1 El palimpsesto como vía alterna

La forma en que Benet caracteriza narrativamente la cuestión temporal no es usual, aunque otros autores antes y después de él hayan ensayado recursos equivalentes o similares.

Para comenzar a caracterizar este entramado hay que considerar que responde a una estructura distanciada conscientemente de la narrativa clásica realista. Dicho distanciamiento se crea como un proyecto para criticar el desfase existente entre las necesidades contextuales y los recursos estilísticos usados por los autores realistas encumbrados; pero, sobre todo, porque ese contexto exige nuevos miramientos que sean capaces de afectar al receptor de la misma forma en que se construye a los personajes, pues sólo así se alcanzan a sentar las bases para ofrecer una reflexión más profunda. Acerca de ello, Benson afirma:

Frente a la división de distintos estratos de la descripción realista (personajes, espacio, naturaleza), el universo benetiano se independiza de toda relación con la 'realidad' (empírica, histórica, social) para conformarse como un espacio mental de creación autónomo. En este espacio mental interior, el tiempo cronológico es sustituido por el instante o el tiempo continuo, en el que las distintas imágenes surgen sin causalidad en la mente, y la lógica racional es rota mediante el uso de la antítesis, oxímorons y negaciones, reflejando la parca operatividad que tiene el raciocinio para explicar las experiencias psíquicas de una experiencia histórica traumática.²⁴⁰

Aunque, en efecto, la propuesta de Benet puede verse, en primera instancia, como un mecanismo para enfrentar la realidad traumática histórica, es necesario ir un poco más allá y encontrar, aunado al paliativo que puede abonar esta ruptura con la realidad tangible, una causalidad a las imágenes que se abordan desde el *exaiaphnis*.

²⁴⁰ Benson, *Fenomenología del enigma...*, op. cit., p. 384.

Benet busca una forma de conocimiento que se aleja de la lógica racional positivista, avalada por las grandes metanarrativas, y se sirve del contexto de la guerra y la posguerra como detonante, pero la vuelta al discurso mítico y la construcción verbal desapegada de la cronología temporal no sólo apelan a una táctica evasiva sino que hacen énfasis en contemplar la posibilidad de que exista otro camino para el entendimiento, uno que ha sido abandonado por las sociedades modernas, de ahí su vinculación con el pensamiento posmoderno.

En *Volverás a Región*, la presentación de la figura del doctor conlleva todos los elementos anteriormente descritos, por lo cual se analizarán estas premisas de forma cercana para mostrar hasta qué punto el discurso benetiano pretende llevar la sensación de atemporalidad a su novelística y las implicaciones que ello puede tener para los lectores.

Al inicio del segundo apartado de la novela se relata la carrera del chico de gafas y su llegada a la casa tras ver el auto venir sobre la carretera; el narrador se encarga de entretejer la diégesis de dicha acción con una disquisición que se acerca más al discurso ensayístico y que se aplica a la figura del doctor Sebastián:

Hay una palabra para cada uno de esos instantes que, aunque el entendimiento reconoce, la memoria no recuerda jamás; no se transmiten en el tiempo ni siquiera se reproducen porque algo —la costumbre, el instinto quizá— se preocupará de silenciar y relegar a un tiempo de ficción.²⁴¹

El narrador pone énfasis en la identificación de instantes que se escapan a la memoria, pues no se transmiten en el tiempo sino en un lugar más cercano a “un tiempo de ficción”; sin embargo, el entendimiento puede reconocerlos. Como se ve, la idea del tiempo como un lugar, al otorgar este “espacio” en el cual se integran los instantes, propone un intercambio de valores en el cronotopo; el tiempo se

²⁴¹ *Volverás a Región*, p. 93.

muestra en un espacio, el espacio puede develar una temporalidad, lo cual conlleva una reflexión que, aunada a un discurso más cercano al utilizado por los tratados filosóficos que al narrativo, apela a una tarea compleja para el lector: llegar a la abstracción de los conceptos a partir de un eje narrativo. El discurso en este tono continúa:

Sólo cuando se produce ese instante otra memoria –no complaciente y en cierto modo involuntaria, que se alimenta del miedo y extrae sus recursos de un instinto opuesto al de supervivencia, y de una voluntad contraria al afán de dominio– despierta y alumbraba un tiempo –no lo cuentan los relojes ni los calendarios, como si su propia densidad conjure el movimiento de los péndulos y los engranajes en su seno– que carece de horas y años, no tiene pasado ni futuro, no tiene nombre porque la memoria se ha obligado a no legitimarlo; sólo cuenta con un ayer cicatrizado en cuya propia insensibilidad se mide la magnitud de la herida.²⁴²

La existencia de aquel tipo de instante detona la aparición de “otra memoria”. La oración explicativa entre guiones se encarga de caracterizarla como involuntaria (vinculada a la propuesta proustiana, aunque sólo dice “en cierto modo involuntaria”), no complaciente, alimentada por el miedo, contraria al afán de dominio y que tiene como fuente de recursos un instinto opuesto al de supervivencia; en conclusión, una memoria que se construye con elementos clásicamente negativos desde el punto de vista de lo humano, porque se erige desde aquella zona de penumbra de la conciencia más emparentada con la muerte y el desinterés material.

El surgimiento de esta otra memoria, según asevera la cita, “despierta y alumbraba” un “tiempo que carece de horas y años”, sin pasado, sin futuro y sin nombre, pero que, no obstante, está integrado por un “ayer cicatrizado”, insensible, que recuerda la herida. Como puede verse, hay una diferencia entre el

²⁴² *Idem.*

pasado, del que carece este tiempo, y el “ayer cicatrizado”, con el que sí cuenta; a pesar de que “ayer” es un término usualmente referido a lo ya acontecido, aquí se intenta desligar esa carga semántica de la palabra para hacer énfasis en aquello que en principio parece una contradicción. El lector se encargará, entonces, de discernir la posibilidad de la existencia de un “ayer cicatrizado”, pero no la de un “pasado” en la particular caracterización de este “tiempo”.

Una de las características del discurso benetiano es aterrizar este tipo de disquisiciones en circunstancias específicas de la narración; en este caso, la descripción de esta línea de desencadenamiento se sigue de la siguiente manera: el instante específico que trae la otra memoria, la cual, a su vez, trae el particular tiempo ya descrito, lo cual funciona como contexto para afirmar lo que se dice en la siguiente oración:

El coche negro no pertenece al tiempo sino a ese ayer intemporal, transformado por la futurición en un ingrávulo y abortivo presente.²⁴³

En este tipo de aseveraciones se encuentra la paradoja representativa del discurso que envuelve la vida en Región. La presencia del coche en el que llega María Timoner no pertenece al tiempo, sino al “ayer intemporal” que, una vez más, deviene otra cosa: un presente nacido de forma abrupta (abortivo) y tenue, ligero (ingrávulo); no obstante, esto se da gracias a la “futurición”, es decir, proyectar uno de estos instantes a futuro, como la llegada del coche, que lo saca de la atemporalidad para convertirlo en instante presente.

Como puede verse, los tres tiempos presentes de la *distentio animi* (memoria, presente del pasado; visión, presente del presente; y expectación, presente del futuro) se dan de forma muy distinta cuando Benet los aquilata fuera del tiempo lineal y racional que suele asimilarse al discurso novelístico.

²⁴³ *Idem.*

En *Saúl ante Samuel* Benet decide ir todavía más allá, pues no sólo lleva al nivel discursivo conceptual la disertación acerca de los instantes que no pertenecen a la noción usual del tiempo, sino que aparecen en una superposición que, una vez mostrado el esquema en *Volverás a Región* y gracias a las bondades del lenguaje, adquieren mayor relevancia. Para Benson, estas construcciones responden a la representación de un mundo interior que:

se caracteriza por un flujo ininterrumpido de imágenes que fluyen con libertad y que no pueden sistematizarse en un discurso ‘coherente’ (esto es, siguiendo los principios de la lógica y la razón). La indeterminación y la ambigüedad constituyen los principios fundamentales de la construcción de este discurso ‘en estampa’, desmontando de esta forma cualquier posibilidad de descodificación ‘realista’ del texto. En cambio el lector se encuentra imbuido en un mar de imágenes que fluyen con el discurso al igual que, según la percepción del autor, ocurre en la mente en estado de reflexión y meditación.²⁴⁴

Llevar la representación de los mecanismos mediante los cuales funciona una mente en estado de reflexión, creación o meditación al intrincado-narrativo ficcional, conlleva una problemática y una tensión radicalmente opuesta a la narración realista.

El funcionamiento de la superposición de imágenes, más que una sucesión simple que puede observarse como un flujo, significa una crítica y un tajante alejamiento del sistema narrativo clásico, pero, a su vez, alude y despierta una zona del entendimiento muy distinta de la utilizada en una narración usual, que acerca al lector hacia aquella zona mayormente emparentada con la indeterminación poética. Por tanto, la coherencia del discurso benetiano debe buscarse, en muchas ocasiones, dentro de un lugar desplazado, uno que se encuentre desmarcado de la lógica convencional, pues, como afirma Ricoeur:

²⁴⁴ Benson, *Fenomenología del enigma...*, op. cit., p. 387.

Una cosa es la negación de la cronología y otra el rechazo de cualquier principio sustitutivo de configuración. Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración. El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción. No puede no configurarlo según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el lector como temporales, gracias a nuevas expectativas concernientes con el tiempo de la ficción.²⁴⁵

Las *aporías* o *impasses* a los que llegan los lectores de Benet funcionan como alicientes idóneos que los guían a una reflexión más profunda acerca de las circunstancias poco humanas desencadenadas del contexto particular de una guerra, pero, a partir de ello, apuntalan las ya citadas *aporías* o *impasses*, a una paradoja de los límites humanos que, precisamente, se ejemplifica con el reordenamiento temporal y el fin cuasimítico de suspender el tiempo y por ello emparentado con la facultad heroica de vencer la muerte, aunque el intento se dé sólo a través de la construcción verbal.

Uno de los ejemplos más claros de lo anteriormente descrito, como modelo de las implicaciones de un palimpsesto, se encuentra en la introducción inicial de *Saúl ante Samuel*, donde se advierte la superposición de imágenes que más adelante será llevada al extremo:

Apareció por un instante y todos sus caracteres se superpusieron sin transcurso, con sus momentos y sus hechos, y aconteció incluso lo que no aconteció, para desaparecer todo en la misma estela.²⁴⁶

La supresión de la sucesión temporal se encuentra arraigada en la complejidad de este tipo de construcciones. La mención de los “caracteres” puede leerse como una apelación al lenguaje y a la escritura, pero también como la característica particular

²⁴⁵ Ricoeur, *op. cit.*, pp. 412 y 413.

²⁴⁶ *Saúl ante Samuel*, p. 104

de un individuo o una colectividad, en este caso de un lugar, lo cual puede aludir a una personificación de Región. Pero resulta aún más relevante la manera enfática en que se recalca el carácter instantáneo al mencionar la “superposición sin transcurso”, construcción que implica tanto al eje espacial como al temporal, como se explica a continuación.

El acto de “superponer” necesariamente implica colocar algo encima de lo que ya estaba; por ello, “superponer sin transcurso” no sólo involucra la espacialidad sino la imposibilidad de que se utilice otro espacio más allá del que usan los caracteres al superponerse. La idea de aquello que “transcurre” es exclusiva de la temporalidad, del paso del tiempo; si la superposición de los caracteres carece de transcurso, la sensación de atemporalidad se erige para cancelar la posibilidad de la duración, pues se entiende que los hechos o los caracteres serán puestos unos sobre otros, como en un palimpsesto, recalcados una y otra vez, por lo cual su forma original sólo se podrá advertir al momento de realizar el trazo, mas no en lo que queda escrito; es decir, se conoce su forma sólo al observar a detalle la mano que los dibuja, pero será imposible saber el símbolo del cual se trata al observar la superposición ya hecha, por la dificultad de discernir el nuevo símbolo de entre los que subyacían con anterioridad.

La mención separada de los “momentos” y los “hechos”, para continuar con el análisis de la cita referida, señala una diferenciación entre la consideración de una porción temporal en la que no necesariamente hay algo que suceda, sino el simple transcurrir de un lapso particular, designado por la palabra “momento”; y la consideración que implica una acción o un elemento que logre catalogarse como aquello en lo que “algo sucedió”, es decir, lo designado por el vocablo “hecho”. En este caso, ambos elementos están contemplados en la “aparición” referida por la cita, lo cual implica un principio de separación de los instantes, pero englobados en una totalidad, pues ambos tipos aparecen superpuestos para después desaparecer también en su conjunto.

No obstante, la paradoja más evidente, lograda gracias a la forma en que el lenguaje puede extender las posibilidades de lo experimentable, está enunciada cuando se afirma que “aconteció incluso lo que no aconteció”, pues para que algo haya acontecido es necesario que se suceda en el tiempo, es decir, que se le dé un orden en una línea espacial o temporal.

Si algo aconteció es que encontró su lugar dentro de una cadena espaciotemporal; esto lo diferencia de lo que no aconteció. Pero si también lo que no aconteció encuentra lugar en este acomodo, como lo enuncia el texto, entonces no hay una imagen clara del ordenamiento. La categoría se vuelve obsoleta y la lógica se rinde ante una *aporía* sin forma de desatarse, a menos que se le considere como una globalidad que pudiera apuntar a la idea de eternidad, en donde lo que aconteció no sólo desobedece el orden temporal o espacial, sino que, además, tiene cabida para lo que ni si quiera tuvo la posibilidad de existir, es decir, de nueva cuenta una referencia que apunta al *exaiphnis*, o como se ha dicho hasta ahora en el particular caso de Benet, de la *épave*; pues desde allí y gracias al lenguaje es posible sacar al terreno de lo existente, lo inexistente.

Nótese, además, que Benet utilizó el pretérito para expresar esta paradoja; así, nuevamente pone énfasis en esa especie de “ayer intemporal” del que hablaba en *Volverás a Región*, por tratarse de un uso del pasado que escapa del ordenamiento usual del tiempo y, por tanto, inoperante en una línea que presupone necesariamente la existencia de un antes y un después.

No obstante, cabe resaltar que la última parte de este fragmento refiere lo efímero de la existencia del lugar, al decir que “todo desapareció en la misma estela”, lo cual refuerza la paradoja, pues aun cuando la sensación de no pasar el tiempo está fuertemente vinculada a la inmovilidad, y con ello se apela a una espacialidad como presupone la noción de *exaiphnis*, la “estela” es el rastro de algo que estuvo en movimiento, es decir, no la detención, sino la fuga, con lo cual la

imagen del misterio que encierra el buque fantasma vuelve a circunscribir la estampa benetiana.

Como se vio con anterioridad, el preámbulo de *Saúl ante Samuel* sienta las bases necesarias para conocer que lo siguiente en la novela está emparentado con una superposición temporal, basada en el principio del palimpsesto. El fragmento que sigue deja ver de forma explícita y exacerbada esta construcción:

Todo está siempre –en el siempre inexistente– en el mismo sitio: la carrera de un niño que grita al tiempo que alza sus brazos brotará de la descarga con la que es abatido el alcalde del lugar y al tiempo que marcha hacia el frente un convoy de camiones un emperador de la antigüedad arroja sus dados sobre la charca sagrada; y en ese momento una mano moteada levanta un siete de espadas.²⁴⁷

Nuevamente aparecen los elementos espaciales y temporales amalgamados de forma inextricable: “siempre inexistente” y “en el mismo sitio” en el discurrir narrativo, los cuales ponen en jaque la lógica usual. Pero salta a la vista la forma en que las escenas no sólo se describen una tras otra, como sucede en las enumeraciones caóticas que comenzaron a aparecer en la narrativa del siglo XX, sino que cada acción está compenetrada con la siguiente, es decir, hay elementos que las unen a nivel discursivo.

Las primeras dos, incluso, están entretreídas: la descarga que abate al alcalde del lugar es la fuente de la que brota la imagen del niño corriendo y gritando (¿el niño de *Volverás a Región* ante la visión del coche negro o la del hermano menor yendo a los brazos de Simón?) y, aunque esta última podría ser ambigua, pues no se menciona el carácter con el cual el niño corre y grita, podría ser de júbilo o de terror, es claro que la imagen del alcalde abatido está del lado de lo violento como tantas escenas de la guerra.

²⁴⁷ *Idem.*

El convoy de camiones se superpone a la escena del emperador de la antigüedad echando los dados; el carácter de certeza decisiva que tiene el movimiento militarizado y su de hecho histórico se enfrenta a la simultaneidad con una escena que apela a la decisión azarosa y al discurso mítico al nombrar la charca sagrada; en todo caso, un ritual que tiene un origen opuesto a la marcha del convoy.

Pero una imagen más se muestra ahora opuesta a la del emperador: la mano moteada volteando el siete de espadas. La mano, seguramente de la anciana, al voltear la carta lleva a cabo un proceso contrapuesto al de echar los dados, pues aquí el azar está abolido; leer o echar las cartas está emparentado con la adivinación de lo que está por acontecer. Esta actividad y creencia contiene la idea de un futuro ya escrito en alguna parte, al que se puede acceder gracias a un ritual, es decir, el recalco de que aquel instante, en el cual las imágenes se superponen en el espacio y en el tiempo, podría apuntar hacia la idea de lo eterno, la confluencia de tiempos o, incluso, la anulación de un transcurso y, con ello, un nuevo ordenamiento similar al que se estipulaba en aquellos “caracteres superpuestos sin sucesión”.

La anulación del tiempo cronológico convencional, desde el punto de vista obtenido tras este análisis de la obra benetiana, comprende entonces una vía alterna para entender la existencia de los hechos, pues se distancia de la linealidad y parece señalar un solo punto, por lo cual la reflexión también lleva a entender de otro modo el fenómeno literario. Estas afectaciones de la temporalidad, como la trabajada por Benet, están acotadas por el juicio crítico de Ricoeur cuando afirma que:

Crear que se ha terminado con el tiempo de la ficción porque se ha trastocado, desarticulado, invertido, yuxtapuesto, reduplicado las modalidades temporales a las que nos han familiarizado los paradigmas de la novela “convencional” es creer que el único tiempo concebible sea precisamente el cronológico. Es dudar de los recursos

que posee la ficción para inventar sus propias medidas temporales, y es dudar de que estos recursos puedan encontrar en el lector expectativas, respecto del tiempo, infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea.²⁴⁸

Precisamente, Benet está consciente al momento de construir su novelística de que hay más posibilidades que la temporalidad cronológica y, para ello, idea una configuración entramada de forma alterna en una propuesta narrativa bien diferenciada e, incluso, concebida desde el polo opuesto al tiempo que valida el metarrelato de la racionalidad, un tiempo que resulta mejor emparentado con los mecanismos de la memoria o un acercamiento humano fallido a la experiencia de la eternidad (y por tanto también *épave*).

Ricoeur, entonces, concede la posibilidad de concebir otros tiempos diferentes al cronológico, de los cuales la ficción se encarga de elaborar sus propias medidas, por lo cual más adelante apunta:

Entonces ya no habría que hablar de tiempo sino de temporalización. En efecto, esta distensión es un proceso temporal que se expresa por medio de las demoras, los rodeos, las incertidumbres y toda la estrategia de procrastinación de la búsqueda. La distensión temporal se expresa aún más por medio de las alternativas, las bifurcaciones, las conexiones contingentes y, finalmente, por la imprevisibilidad de la búsqueda en términos de éxito y fracaso. La búsqueda es el resorte de la narración en cuanto separa y reúne la carencia y su supresión, como la prueba es el nudo del proceso, sin el cual nada ocurriría.²⁴⁹

Estas palabras pueden fácilmente emparentarse con la construcción ficcional de Benet, sobre todo porque confieren el carácter hegemónico a una categoría: la búsqueda, esa voluntad que hay en la narrativa benetiana de presentar el misterio para extender la incertidumbre de su resolución hasta el final de las

²⁴⁸ Ricoeur, *op. cit.*, p. 450.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 413.

páginas, mecanismo que logra recolocar la búsqueda como la meta y dejar la resolución como una empresa menos fructífera.²⁵⁰

3.2. La existencia fuera del tiempo lineal

Como ya se mencionó, dice san Agustín que si el presente siempre fuera presente, entonces no sería tiempo, sino eternidad. Sin embargo, la experiencia de lectura de la narrativa benetiana parece asumir este reto e intentar, por lo menos, demostrar que la ficción tiene de su lado las herramientas más insólitas del lenguaje para intentar trastocar la sensación temporal a partir de la construcción discursiva, hasta emparentarla con la experiencia teórica de la eternidad y, por tanto, con una eternidad humanizada.

En *Volverás a Región*, Benet comienza a construir la paradoja a partir de la cual se nombra aquello que deja de suceder en el tiempo lineal, lo cual indetermina lo fehaciente de su existencia; es decir, los hechos que perviven en la memoria no siempre corresponden con lo sucedido, pero, si lo que aconteció tampoco es fehaciente, ¿hasta dónde puede existir lo que se construye fuera de la demarcación de una temporalidad clara? La figura del doctor Sebastián adquiere especial realce cuando se habla de este transcurrir alterno, de esta temporalidad otra que se separa de la cronológica. Sirvan de ejemplo algunos de los retazos de memoria que el doctor evoca:

El Doctor [...] sabe que tampoco es del tiempo aquella mañana en la fonda del cruce, aquella mañana que degeneró en tarde mientras esperaba, con su cabás en el suelo, sentado en la cerca de la encrucijada, la llegada de María Timoner. Allí está el miedo, el

²⁵⁰ También Lyotard pone énfasis en cómo la literatura de la posmodernidad lleva a cabo la obra como búsqueda, por ello no se ciñe a normas preestablecidas, sino que las descubre conforme se construye a sí misma.

abatimiento, la pérdida de la justificación de un sí mismo que en adelante tendrá que desconfiar, rehusar toda esperanza, anhelar un fin. Más tarde, cuando abra la puerta, tendrá que decir: «Dormir, sí, dormir ¡es tan obvio! El amor también es lo obvio, una vez ausente no caben los pretextos ni la justificación nada vale por sí mismo. ¿La curación? ¿La curación de los demás?, ¿cómo es eso?». ²⁵¹

El recuerdo del día en que esperó a María Timoner se desarrolla como no perteneciente al tiempo; sin embargo, la misma imagen tiene un transcurrir temporal hacia dentro, pues la “mañana degeneró en tarde”. La espera del doctor se concentra al hacerse cerca de una encrucijada, pues la bifurcación de los caminos refiere tanto la idea del laberinto, como la de tomar una decisión. Los sentimientos como el miedo, el abatimiento y la pérdida de la justificación de la identidad personal están allí, su presencia es espacial; aquel momento de quiebre se explica entonces como una génesis de una identidad alterna.

La desconfianza a la que se allega el personaje es entonces una necesidad (“tendrá que”), así como rehusar la esperanza y el anhelo de un fin. El doctor, entonces, deja de serlo. El discurso construye la imagen de un futuro inmediato al usar el “más tarde cuando abra la puerta”; la llegada de María Timoner se convierte en un presente inminente que cierra el círculo de la existencia del doctor. Nótese como ya en esta breve construcción se ven integradas la expectación, la retrospección y la visión (futuro, pasado y presente); al hablar de estas líneas temporales a nivel teórico, Ricoeur anota que:

[...] retrospección y anticipación están sujetas a las mismas condiciones de linealidad temporal. Se puede intentar remplazar estos dos términos por los de información referida o anticipada: no veo cómo se pueden eliminar de su definición las nociones de futuro y pasado. Retrospección y prospección expresan la más primitiva estructura de

²⁵¹ *Volverás a Región*, p. 93

retención y de tensión del presente vivo. Sin esta referencia oblicua a la estructura del tiempo no se comprende lo que significa anticipación y retrospección.²⁵²

Ricoeur pone el acento en aquella estructura “de retención y de tensión” del presente. Benet implica las tres temporalidades y las amalgama de forma indisoluble para crear la psique del doctor Sebastián y, de inmediato, aparece la referencia explícita al dormir; esto que ya está en la voz del doctor Sebastián permite entender un gozne narrativo que Benet utiliza también en *Saúl ante Samuel* al darle voz de narrador y comentador a Simón. Ante una estructura como ésta, Ricoeur afirma que:

el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador [...] desde el momento en que se incorpora a la diégesis el discurso que el personaje posee sobre su experiencia, se puede formular de nuevo el binomio enunciación-enunciado [...] la enunciación se convierte en el discurso del narrador, mientras que el enunciado integra el discurso del personaje.²⁵³

Al duplicarse el esquema la subjetividad se concentra y, entonces, la participación del doctor parece afectada, inconexa; siguiendo a Ricoeur: "La ficción no guarda sólo la huella del mundo práctico sobre cuyo fondo se destaca; reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que 'inventa', es decir, descubre y crea a la vez".²⁵⁴

El doctor habla del dormir y del amor como obviedades, los equipara como dos certezas; pero, a falta de la segunda, se encuentra desarmado y, con ello, su identidad queda nulificada; el mismo fin que el discurso narrado persigue al denotar su carácter de “doctor” cada vez que se hace referencia a él se pone en jaque cuando el personaje se pregunta: “¿cómo es eso?” acerca de la curación. La

²⁵² Ricoeur, *op. cit.*, p. 491.

²⁵³ *Ibid.*, p. 514.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 492.

crisis se patentan y funcionan como un rasgo que recalca las vicisitudes del personaje, pero también confronta al lector con un conflicto que se tratará a lo largo de la novela.

El discurso que construye Benet vuelve, inmediatamente después, a subrayar la superposición temporal con otra imagen que caracteriza al personaje, pero también al ámbito regional. La voz del narrador enuncia una experiencia que puede asumirse todavía como perteneciente al doctor, pero la generalidad con la que se describe no permite desentrañar la ambigüedad de lo estipulado:

No existe la confianza y por tanto ya no tiene necesidad de registrar el tiempo; tampoco pertenecen a él aquellos pasos, en el salón vacío, tras el golpe de navaja; un grupo de hombres armados —y sus voces susurrantes, los crujidos en la escalera— que suben en la hora morada del crepúsculo la media docena de peldaños, no pertenecen a nada porque si están presentes es que fueron y ya no serán: vuelven casi todas las noches (silbantes, barbudos y apenas visibles, los pasos lastrados con el peso de las armas y la fatiga de la caminata, el polvo del desierto) para desvanecerse con los portazos de la madrugada [...] ²⁵⁵

La impersonalidad de la primera oración puede aplicarse a la experiencia del doctor, pero también podría tratarse de un fragmento más de aquel discurso que se eleva a nivel cuasi ensayístico. La confianza es un elemento *sine qua non* para tener conciencia del tiempo; sin este elemento se vuelve innecesaria dicha labor (el doctor que ya no puede ser doctor, por ejemplo).

Sin embargo, lo que más resalta del fragmento es la presencia de los hombres armados que suben la escalera; la descripción pone énfasis en elementos auditivos

²⁵⁵ *Volverás a Región*, p. 94. La escena concluye con la mención de un capote y la experiencia de un instante específico “[...] existe también, colgado en el perchero, un pesado capote de lana que aún conserva, tras una posguerra sin ser utilizado, la humedad de una noche de búsqueda; existe solamente un largo y espasmódico instante nimbado por la luz de un arrebató juvenil convertido en desolación, carente de significado, de pasado, de dolor y de esperanza.” *Idem*.

(los pasos, las voces), pero su existencia está ubicada fuera del tiempo lineal y ello revela uno de los mecanismos discursivos de la realidad regionata: “no pertenecen a nada porque si están presentes es que fueron y ya no serán”. Esta frase, que en un principio pareciera incoherente para la lógica racional, encierra una declaración que puede aplicarse a gran parte de la narrativa benetiana: la presencia en el presente de la enunciación es la prueba de que lo narrado ya sucedió, pero también, al mismo tiempo, esa misma presencia constata que ya no sucederá, aun cuando su aparición como fantasmagoría sea recurrente, pues su presencia se da por las noches y su desvanecimiento en la madrugada.

Como se ve, una presencia así sólo puede tener cabida en un tiempo distinto, en una temporalización que difiere del precepto cronológico. El privilegio de la experiencia del presente está también puesto en duda, pues funciona como prueba del pasado, pero también de la cancelación del futuro. La existencia de los hechos no puede corroborarse; parafraseando lo dicho: *está* porque *fue* y *está* porque *ya no será*.

Esta aparición de los hombres armados como fantasmagoría encuentra cabida también en una escena de *Saúl ante Samuel*, sólo que en este caso la anciana es la que atestigua esta aparición que parece escaparse a la temporalidad: “A menudo habían entrado, en las más diversas ocasiones, para acabar de una vez; entraron de puntillas y a veces agazapados, y en ocasiones con el arma en ristre, con el dedo sobre el gatillo”.²⁵⁶ Pero lo más sobresaliente es la imagen que Benet crea a través de la perspectiva de los hombres armados cuando miran por la ventana (como lo hace también el primo Simón):

[...] para tomar posiciones bajo las ventanas y tras los postigos y espiar a través de las rendijas de la carretera de la sierra siempre desierta y las últimas casas del pueblo definitivamente inmovilizadas en una estampa rústica coloreada por el ángel tutelar del

²⁵⁶ *Saúl ante Samuel*, p. 125.

siglo, como si la ruptura de las hostilidades y el toque de queda hubieran obrado el efecto de una capa de barniz que al fijar el día y el humo de las chimeneas, detener el ganado en los prados y desterrar de la calle toda animación, restaurara el alma sin humor ni clima ni devenir ni tiempo de un pueblo en el momento de su tránsito a una harapienta perennidad, tan sólo visitada por un galgo famélico que escapado de una escena paisana de Murillo olfateara el camino hacia su nuevo alojamiento en un aguafuerte de Solana.²⁵⁷

Salta de inmediato a la vista que el ángel tutelar colorea la estampa rústica que se dibuja desde la perspectiva de la ventana de la casa, lo cual ya enmarca dicha visión, precisamente, con el marco de la ventana. Pero el ángel tutelar no lo es de un lugar, sino del siglo; ésta es una primera vuelta de tuerca para ir hacia el sentido opuesto de lo usual y volver a imbricar el espacio con el tiempo, en este caso, incluso, con una yuxtaposición.

El efecto de la ruptura de las hostilidades y el toque de queda plastifican la escena, la barnizan para fijarla en el tiempo, y, con ello, maximizar la duración deteniendo el avance. Y, como ejemplo extremo, se menciona la detención del humo de las chimeneas, elemento que pertenece de lleno a un dinamismo involuntario: no hay forma de inmovilizar al humo una vez que se ha provocado, inasible y siempre cambiante; paralizarlo implica entonces la abolición del tiempo cronológico, aunado a la detención del ganado y la presencia de una inanimada calle.

Sólo bajo estas condiciones, siguiendo con lo postulado por la cita, sobreviene la restauración del alma “sin humor ni clima ni devenir ni tiempo de un pueblo en el momento de su tránsito a una harapienta perennidad”. La imagen apunta al momento de la *épave*: sin “devenir” y sin “tiempo” es el tránsito hacia la “harapienta perennidad”, una construcción compleja en tanto que el adjetivo de

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 126

algo tan exclusivamente físico se aplica al extremo de lo abstracto, y que, no obstante, resulta en un claro isomorfismo de la ruina eterna.

Pero Benet lleva hasta las últimas consecuencias la referencia plástica y visual que ha atisbado: la estampa que está construyendo se transforma ante los ojos del lector gracias a la figura del perro famélico, único actor de la harapienta perennidad. El perro también transita de una escena de Murillo, de colores vivos barrocos y naturalismo realista de cierta riqueza (propia del siglo XVI), hacia un aguafuerte de Solana de líneas sobrias y de una profundidad sin colores y sin sombras que denota la ruina (hacia la primera mitad del siglo XX).²⁵⁸

La transición, pues, es visualmente sorpresiva y, gracias a los referentes, la estampa se convierte nuevamente en un trazo que se recarga sobre la imagen de la *épave*: en el fondo la estampa se pervierte mientras el perro transita sobre ella, creando un inusitado contraste. Pero el discurso vuelve sobre la experiencia del personaje de la anciana y describe el mecanismo de su memoria:

Porque para ella apenas se movieron; la memoria es fija y lenta y cuando sus registros cobran animación el flujo de su tiempo se detiene para dejar paso a la reviviscencia [...]. Al haberlos traspuesto a su visión en las sombras allí estaban para siempre presentes y ubicuos, con todos sus atributos, y por lejos que se hallaran en el espacio y en el tiempo jamás abandonarían el ámbito de su no mirada.²⁵⁹

Una memoria “fija y lenta” que puede revivir los momentos gracias al flujo de un tiempo propio, una memoria que graba en el instante del presente y “acerca” espaciotemporalmente la presencia de aquellos hombres a la específica percepción sensorial de la anciana que puede ver sin que sus ojos funcionen.

Así, Benet trabaja una serie de imágenes que se superponen dejando de lado la sucesión propia del tiempo cronológico, imágenes que corresponden a un orden

²⁵⁸ Véanse pinturas anexas.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

muy distinto, incluso opuesto, a las que se construyen desde la lógica racional. Si dichas imágenes existen o no dentro de la diégesis del discurso, puede discutirse o debatirse, pero lo realmente importante es que existen en y para la construcción discursiva y el lector puede entreverlas y experimentarlas, lo cual ejercita y propone un conocimiento que se emancipa del frontal y, oblicuamente, indica que hay otras formas de narrar y de entender la experiencia del mundo narrado.

ANEXOS

Niños jugando a los dados, Murillo, 1665-1675.



Máscaras del perro, Solana, 1963.



4. CONSTRUCCIÓN DE LOS INSTANTES: POÉTICA DE LA SUSPENSIÓN

4.1 El estilo en el ámbito literario

Para revisar los recursos estilísticos utilizados por Benet, primero se expondrá brevemente el problema que estudia la estilística y después una propuesta útil para este análisis, enunciada a partir de la teoría de la recepción.

Si se habla de estilo en artes plásticas podría considerarse la manipulación de una materia para transformarla en una obra a través de una serie de instrumentos y técnicas, a lo cual debe sumarse la carga intelectual y emotiva. Mas en literatura el lenguaje es tanto la materia como la herramienta. Esto resulta problemático, pues el idioma tiene un uso común, utilitario y cotidiano. Como apunta Yllera:

Toda obra es un “mundo” ficticio construido dentro del lenguaje, un mundo que no permite su valoración según el principio de adecuación a la realidad, un mundo en el que el lenguaje hace las veces tanto de materia [...] como de referencia: toda expresión del texto remite a una “ficción” creada en el lenguaje mismo y no a una realidad externa.²⁶⁰

Atendiendo a ello, la estilística moderna comienza con Bally a principios del siglo XX, pues quiso analizar el lenguaje en sus funciones apelativas y expresivas, este autor afirmó que la estilística: “etudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue”.²⁶¹ Hasta Bally la función del lenguaje que más se había estudiado era la representativa, la que, de alguna

²⁶⁰ Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1979, p. 10.

²⁶¹ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921, p. 1. “Estudia el valor afectivo de los hechos del lenguaje organizado, y la acción recíproca de los hechos expresivos que contribuyen a formar el sistema de medios de expresión de una lengua.”

manera, se ciñe directamente a la lógica, para ello la gramática funciona bien, pero, como afirma Fernández Retamar, se desatienden los otros niveles, por ello este autor define a la estilística como “el estudio de lo que haya de extralógico en el lenguaje”.²⁶²

La llamada estilística idealista destinó sus esfuerzos al análisis de esos otros niveles. Spitzer y los Alonso (Amado y Dámaso) pueden contarse entre los autores que desarrollaron este enfoque, el cual consiste en aproximarse a la obra con un primer momento intuitivo (*Erlebnis*) que permite construir una hipótesis de los efectos o estrategias que el autor plasmó en el texto, para después comprobar lo percibido al inicio con evidencias textuales.

Spitzer “identifica el rasgo de estilo individual con una manifestación personal del autor”,²⁶³ pues considera que el texto es una concretización de una forma individual del pensamiento, por ello debe buscarse dentro del discurso el reflejo de una intuición creadora, pues, para este crítico, la psique del autor está contenida en el material discursivo.²⁶⁴

De similar concepción, Amado Alonso cree que la frase, además de referirse a un objeto, “da a entender o sugiere otras cosas, y, ante todo, la viva y compleja realidad psíquica de donde sale”.²⁶⁵ Aunque esto resulta muy lógico de afirmarse, no es posible demostrarlo. Por ello, el subjetivismo en el que puede caerse con este tipo de análisis fue criticado fuertemente, pues, como afirma Ullmann: “el crítico

²⁶² Roberto Fernández Retamar, *Idea de la estilística*, La Habana, Universidad de la Habana, Comisión de publicaciones, 1963, p. 13.

²⁶³ Yllera, *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁴ Véase Leo Spitzer, “La interpretación lingüística de las obras literarias”, en: K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Col. De Estudios Estilísticos, pp. 91-148, 1931. Yllera expone cómo para Barthes el estilo es “no sólo las peculiaridades de un autor, su yo irreductible, su genio personal como en el Romanticismo, sino las peculiaridades más íntimas del escritor, muchas de las cuales sólo pueden captarse a nivel del subconsciente”, *op. cit.*, p. 149.

²⁶⁵ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, p. 80. Este supuesto es muy relevante para los estudios psicoanalíticos posteriores: “Si el estilo es manifestación de lo individual, el deseo de comprender un estilo puede confundirse —en el doble sentido de la palabra— con el de comprender un individuo; y la técnica psicoanalítica, que fascinó a creadores y críticos al ofrecer la posibilidad de descubrir símbolos que iluminaran el alma del escritor, no podía menos que tentar a un investigador de las letras.” (Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 100)

debe tener en cuenta constantemente que los intentos para acceder a la personalidad de un autor a través de su lenguaje, interesará a la estilística solamente si pueden arrojar luz sobre las cualidades estéticas del texto”.²⁶⁶

Otra parte de la estilística idealista desarrolla una perspectiva inmanentista, es decir, centrada en el texto, bajo el argumento de ser el único elemento fijo e inmortal, recipiente de todos los efectos que pueden provocarse. Por ejemplo, Dámaso Alonso afirma que:

La estilística es indagación sincrónica —ajena a la historia— porque es análisis de la obra, que es eterna. Es el tercer tipo de conocimiento poético (superior al conocimiento del lector —conocimiento insustituible, destinado al goce estético de la obra mediante su intuición— o al del crítico —conocimiento encaminado a la valoración de la obra—, ambos conocimientos acientíficos, artísticos), el único capaz de acercarse a un conocimiento científico.²⁶⁷

Este tipo de acercamientos suelen soslayar al hecho literario de forma global y llegan a aseveraciones absolutas acerca de la configuración de los textos. Eso explica que en variadas ocasiones su ánimo sea más descriptivo que interpretativo, lo cual no deja de ser enriquecedor, pues construyen esquemas estilísticos que dan cuenta del trazado fino de una obra, lo que estos autores denominan la “esencia misma de la obra”, aquello que para los Alonso provoca el “goce estético”.

También hay una rama de la estilística desarrollada por la lingüística. Los estudios derivados de ello están basados en el ánimo objetivo de la ciencia y por ello resultan los más sistematizados. Al tomar como referente la estructura y los fines de la lingüística, esta perspectiva se extendió de forma estratificada a los niveles de análisis del discurso: fonético, semántico, sintáctico y pragmático. Su propósito “radica en desentrañar la estructura de la obra, no buscando a su autor,

²⁶⁶ Stephen Ullmann, *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar, 1978, p. 71.

²⁶⁷ Yllera, *op. cit.*, p. 25. Véase: Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971.

ni siquiera la unicidad de la obra en sí, sino su modo de ser como ejemplo de un tipo de discurso literario".²⁶⁸

No obstante es de notar que algunos acercamientos incurren en excesos que desvirtúan el propósito de los estudios estilísticos, por ejemplo, la "estiloestadística", enfoque que a partir de recurrencias aisladas obtiene sus propias conclusiones; un dato numérico hace las veces de análisis, ya sea el uso de algunos tipos de palabras o de estructuras sintácticas. En un ámbito plenamente cualitativo el uso de métodos cuantitativos resulta arriesgado. Por ello Ullmann afirma que: "Los datos numéricos no son más que un punto de partida para el crítico; deben ser sometidos a prueba en lo tocante a diferencias cualitativas y examinados con sumo cuidado a la luz del contexto y de toda la situación antes de extraer de ellos conclusión alguna".²⁶⁹

Aunado a ello, cabe aclarar que la estilística reciente no cuenta con una concepción unívoca de estilo. Básicamente, de acuerdo con Yllera, hay tres caminos diferenciados: el primero lo toma como una cuestión individual (autoral o de la obra) y una social o genérica (ya sea que el estilo se vea como una forma determinada de escribir en alguna época o propia de un género). El segundo se cuestiona si el estilo radica en el plano de la expresión o si se extiende al del contenido. El tercero problematiza si el estilo se concibe como un desvío, producto de elegir, o bien, la coherencia que da estructura a una obra, es decir, si el estilo debe compararse con otro tipo de discurso o en sí mismo para poder apreciarse.²⁷⁰ Pero, como afirma Fernández Retamar:

[...] sea cual fuere el punto de vista que finalmente se adopte, el campo de estudio de la estilística es el mismo: la totalidad de la lengua [...], aunque buscando en ella fines distintos a los que persigue la lingüística general; buscando en ella, en vez del estudio

²⁶⁸ Yllera, *op. cit.*, p. 47.

²⁶⁹ Ullmann, *op. cit.*, p. 71.

²⁷⁰ Yllera, *op. cit.*, p. 150.

de las estructuras lingüísticas por sí mismas, el estudio de aquellas que permiten la expresión del hombre.²⁷¹

Finalmente, tras esta breve revisión, es útil anotar que para ser sensibles a las características propias de la lengua literaria, no es posible llegar a la sistematización de un método único útil para todas las obras, sino que debe tomarse en cuenta lo referido por Fernández Retamar: “Siendo el estilo lo individual, lo imprevisible, cada autor, cada obra plantea problemas únicos que sólo pueden ser conquistados a base de una intuición nueva cada vez, de un acercamiento original”.²⁷² Por tanto, a continuación se retomarán algunas concepciones metodológicas, provenientes de la teoría de la recepción, útiles para el análisis estilístico de las obras de Benet, objetivo de este capítulo.²⁷³

4.1.1 Un acercamiento al análisis del estilo desde el lector

Tal vez el principal problema de la estilística consiste en delimitar la diferencia entre el lenguaje literario y el que no lo es. Para llegar a un bosquejo de solución se

²⁷¹ Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 37.

²⁷² *Ibid.*, p. 114.

²⁷³ Para el conocimiento específico de otras perspectivas teóricas vinculadas al estudio del estilo véase P. Stockwell y S. Whiteley, *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Londres, Cambridge University Press, 2014. No tratamos valoraciones teóricas de la estilística más recientes, como las de tendencia posmoderna, puesto que estamos de acuerdo con Oancea en que “podemos observar una especie de hegemonía suya, directa, por medio de la repetición de algunos de los temas fundamentales de la teoría estilística, y también indirecta, por medio de las nuevas conexiones que la estilística realiza hoy”. Y más adelante cuando afirma que “observamos que el nuevo dispositivo cognitivo tiene de hecho como preocupación esencial la antigua problemática del estilo y de la subjetividad y por eso, la estilística reafirma, quizá más que nunca, la fuerza interrogativa. En las épocas de triunfo del racionalismo cartesiano ha introducido las sombras y los dilemas de otro tipo de conocimiento, todavía subversivo. Hoy asume los horizontes de este nuevo conocimiento: relativista, no-acabado, lanzando puentes hacia un pasado en el que reencontramos, en tantas hipóstasis, la intranquilidad del espíritu creador del hombre”. Ileana Oancea, “La estilística rediviva: La semioestilística y los signos poéticos”, en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, número 12, pp. 125-142, 2003, p. 126. Por tanto nos centramos en las principales problemáticas estilísticas, a partir de las cuales se han formulado los acercamientos más recientes.

ha echado mano de los estratos analíticos de la lingüística, en estricto sentido, ninguna aseveración podría caer fuera de los estudios estilísticos, pues la diferencia puede radicar en la entonación, un tipo de vocabulario, la estructura sintáctica característica o el propósito de cada uno de los textos, pero ¿podría llamarse a ese conjunto de elementos “estilo” y definir claramente diferencias con respecto a otro “estilo literario”?

Además de estos niveles de análisis que se centran en las características lingüísticas del discurso, también habría que tomar en cuenta la perspectiva autoral, pues lo literario depende de la intención comunicativa con la que el escritor, desde su contexto, configuró aquel discurso. A ello, debe sumarse que la lectura de lo literario o no literario dependerá del receptor, pues la decodificación de los textos está supeditada a una serie de pautas que los lectores pueden compartir o no, esto los hará más o menos literarios según se lea desde perspectivas y contextos diferentes. Por tanto, los enfoques estilísticos no pueden ser restrictivos, sino complementarios y dependerá del objetivo analítico el enfoque y las herramientas que pueden usarse.

Ullmann se pronuncia contra la noción de estilo como una característica inflexible o invariable, pues el estilo se adapta a las circunstancias o al efecto buscado y además se puede transformar con el paso del tiempo. Pero comprende que estos juicios provienen de la gran extensión que tuvo la famosa frase de Buffon “el estilo es el hombre”. Para abonar a su idea del estilo cita a Schopenhauer, quien llamó al estilo “la fisonomía de la mente” y a Gide cuando afirma: “La frase que nos es personal debe ser tan particularmente difícil de tensar como el arco de Ulises”; y también: “No será fácil trazar la trayectoria de mi mente; su curva solamente se revelará en mi estilo y escapará a más de uno”.²⁷⁴

Pero ninguna de estas concepciones puede observarse si no se piensa en un lector que logre decodificar el texto y el estilo que se encierra allí. Ullmann apunta

²⁷⁴ Ullmann, *op. cit.*, p. 67.

que el objetivo último de la estilística debe referirse a lo que postula Valéry en su texto llamado “De l'enseignement de la poétique au Collège de France”:

En somme, l'étude dont nous parlions aurait pour objet de préciser et de développer la recherche des effets proprement littéraires du langage, l'examen des inventions expressives et suggestives qui ont été faites pour accroître le pouvoir et la pénétration de la parole, et celui des restrictions que l'on a parfois imposées en vue de bien distinguer la langue de la fiction de celle de l'usage, etc.²⁷⁵

El primer elemento se refiere al receptor, pues pide buscar los efectos literarios del lenguaje, efectos configurados por el autor en la obra, pero sólo perceptibles por el lector. Esto se relaciona con lo que apunta Middleton: “Style consists in adding to a given thought all the circumstances calculated to produce the whole effect that the thought ought to produce”.²⁷⁶ Y aunque esta definición se centra en la construcción del mensaje, contempla la búsqueda de un efecto y las circunstancias para lograrlo.

Middleton entiende la obra literaria no como un triunfo del lenguaje, sino como una victoria sobre éste, pues el autor intenta que el lenguaje esté cargado con algo más de lo que puede soportar, una especie de “violencia exquisita” sobre el discurso para encontrar la expresión precisa del contenido o el efecto que quiere entregar, ese acto es el que determina al estilo.

En esta línea, se describirán los postulados de Rifaterre y de Fish, pues son de gran utilidad para el análisis del estilo benetiano. Rifaterre define al estilo literario como “toda forma escrita individual con intención literaria, es decir, el estilo de un autor, o mejor, de una obra literaria aislada. Dicho de otro modo, de un texto o de

²⁷⁵ Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12. “En resumen, el propósito del estudio del que hablamos sería aclarar y desarrollar la búsqueda de los efectos literarios del lenguaje, el examen de los inventos expresivos y sugestivos que se han hecho para aumentar el poder y la penetración del habla, y el de las restricciones que a veces se han impuesto para distinguir el lenguaje de la ficción del de uso, etc.”.

²⁷⁶ John Middleton Murry, *The problem of style*, Londres, Oxford University Press, 1922, p. 3. “El estilo consiste en agregar a un pensamiento dado todas las circunstancias calculadas para producir el efecto completo que aquel pensamiento debe producir”.

una parte aislable del texto”.²⁷⁷ Poco después aclara esta definición y propone ajustarla para referirse no a “toda forma escrita”, sino a “toda forma permanente”, así no se refiere solamente a la manera en que se preserva “físicamente” un texto mediante su escritura, sino también, como él mismo acota, a “la presencia en el texto de los caracteres formales que hacen que su desciframiento, como en una partitura, sea controlado, constante, reconocible, pese a las variaciones e incluso errores en la manera como lectores diversos ‘interpretan’ la partitura”.²⁷⁸ Además cree necesario considerar al texto literario como una obra de arte y no una mera secuencia verbal. Ante lo cual anota:

Me parece más sencillo entender por literatura toda escritura que tenga los caracteres de un monumento, es decir, que se imponga a la atención por su forma. [...] el estilo es una puesta de relieve que impone ciertos elementos de la secuencia verbal a la atención del lector, de manera que éste no los puede omitir sin mutilar el texto, y no puede descifrarlos sin encontrarlos significativos y característicos.²⁷⁹

Con este postulado queda patente la relevancia del receptor, pues debe reconocer en la secuencia verbal el sentido o el efecto que la obra le provoca e incluso lo que podría provocarle a otros lectores. Riffaterre menciona que “el sentido, sea cual fuere el nivel de la lengua, queda alterado necesariamente en el texto por lo que le precede y por lo que le sigue (efecto retroactivo)”.²⁸⁰ Con ello se hace énfasis en el nivel “presente” de la lectura como una actividad constante, a lo cual se referirá Fish, como se verá más adelante.

Riffaterre describe la diferenciación entre “unidades de estilo” y el “fondo contextual”, es decir, dentro de una obra pretende diferenciar entre fragmentos

²⁷⁷ Michael Riffaterre, “Criterios para el análisis del estilo”, en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 89-110, 1989, p. 90.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 91.

²⁸⁰ *Idem.*

que contienen un efecto preciso, por tanto, portadores del estilo, y otros que no contienen ningún efecto, sin estilo, que funcionan sólo como contexto. Esta certeza lo hace declarar que el autor es consciente de lo que hace pues: “está preocupado por la manera como quiere que su mensaje sea descodificado”. Y más adelante afirma: “El lector está obligado a comprender, naturalmente, pero también a compartir las perspectivas del autor sobre lo importante y no importante del mensaje”.²⁸¹

Esto hace complejas las concepciones de Rifaterre, y aunque se muestra consciente de la subjetividad que puede haber en ello, continúa con la idea de que se deben crear estas distinciones para poder analizar el hecho literario, de tal forma que puedan identificarse “patrones estilísticos” con los que cuenta la obra, aunque puedan interpretarse de forma diferente por los receptores.

Así determina una problemática, pues pueden existir variaciones entre la estructura de codificación del autor y la que utilizará el lector para descodificarlo, además esta brecha se incrementa conforme avanza el tiempo: “se puede llegar incluso al punto en que no haya nada en común entre el código al que remite el mensaje y el código utilizado por los lectores”.²⁸²

Rifaterre extiende el objetivo de la estilística hacia la interacción existente entre la permanencia y el cambio: “Al estudiar estas combinaciones, tendremos la historia de la supervivencia de los efectos pese a la desaparición gradual del código de referencia para el que estaban previstos”.²⁸³ Pero esta tarea vuelve a enfrentar a la estilística con un medio subjetivo, pues se acerca a los “juicios” del lector. Rifaterre explica que, sin importar estos juicios, hay un estímulo que los causa en el texto, así el comportamiento subjetivo y variable del lector tiene una causa objetiva invariable en la obra.

Encontrar esas estructuras invariables que abren la variabilidad de percepciones es objeto de la estilística, sin embargo, la forma en que Rifaterre resuelve esta

²⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

²⁸² *Ibid.*, p. 91

²⁸³ *Ibid.*, p. 95.

problemática es muy cuestionable, pues incluye el uso de informantes, es decir, grupos de lectores a los cuales se les encuestará para obtener datos objetivos. A este conjunto de informantes Rifaterre le llama *archilector*. La problemática que esto conlleva vuelve a dejar el análisis del hecho literario en el de la estiloestadística, pues habría que pensar en las normas para conformar una muestra representativa y combinar, nuevamente, el estudio de un ámbito cualitativo, a partir de métodos cuantitativos. Sin embargo Rifaterre afirma que:

El empleo del archilector no es más que la primera etapa, heurística, del análisis, no elimina naturalmente la interpretación y el juicio del valor de la etapa hermenéutica. Asegura simplemente que tal interpretación se hará sobre el conjunto de los hechos pertinentes, y no sobre un texto filtrado por la subjetividad del lector, o reducido a lo que en el texto concuerde con su gusto, su filosofía, o lo que él crea saber acerca del gusto, de la filosofía o de las intenciones del autor.²⁸⁴

Aunado a las complicaciones que conlleva la propuesta de Rifaterre, puede verse a los distintos críticos o lectores como parte de ese sistema de receptores. Así, la historia de los efectos puede reconstruirse a partir de los estudios que deseen desentrañar la estructura del texto y los efectos que provoca ésta en los lectores, sin necesidad de echar mano de las técnicas estadísticas para recabar datos. Rifaterre afirma que el objeto del análisis del estilo no es el texto solamente sino “la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector”, la cual está condicionada por la estructura del texto, su configuración y el bagaje cultural e ideológico del receptor.

Teniendo esto en cuenta es necesario revisar la propuesta de Stanley Fish, quien cree necesario entender un enunciado como una estrategia y no sólo como la estructura que contiene un sentido o un significado, por ello lo observa como una “acción” en la cual prevalece un mensaje, es decir, una “estrategia de la acción”

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 100.

que no es sino una “estrategia de la incertidumbre”,²⁸⁵ en cuanto a que el lector se encuentra en un “presente” leyendo y construyendo una estructura cognitiva de comprensión e interpretación a partir de lo que ha leído, pero también ante la expectativa de aquello que leerá. De esta tarea cognitiva se desprende la necesidad de analizar desde una perspectiva diferente y en lugar de preguntarse “¿qué significa esta frase?” es necesario preguntarse “¿qué hace esta frase?”, este simple cambio provoca lo siguiente:

Una observación sobre lo afirmado en un enunciado –su negativa a formular una sentencia declarativa– se ha transformado en una experiencia de lectura (ser incapaz de encontrar un hecho). No se trata de un objeto, una cosa en sí, sino de un evento, de algo que sucede con la participación del lector. Y este evento, este suceso –todo él, y no sólo algo que pueda decirse sobre él o una información sacada de él– es lo que constituye, según mi opinión, el significado de la frase.²⁸⁶

Fish propone extender este cambio a todos los niveles de la obra literaria ¿qué hace esta palabra, frase, enunciado, párrafo, capítulo, novela, pieza o poema? Y llevar a cabo el análisis de las respuestas sucesivas del lector conforme se formulan en el tiempo: “La base del método es la consideración del flujo temporal de la experiencia lectora, y se supone que el lector reacciona en términos de ese flujo, y no del enunciado entero”.²⁸⁷ Así se hace visible la relación que existe entre las palabras y la mente del lector, la “idea de significación como suceso”, un método capaz de visibilizar lo que está por debajo del nivel de la respuesta consciente.

Por ello para Fish la literatura es un “arte cinético”, pero la fijación del texto en un soporte inmóvil no permite reconocer siempre estas bondades del lenguaje literario: “Cuando, dejamos un libro, olvidamos que, mientras lo leíamos, se movía

²⁸⁵ Stanley Fish, “La literatura en el lector: estilística 'afectiva'”, en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 111-132, p. 111.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

(cambio de páginas, retroceso de renglones hacia el pasado) y olvidamos que también nosotros nos movíamos con él”.²⁸⁸ A diferencia de Rifaterre, Fish está conforme con que este ejercicio se lleve a cabo a partir de una amplia pero única lectura, para argumentar su viabilidad apela a la noción de “competencia lingüística”, con la cual es posible caracterizar un sistema lingüístico que comparte todo hablante, por tanto, en este caso, se podría caracterizar un “modelo competencial” que correspondería más o menos con los mecanismos que elaboraría cualquier lector, entendiendo que podrían existir variantes significativas al individualizar y contextualizar experiencias lectoras independientes.

Con esta idea llega Fish a la caracterización de un lector *ideal* o *informado* como él lo llama. Para este ejercicio habría que contender con dos elementos, el primero es hacer de la conciencia personal el lugar de las reacciones posibles que un texto puede suscitar, y el segundo, mantener al margen, en medida de lo posible, lo que puede haber de idiosincrático e histórico en la respuesta personal, de tal forma que se pueda llegar a una caracterización general, pero Fish entiende los riesgos de este arrojó teórico: “Supongo que lo que estoy diciendo es que prefiero habérmelas con una subjetividad reconocida y controlada que con una objetividad que, en último término, es sólo una ilusión”.²⁸⁹

Aunque el argumento parece plausible, se pueden notar debilidades, pues la idea de un lector *general*, *ideal* o *informado* también podría caer en ideas absolutas y en la cancelación de posibilidades contenidas en la obra que la parte cognitiva de quien lleve a cabo esta caracterización pudiera omitir simplemente por no tener el bagaje o el nivel de comprensión de otro lector. Por ello el ejercicio propuesto por Fish es relevante y muy enriquecedor pero entendido como una lectura más, como parte importante de esa “historia de los efectos” y además una lectura que puede

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 125.

compartirse con otros lectores para abrir sus horizontes o confirmar sus sospechas de cómo funciona su mente al leer una obra particular.

Es muy útil tomar en cuenta su aseveración: “La mirada sobre el lenguaje y la comprensión no es estática; el contexto y los procedimientos estilísticos son movientes y cambiantes; el lector se mueve con ellos y los crea mediante sus reacciones, y también el crítico se mueve también y mueve su aparato de análisis ya sea aquí, ya sea allí”.²⁹⁰

Fish no cree existente una distinción entre fragmentos que contengan el estilo y otros que no, a diferencia de Rifaterre. Para Fish la obra se da en términos del entendimiento del lector, por lo cual no puede hacerse dicha distinción, aunque para efectos de su método resulte una complejidad, pues llevar a cabo el análisis de los efectos de una obra en su totalidad (palabra por palabra), sería posible, pero poco práctico. Sin embargo, como ha resultado siempre para la crítica, la elección de fragmentos representativos en los que se pueda ejemplificar el efecto que se busca mediante la descripción de la experiencia lectora, sería suficiente para entender que esa estrategia puede replicarse en otros momentos de la obra en mayor o menor medida.

Finalmente cabe anotar que para Fish las críticas que pueden hacerse a cualquier método podrían recaer en un extremo y terminar diciendo, que, si se siguen este tipo de prerrogativas, no tendría ningún sentido hacer crítica, como lo postula:

El significado de una enunciación, lo repito, es su experiencia —en su totalidad— y esa experiencia queda amenazada tan pronto como se habla acerca de ella. Se sigue de ahí entonces que no deberíamos tratar de analizar el lenguaje. La mente humana, sin embargo, parece incapaz de resistir al impulso de investigar sus propios procesos; pero lo menos (y probablemente lo más) que podemos hacer es proceder de manera que la distorsión sea lo menor posible.²⁹¹

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 128.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 130 y 131.

Las consideraciones hechas por Rifaterre y Fish funcionan bien para entender cómo la construcción del discurso estilístico se da gracias a la actividad lectora y cómo es parte fundamental para que tanto las nociones de la codificación autoral, así como las estructuras “fijas” de los textos, puedan verse como nociones flexibles y cambiantes desde el horizonte de cada lector.

Por tanto, para proceder al análisis de los fragmentos representativos de las novelas de Benet, objetivo de este capítulo, se tomará en cuenta la descripción de su sentido y sus efectos partiendo de estas nociones. Se apela a una lectura personal pero que no dejará de demandar una objetividad en la que puedan encontrarse el funcionamiento de las estructuras y las formas, una lectura que abone a esa “historia de los efectos” provocados por las novelas de Benet. Por lo cual no se pretende llegar a máximas absolutas, mucho menos en un discurso que, como se ha visto, tiene por características extendidas: la ambigüedad, el oxímoron, el enigma y la contradicción.

4.2 Un estilo atemporal

Ahora es momento de exponer la noción de estilo para Benet, vinculada a la labor creadora del autor, por tanto cercana a la visión que tienen los Alonso, pero también con amplias diferencias, como se verá más adelante.

Para Benet el estilo es el ámbito de la inspiración. El estilo da entrada a un estado de gracia; a partir de aquél se busca esa región del espíritu que lleva a una vía nueva de conocimiento “independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto”.²⁹² Afirma Benet que: “es posible que la inspiración sea — y habrá que

²⁹² *La inspiración y el estilo*, p. 38

verlo con más detalle— aquel acto de la voluntad del escritor más alejado de su conciencia”.²⁹³

El estilo, por tanto, es la herramienta idónea para llegar a esa zona de sombra distanciada del conocimiento objetivo. Trabajar el estilo garantiza (si es que esto puede aseverarse así) que la llegada de la inspiración tenga buena acogida. En palabras de Benet: “La mercancía que suministra la inspiración acostumbra a ser breve, circunstancial y en muchos casos incompleta. Su extensión se limita a unas pocas palabras y, a lo sumo, a ciertas insinuaciones que en cuanto materia prima que el escritor debe elaborar, analizar y formalizar, se presentan más como problemas que como soluciones”.²⁹⁴

Esa capacidad de problematizar es la que se opone a la objetividad perceptiva criticada por Benet. Su modo de actuar ante la incompleta, circunstancial y breve mercancía de la inspiración está en la capacidad de desarrollar dicha mercancía mediante el estilo:

Haciendo uso una vez más de la analogía de la gracia es preciso concluir que el soplo divino sólo lo recibe el escritor que se halla en estado de gracia, un estado en cierto modo traspuesto que al tiempo que le despierta una sensibilidad y una receptividad hacia el mensaje de las alturas le embarga un cierto número de facultades que se demuestran innecesarias en ese acto. El lenguaje del soplo viene por tanto a coincidir con esa polaridad especial que el escritor debe sufrir en semejante trance; si ese estado viene a coincidir con el estilo, fácil es concluir que el mensaje inspirado viene siempre dictado en el estilo que hace posible el trance. Pero ese trance, los escritores místicos lo han demostrado, se puede prolongar hasta el punto de no salir nunca de él a lo largo de una vida dedicada a las letras.²⁹⁵

²⁹³ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁹⁵ *idem*

Como ya se expuso, la noción de estilo es ambigua; así como tiene una parte subjetiva de la que se habla en general como lo hace Benet en lo antes dicho, también tiene un componente objetivo, casi tangible, que implica a la construcción del discurso, sus mecanismos, sus efectos y el proceder de cada escritor para llegar a la concepción que Middleton delimitó como “estilo absoluto”, aquella: “complete realization of a universal significance in a personal and particular expression”.²⁹⁶

El estilo tiene que valerse del lenguaje en todas sus facetas y sus alcances, pues no es sólo la forma en que se reviste el contenido sino también lo que se crea detrás de los propios mecanismos del lenguaje y el discurso, pues, siguiendo a Middleton, no es posible separar los estilos de los pensamientos, emociones y percepciones que los animan: “Style is organic –not the clothes a man wears, but the flesh, bone, and blood of his body”.²⁹⁷

En el linde con el misterio, el oxímoron y la ambigüedad, los recursos discursivos del estilo benetiano intentan oponerse a la forma usual de percibir la realidad y se yerguen como herramientas que abren la posibilidad de combatir al tiempo. Por tanto, los siguientes apartados buscan analizar el estilo de Benet emparentado con la sensación de atemporalidad de la que dota a su discurso.

4.2.1 El recluso contra la cronología

Dice Eduardo Chamorro, en su libro dedicado enteramente a Benet, que: “La realidad no busca con el discurso de su impostura sino el sometimiento y disolución de la conciencia, arrebatando a la palabra el privilegio de señalar el misterio y la nada allí precisamente donde surge ese discurso como expresión

²⁹⁶ Middleton, *op. cit.*, p. 8. “Realización completa de un significado universal en una expresión personal y particular”.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 136. “El estilo es orgánico, no la ropa que usa un hombre, sino la carne, los huesos y la sangre de su cuerpo.”

cabal de la naturaleza de las cosas".²⁹⁸ Para Chamorro la literatura de Benet se debe mucho al ánimo contemplativo, pero no de un espacio propio de la España que les ha tocado vivir, sino del tiempo mismo, a partir de lo cual se crea la metáfora del recluso que Benet trabaja en su ya citado artículo "Clepsidra", Chamorro apunta que:

Dada la existencia del espacio donde se produce la experiencia de la ciudadanía, la nutrición y el crecimiento del ciudadano, éste podía especializarse en la contemplación del tiempo. Ése era, de hecho, el factor que igualaba a los exiliados con quienes vivían en el denominado "exilio interior": la contemplación del tiempo. [...] Extraída de la roca de la reclusión la estatua de la contemplación hecha carácter, el recluso observa lo único que en verdad le queda: el paso del tiempo, haciendo de ese tiempo que observa y cuyo análisis está a punto de emprender, el sumatorio de todos los tiempos que en su condición convergen, como no podía ser por menos.²⁹⁹

Esta metáfora del recluso se encuentra replicada en varios niveles dentro de las novelas de Benet, para el caso de este estudio, cabe anotarlos en los personajes del doctor Sebastián y de Numa en *Volverás a Región* y del primo Simón y la anciana sibilina en *Saúl ante Samuel*. Esta suerte de exilio autoimpuesto los hace construir su discurso desde el umbral del recluso, como testigos que prefirieron cerrar la puerta del futuro para mirar el estanco de la *épave* en un presente estático utilizado, además, en la construcción de un pasado por y para su psique. Dicha mirada estancada, siguiendo la metáfora, se establece desde los visillos de una ventana, lo cual demarca de forma entera el escrutinio de un tiempo segado.

Por tanto, se deben referir los recursos del estilo benetiano que logran aquella sensación de atemporalidad. Para ello es necesario primero describir brevemente la idea del tiempo como la concibe el autor, la cual ya se ha ido develando a lo largo

²⁹⁸ Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001, p. 34.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 35 y 36.

del análisis anterior, sin embargo, en este punto, vale la pena atender más a detalle a lo estipulado en su colección de ensayos *En ciernes*, libro publicado en 1976.

La primera clave que nos lleva a la descripción del estilo benetiano serán las bondades y las ventajas que encuentra el autor en dinamitar la linealidad cronológica del novelar clásico, esto es claro cuando afirma que:

Si la narrativa moderna ha venido a romper –desde las postrimerías del siglo XIX– la sucesión lineal cronológica, no por eso ha abandonado el eje del tiempo, cuya esencial función directriz ha venido a ponerse de manifiesto aún más en el abandono de la progresión lineal cronológica como línea de relato para dar paso a la adopción en cada caso de una sucesión arbitraria en la que los saltos atrás y adelante proporcionan un relieve temporal –un carácter al tiempo– que viene en apoyo del arte narrativo, no sólo al suministrar una cierta fisionomía a algo que en principio está formado por elementos idénticos y uniformemente relacionados, sino al establecer un orden que por su propia arbitrariedad no permite ser discutido tal como lo puede ser la progresión cronológica que, en cuanto dato recibido de la experiencia y directamente adaptado a la narración, tan insuficiente se demuestra para abordar la simultaneidad como incompetente para suministrar una cabal representación de la memoria.³⁰⁰

Benet caracteriza el abandono de la linealidad temporal como una forma de darle relieve al tiempo; precisamente, dejar de narrar en forma cronológica hace que la dimensión temporal adquiera un carácter resaltado, ese nuevo orden (que no es en realidad un desorden) apuntará a una intención muy distinta que la mera entrega de sucesos. Benet hace hincapié en que la cronología está emparentada con los datos recibidos por la experiencia y se opone a ello. Así declara su interés en que la narrativa, al fin, intente abordar la simultaneidad y representar la memoria, ambos elementos fundamentales para comprender su estilo.

³⁰⁰ *En ciernes*, p. 17.

Esta forma de darle realce al tiempo está emparentada con la idea de la estampa y el argumento que Benet ya había trabajado en *La inspiración y el estilo*, revisadas ya también por este estudio. En este caso reconoce que: “la estampa será siempre el señorío primordial del pintor, por lo mismo que el argumento constituye el patrimonio básico del narrador”³⁰¹, sin embargo, también apunta que las dimensiones de espacio y de tiempo se hallan en todas las formas de arte, aunque se relacionen de manera diferente para la estampa o para el argumento, lo cual no implica que una deba cancelar o menospreciar alguno de los ejes:

Es decir, que aquella dimensión que gobierna la obra artística requiere de un tratamiento —por ineludible— riguroso, permitiendo que la libertad y la fantasía se muevan a su antojo por la otra. Que mientras que el pintor ha de tener siempre sujetas las riendas del espacio, pudiéndose mover a su entera libertad por los carrizales del tiempo, de la misma forma el narrador puede tratar el espacio —el ámbito de la simultaneidad— sin necesidad de atenerse a ninguna de las reglas que lo gobiernan, haciendo abstracción y aun desdeñando la geometría, la perspectiva o la teoría de la gravitación.³⁰²

Queda patente que Benet está interesado en el tiempo, pero en llenarlo de realce al trabajar un nuevo orden distinto al cronológico³⁰³ y además, como se ve aquí, al desarrollarlo para que las reglas espaciales puedan ser quebrantadas. Aunque en un principio pareciera paradójico, al analizar sus novelas, se encontrarán ambas cuestiones, por un lado la estampa que apela a un sentido de simultaneidad y por el otro el argumento, pero no en su concepción clásica, sino en ese orden diferente al lineal, que parece apelar a la memoria: “Ciertamente el narrador se ve en la necesidad, de cuando en cuando, de tratar y definir el espacio simple y simultáneo

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, pp. 17 y 18.

³⁰³ Robbe-Grillet comparte esta noción y se pregunte: “¿A qué intentar reconstruir el tiempo de los relojes en un relato cuya única preocupación es el tiempo humano? ¿No es más sensato pensar en nuestra propia memoria, que nunca es cronológica?”. *Por una nueva novela, op. cit.*, p. 155.

y de ordenarlo –por lo general– con arreglo al régimen temporal que gobierna toda su obra”.³⁰⁴

4.2.2 La ambigüedad de la zona de sombra

Ahora bien, habrá que indicar otro eje rector del estilo, el cual Benet describe a partir de las zonas de indeterminación que el narrador construye. Para apelar a ello menciona la ambigüedad existente en el relato, lo cual hace gala del dominio que tiene el narrador sobre su propia obra, pues al desarrollar su discurso con mayor o menor exactitud, Benet afirma que asoma: “con meridiana concisión, uno de los principios que el narrador utilizará subrepticamente para su propio provecho, para dejar bien en claro su absoluto dominio sobre la narración que el lector no tiene derecho a compartir, su capacidad para, pretendiendo ilustrarle, engañarle y dejarle a medio camino de su conocimiento”.³⁰⁵

A Benet le fascina esta posibilidad, aunque debe considerarse cuasi imposible que el narrador pueda tener el control total, sobre todo al pensar en las infinitas posibilidades que se dejan al lector.³⁰⁶ No obstante, Benet ejemplifica esto con un

³⁰⁴ *En ciernes*, p. 19.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁶ Siguiendo la fenomenología de Husserl, Roman Ingarden asevera que la indeterminación es natural e ineludible en las obras literarias, por lo cual el texto debe ser completado por el lector, Ingarden le llama concreción a este proceso. Reconoce que el receptor determina lo indeterminado, pone en la obra algo que no está estrictamente allí. Para Ingarden el receptor es co-creador de la obra. La concreción es múltiple pues varía de un receptor a otro e incluso depende del momento en el que se realice, pero no es un acto arbitrario, pues se ejecuta dentro del marco de posibilidades que plantea la obra: “si se quiere llevar a cabo una aprehensión estética de la obra de arte, hay que ir con frecuencia más allá de lo que efectivamente está contenido en el estrato objetivo de la obra, en el proceso de objetivación de las objetividades representadas. Hay que «concretar» esos objetos, al menos hasta un cierto grado, y dentro de los límites establecidos por la obra misma”. Roman Ingarden, "Concreción y reconstrucción" en: *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, col. La balsa de la Medusa 31, 1989, p. 36.

Para Wolfgang Iser la concreción consiste en dar sentido a aquello que no lo tiene en el texto y ve en la indeterminación un carácter definitorio y bondadoso del texto literario, pues comunica algo de la realidad, mas no puede aprehenderla, debido a su condición ficticia. No obstante, la ficción se

fragmento de *El Quijote* en donde el narrador no se detiene a pormenorizar de qué lado de la mesa se sientan un par de personajes, pues lo contrasta con varios fragmentos de otros autores en que la escena se replica, pero al sentarse a la mesa el narrador los distribuye de manera exacta, en *La Regenta*, por ejemplo.

La reflexión que se abre a partir de ello es conclusiva con respecto a lo que construye en su narrativa y parece una confesión de principios cuando se pregunta “¿Es por consiguiente el narrativo un arte especioso y maléfico, que quita cuanto da y cuanto más verazmente afirma más engaña? ¿Y será el narrador – sin confesarlo – ese hombre que la sociedad opone al rigor de la ciencia y de la fe, ese contrapeso a sus más firmes convicciones, en busca de un clandestino equilibrio en la incredulidad y la imprecisión?”.³⁰⁷

Ésta es una característica del arte narrativo que lo diferencia de cualquier otro, esa zona de imprecisión y de ambigüedad que siempre se crea con el lenguaje y que hasta en los mínimos detalles apela a la participación del receptor.³⁰⁸ La literatura oculta mientras afirma, aclara y emborrona a la vez, y, dependiendo del grado de exactitud, hay una zona libre, de mayor o menor incidencia, en que entra la experiencia del lector *ab initio*, desde la comprensión de la lectura misma.³⁰⁹

relaciona con la realidad gracias al acto del receptor, quien actualiza el texto y lo contacta con su experiencia vital. Iser afirma que la especificidad del texto literario radica en caracterizarse “por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura”. “La estructura apelativa de los textos”, en: *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), *op. cit.*, p. 137.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁸ Jean-Paul Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967, afirma que en la escritura ya se implica la lectura, pues el lector debe llenar los huecos que el autor deja. Dice Sartre que la obra: “No es un instrumento cuya existencia es manifiesta y cuyo fin es indeterminado: se nos presenta como una tarea que hay que cumplir [...] Si pido a mi lector que lleve a feliz término la empresa que he comenzado, es manifiesto que lo considero como libertad pura, puro poder creador”, p. 72. Así: “la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector”, p. 77. La producción y la recepción se implican recíprocamente. Sartre añade que: “En cuanto a mí, que leo [...] todo el arte del autor es para obligarme a crear lo que él revela y, por tanto, para comprometerme”, p. 81.

³⁰⁹ Esta cuestión está emparentada con la fusión de horizontes descrita por Gadamer, en la cual el receptor debe situar la obra en su horizonte histórico, desplazarse a él, pero sin abandonar su horizonte presente. Esto lo lleva a poner énfasis en la tradición, pues la obra es un producto que

Pero Benet busca una conclusión a esta reflexión por lo cual de inmediato se vuelve a preguntar: “¿O es que no van por ahí las cosas? ¿No será lo mismo que sea el Duque o la Duquesa quien se siente a la derecha de don Quijote? Semejante indiferencia parece constituir la mejor prueba de que la narración –al haber trascendido la necesidad de precisión– apela a un apetito del espíritu que se sitúa –por un camino inconfesable– más allá de todos los dogmas”.³¹⁰

Si ese apetito del espíritu está más allá de todos los dogmas ¿no podrá también intentar terminar con la noción del tiempo cronológico y recrear la jamás experimentada sensación de lo eterno? El enigma y la incertidumbre entonces se relacionan así con los ejes del espacio y del tiempo. Apunta Benet:

A fin de cuentas, si el detalle importa para la narración –como le importaba a San Juan–, el narrador se cuidará de precisarlo, y si no lo hace será la prueba irrefutable de que –por lo mismo que se siente esclavo irremisible del tiempo– se siente legislador gratuito y antojadizo de un espacio con el que puede permitirse cumplir con las leyes tanto como perpetrar los más irresponsables desacatos.³¹¹

4.2.3 El lenguaje opuesto a la ciencia: el misterio y el oxímoron

Una dimensión más que Benet elabora para llegar a su concepción del tiempo (y por extensión de su estilo) está en describir las intencionalidades del hombre de letras al cual es afecto, por momentos parece estar describiéndose a sí mismo, pues

deriva de ésta, concebida como la presencia activa del pasado en el presente, es decir, el efecto histórico de la obra: “El horizonte del presente no se forma prescindiendo del pasado. [...] Comprender es el proceso de fusión de tales supuestos horizontes en sí. [...] Tal fusión tiene lugar constantemente en el seno de la tradición, pues en ella crecen juntos lo viejo y lo nuevo hacia un valor vivo sin que ni lo uno ni lo otro se destaquen explícitamente”. Hans Georg Gadamer, "Historia de efectos y aplicación", en: *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), *op. cit.*, p. 85.

³¹⁰ *En ciernes*, p. 23.

³¹¹ *Idem*.

con esta figura contrapone el conocimiento que busca la ciencia con el cual responde la literatura; de la ambigüedad pasa al oxímoron:

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 susceptible de ser expuesta mediante cualquiera de los recursos y procedimientos que suministra el arte literario. No en balde ese arte le permite al hombre de letras una cierta ocultación —la que, digamos, introduce el primer mecanismo de contradicción— gracias a la cual le es permitido desaparecer de la escena para situar en ella cuantas doctrinas, puntos de vista, concepciones y situaciones antagónicas tenga a bien presentar al público.

Benet contrapone el discurso literario al científico cuando critica la forma en que la ciencia comprende y formula leyes exactas que intentan regir al universo, en la misma línea que Lyotard caracteriza la posmodernidad como una actitud incrédula ante las metanarrativas encumbradas y legitimadoras.³¹² Benet también arremete contra la complicada forma en que un discurso cualquiera sólo puede entrar al campo de la ciencia una vez que se verifica su corrección teórica y práctica, así como la importante etapa en la que no incluye contradicción alguna, sólo entonces pueda aseverarse que esa racional concepción se basta a sí misma y por tanto puede ser científica.³¹³

Por el contrario, ese particular hombre de letras, al que se refiere Benet en su artículo “Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor”, tiene una meta diametralmente opuesta pues:

nada o muy poco quiere saber de una única concepción del universo, nada le parece más fútil que esa pretensión de inteligibilidad [...]. Para él, el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas y no puede por menos de observar con

³¹² Véase el apartado “1.1 La posmodernidad y su literatura”.

³¹³ *Ibid.*, pp. 44 y 45.

cierta sospecha (y bastante sonrojo) la exactitud y plenitud de una investigación que en cada instante afirma haber encontrado un conjunto de leyes que la evolución de la ciencia, en cada estadio, demuestra inexactas o incompletas.³¹⁴

Pero el objetivo de este hombre de letras no es sólo mirar con desdén a la ciencia y a cualquier intento por querer reducir los enigmas del mundo que le rodea a leyes finitas e inquebrantables, sino que su trabajo será centrarse en el enigma mismo y abundar en esos inasibles límites que la razón no siempre detecta: "...por cuanto esa literatura se ha liberado del demonio de la exactitud, a la postre concluye en el misterio de sí misma".³¹⁵

Este hombre atenderá a su circunstancia, pero más que resolver los enigmas y misterios que se le presentan: "tiene el deseo de presentarlos, de preservarlos, de conservarlos en su insondable oscuridad, de demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquéllos; e incluso llevando a su extremo esa en parte doctrinaria posición, de fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento".³¹⁶

Cabe hacer énfasis en la parte final de la cita anterior, pues atiende a la invención de misterios que se alejen de la resolución del conocimiento, es decir, que además de presentar los ya existentes podrá construir nuevos misterios que logren llevar la reflexión a los límites de la inteligibilidad, en la línea del pensamiento posmoderno que ya se ha referido desde el inicio de este estudio.

Benet cree que esta tarea está reservada para el lenguaje, incluso poco más adelante reconoce la posibilidad de que "una combinación casi fortuita de palabras o ideas le lleve a una zona de sombra, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 45

³¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

Entonces es posible que elija su campo, para dirigirse en lo sucesivo, con una intensidad que con frecuencia pasa inadvertida, en la dirección opuesta a la del saber".³¹⁷

Pero este saber debe entenderse como el saber usual, al que se llega desde el raciocinio de la lógica objetiva-científica, dice Benet que este hombre, opuesto a la ciencia, prefiere elegir al objeto de conocimiento que el conocimiento que nace de éste por tanto su tarea se convierte en "arrastrar a la imaginación hacia esa zona de sombra donde otro pensamiento, si así lo desea, puede iniciar la función del conocer. Y utilizará su razón para oponerse a la razón, para cerrarle el camino con lo no pensable...".³¹⁸ El hombre dispuesto a trabajar así la herramienta del lenguaje, según Benet, ya nunca estará en lo cierto "De ese mundo de claroscuro, de esas fugaces impresiones de lo incierto, de ese telón de fondo que trasciende el saber, es de donde extraerá su mejor inspiración".³¹⁹

Al desmarcarse del ámbito de la ciencia y entrar en el terreno de lo incierto se hace necesaria la idea de la contradicción, pues es el umbral entre el discurso científico y aquél que le interesa a Benet; para este hombre de letras: "en ese mismo punto empieza su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración".³²⁰ Por ello el estilo benetiano trabaja esta zona de sombra, ese umbral donde el discurso científico no tiene cabida, pero, no obstante, la razón sí, pues:

este discurso literario del que hablo no se propone una rebelión contra los principios dominantes de la razón cuanto la trasposición del pensamiento a un terreno donde toda suerte de certeza es quimérica, cuestionable y estéril; donde no valen las acotaciones de

³¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Idem.* Alain Robbe-Grillet comparte esta idea, en *Por una nueva novela* afirma: "Antes de la obra, no hay nada, ni certeza, ni tesis, ni mensaje. Creer que el novelista tiene 'algo que decir', y que busca luego cómo decirlo, es el más grave contrasentido. Pues precisamente ese 'cómo', esa manera de decir, es lo que constituye su proyecto de escritor, proyecto oscuro como pocos, y que será después el dudoso contenido de su libro. Tal vez sea, a fin de cuentas, ese dudoso contenido de un oscuro proyecto de forma lo que mejor sirva a la causa de la libertad. ¿Pero a qué plazo?", p. 158.

³²⁰ *Ibid.*, p. 51.

racionalidad e irracionalidad y donde –gracias a la apertura que introducen la contradicción y el misterio– impera el espíritu de lucha de los contrarios. Es el imperio del oxymoron: sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio.³²¹

Cabe aclarar que el sentido del oxímoron es dotar de un nuevo significado los dos significados que de forma individual resultan opuestos, ya sea mediante una yuxtaposición o mecanismos más intrincados,³²² aquí Benet apela a permanencia-fugacidad (el instante frente a la eternidad), verdadero-falso (la ficción frente a lo veraz) y evidente-misterioso (lo que se muestra y conoce frente a lo oculto y desconocido).³²³

Pero Benet quiere llevar de nueva cuenta toda esta reflexión al terreno de la temporalidad, para ello denuncia la desconfianza que este hombre de letras tendrá ante las usuales leyes y posibilidades del pensamiento y pondrá como ejemplo que “la lectura de la poesía tiende a inducir en quien la practica una cierta inseguridad acerca de su mente y a la larga logra constituir sobre la duda un cimiento permanente de ella”.³²⁴ Benet encuentra en este mecanismo una forma de relación con la memoria, pues aquel:

³²¹ *Ibid.*, p. 53.

³²² Helena Beristáin lo describe como: “Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. [...] Se relaciona con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonómicas (lo que los antiguos llamaban ‘*coincidentia oppositorum*’, que se da por la relación íntima, en una unidad sintáctica, de términos contradictorios), es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente”. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 374.

³²³ Las bondades de lo oculto han sido advertidas por Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*: “La invisibilidad, el hallarse oculto no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verse sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva. [...] Existen cosas que, puestas de manifiesto, sucumben o pierden su valor y, en cambio, ocultas o preteridas llegan a su plenitud. [...] Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atienen exclusivamente a la peculiar claridad de las superficies. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo al través de ella, latiendo bajo ella”. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914, pp. 72 y 73.

³²⁴ *En ciernes.*, p. 61.

que ha comprobado para sí mismo cómo la experiencia logra desmentir las leyes más inconcusas y socavar la axiomática más rigurosa, en lo sucesivo sólo confiará en su memoria. Y no puede ser de otra manera, si se piensa que tales pretendidas leyes del pensamiento, para ser constantes han de ser estables, por lo que —llámese memoria o llámese como se quiera— aquella facultad que haya de regir su conducta será en último término la función que relacione el pensamiento con el tiempo.³²⁵

Benet no está seguro de poder designar como memoria aquello que relaciona el tiempo con el pensamiento, pero la certeza se encuentra en esta ligadura, no hay cabida para pensarla de otra forma, puesto que esa “facultad” debe ser estable y al querer apelar a una lógica distinta de la usual, de la científica, tendrá que valerse de otra lógica opuesta a aquella, pero necesariamente inscrita por su ligadura con lo temporal: “Aquél se ha trasladado a la frontera, allí donde sólo con temor entrevé que se decide el juego de su destino animado por fuerzas que parece poder convocar a su antojo, pero determinado y oculto por otras que escapan a su visión. Por eso digo que esta literatura está en gran medida informada por la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor”.³²⁶

4.2.4 El instante es la palabra, orden y caos

A lo largo de esta revisión se han expuesto varios conceptos que dan forma al estilo de Benet, pero es al final de *En ciernes*, en el ensayo “Clepsidra”, que aparece la concepción benetiana del tiempo de la cual se derivan todas las anteriores y a partir de la cual se estructura su discurso. Chamorro está de acuerdo con lo que Benet postula y por ello afirma que: “Si el tiempo es algo, ese algo ha de estar en su

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ *Idem.*

paso, en su ir yendo de aquello que sea de donde venga a aquello que sea hacia donde va".³²⁷

Benet encuentra al tiempo como una concepción alejada del entendimiento racional, lo tilda de ser: "ese continuo inmutable tan cerrado, hermético e inasequible a la razón", por ello es que la reflexión inicial de Benet está en proponer la pregunta: ¿el tiempo tiene un origen y una meta? Puesto que para él son "los dos únicos instantes del tiempo en que se producen los cambios ontológicos".³²⁸

Este principal razonamiento encuentra su primera paradoja; se trata de imaginar lo que hubo antes del tiempo, esto conlleva una antinomia expresa, puesto que para llegar a ello se presume una sucesión temporal, el "antes" en realidad existe hasta que aparece el tiempo, excepto en ese primer instante en el que Benet encuentra todos los cambios ontológicos, asimismo, del otro lado del continuo, sólo hasta el instante final del tiempo es que ya no se puede pensar en un después. Para Benet lo que existe en ese ámbito antinómico previo, a lo que llama "el instante 0 del tiempo", puede llamársele Caos o Nada, por ponerle un apelativo, lo importante es que lo describe como:

el origen del antes y del después, categorías que no tienen el menor sentido en el ámbito del Caos formado por las mismas partículas del tiempo pero sin ordenación; y como quiera que la única ordenación (cualesquiera que sean las palabras que se empleen para designarla) del tiempo es la que introducen el antes, ahora y después, resulta evidente que tales conceptos tuvieron que nacer en el momento del origen a partir del cual el tiempo adopta una faz lineal que se puede representar por un segmento recto con sus dos terminales, A y Ω .³²⁹

³²⁷ Chamorro, *op. cit.*, p. 36.

³²⁸ *En ciernes*, p. 105.

³²⁹ *Ibid.*, p. 106.

Benet introduce la idea de que el continuo temporal puede subdividirse en partículas mínimas, en instantes que preexisten “sin ordenación” en la etapa previa al orden temporal, sin embargo, este “desorden” sólo puede contemplar otro orden no lineal, simultáneo, inconexo, que se opone a la idea del antes, ahora y después, una acumulación no lineal. La complejidad con la que Benet intenta conceptualizar el instante se ve cuando explica:

¿Qué clase de elementos son esos?, parece la pregunta obligada al llegar aquí; por el momento vamos a suponer que se trata de instantes, la mínima fracción de tiempo que cabe establecer por medidas discretas y conexas —las palpitaciones de un corazón, las oscilaciones del cerebro, las pulsaciones de los pulmones, el compás de unos pasos, la frecuencia del sueño— que ordenan la vida del hombre según una traza aproximadamente senoidal”.³³⁰

Pero no conforme con esta descripción prefiere llevar la reflexión al plano intelectual por lo cual: “debe ser un mínimo de la mente, por debajo del cual sólo puede trabajar —comprender— en virtud de un esfuerzo supletorio, y no se me ocurre otro posible que la simple palabra”.³³¹ Benet, con ello, liga directamente lenguaje, tiempo y pensamiento, como lo había dejado claro con anterioridad, pues el tiempo está dado por la ordenación de aquellos instantes, mismos que están caracterizados por ser la duración en que la mente comprende una palabra:

...ese instante será la duración que la mente necesita para comprender la palabra ORIGEN, o la palabra TIEMPO, o la palabra MAR, o la palabra PALABRA, o la palabra NADA. Sin duda que tales palabras o duraciones pueden descomponerse en otras unidades más cortas, pero —ojo— no más simples, ya que la intelección de tales partículas —sean las sílabas, o los fonemas o los símbolos algébricos, o los signos de los códigos— precisan de ese esfuerzo supletorio —el estudio, la ciencia, la intelección

³³⁰ *Ibid.*, 106.

³³¹ *Idem.*

deducida de la primera comprensión verbal inmediata— que requiere la fisión del elemento primordial. De todo ello se infiere que el Caos no sería más que una montonera de instantes verbales sin orden ni concierto; que el tiempo comenzó con la organización del lenguaje y que por consiguiente no andaba demasiado descaminado aquel enloquecido apóstol Juan cuando vino a afirmar que en el principio fue el verbo.³³²

El esquema del tiempo benetiano adquiere forma completa al suponer finitas las partículas del Caos y que al terminar su ordenación temporal llegan a una meta, entonces vuelven a acumularse “donde tras perder su fuerza ordenatriz comenzarán a amontonarse” en lo que llama el Anticaos pues “reproduce el estado original anterior al Tiempo”.



Como puede verse, la forma en la que Benet describe su idea del tiempo adquiere, a todas luces, una representación espacial; el caos y el anticaos constituyen “dos reservorios de instantes estáticos” y el tiempo será esa recta continua que ordena en su movimiento aquellas partículas, ese embudo decrece el fluir de los instantes hasta que sólo logra suceder uno a la vez, esto corresponde perfectamente a la sucesión lineal con la cual, forzosamente, se construye el discurso lingüístico.

Para Benet esto puede contemplarse como: “la carrera de disipación de la energía potencial que goza la partícula integrante del Caos —puesta en movimiento y animada de energía crónica en cuanto se abre la espita A—,

³³² *Idem.*

consumida en el trayecto A-Ω, a partir del cual vendrá a ocupar su sitio en el inerte Anticaos”³³³.

El esquema presentado por Benet es una clepsidra, que por su forma y sus implicaciones simbólicas se emparenta con el reloj de arena; los granos o las gotas, que encierran esos contenedores son los instantes.

Benet también reflexiona acerca de la trayectoria de los granos cuando esta posible gravedad los lleva de arriba hacia abajo, pues los primeros tendrán mayor posibilidad de caída libre, no obstante los últimos estarán más cerca del anticaos, por tanto su temporalidad será menor: “si llamamos Tiempo a esa caída libre del instante que media entre el momento en que se separa y desentiende de una masa hasta aquel otro en que se agrega a una segunda, se convendrá que a medida que pasa el tiempo, más breve es el Tiempo. Y cuanto más larga sea la duración general del proceso, mayor será la reducción de un Tiempo en comparación a lo que fue Otro”³³⁴.

Para finalizar su concepción del tiempo, Benet reconoce que la clepsidra no cumple con las mismas funciones que un reloj, pues su funcionamiento no es constante: “De las dos grandes maneras de ser —he dicho ser, no estar— que le son dadas, la clepsidra tiende más al reposo que al movimiento, de tal manera que sólo durante un parte infinitesimal de su existencia se mueven sus granos”³³⁵. Esta tendencia al reposo es algo que le parece posible a Benet que suceda con nuestro universo:

Nos han enseñado que la energía que le anima está limitada y conocerá un fin inexorable, a partir del cual se producirá el absoluto reposo del anticaos. Y tal vez — tras una eternidad de olvido— una mano trascendente a él, para satisfacer su curiosidad o distraer su aburrimiento, se complazca en darle la vuelta y reiterar así el

³³³ *Ibid.*, 110.

³³⁴ *Ibid.*, p. 115.

³³⁵ *Ibid.*, p. 116.

proceso del Tiempo que, a tenor de la analogía de la clepsidra, ha de ser muy parecido al que estamos conociendo. O tal vez el mismo, exactamente el mismo, sólo que al revés.³³⁶

El discurso novelístico de Benet está plenamente emparentado con esta concepción del tiempo, por momentos pareciera que es el mismo narrador o el discurso quien se da a la tarea de dar vuelta a la clepsidra y los hechos narrados van desfilando como esos instantes que pasan por el embudo; en otros serán las disquisiciones y las repeticiones, los palimpsestos y la *épave* los que se relatan apelando a ese orden simultáneo en el que los grados estáticos suponen la fuerza potencial.³³⁷

La ironía con la que Benet hace la analogía de esta clepsidra con el tirar la cadena del baño resulta sobresaliente: “reloj de agua, la clepsidra, etimológicamente el agua raptada, el *water closed*. Así que, cuando tiramos de la cadena, ¿estamos reproduciendo en miniatura el acto cosmogónico, el proceso de los eones? Cuando se le da la vuelta de 180 grados a la clepsidra, ¿se mimetiza tal vez el giro total que el universo conocerá cuando sean consumados los tiempos?”.³³⁸

Chamorro logra ver en este ensayo de Benet una de las pistas claves para entender su proceder narrativo, pues al tiempo, como gran incógnita, hay que revestirlo de discurso para de alguna forma asirlo y vencerlo:

el tiempo (sea como la ‘duración de las cosas sujetas a mudanza’ que nos dice la Academia, sea el ‘miedo imaginario’ que sugieren Seco y sus colaboradores) es un

³³⁶ *Ibid.*, p. 117.

³³⁷ Siguiendo esta idea estética y crítica afirma Robbe-Grillet: “en el relato moderno, diríase que el tiempo se halla cortado de su temporalidad. Ya no corre. Ya no realiza nada. [...] Así como un ‘destino’, aunque fuera trágico, tenía algo de satisfactorio, por el contrario, las más hermosas de las obras contemporáneas nos dejan vacíos, desconcertados. No solamente no aspiran a ninguna otra realidad que no sea la de la lectura o el espectáculo, sino que además parecen siempre estar poniéndose a sí mismas en tela de juicio a medida que van construyéndose. En ellas el espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad”. *Por una nueva novela*, p. 178.

³³⁸ *Ibid.*, p. 111.

muñeco del que sólo tenemos la palabra con que nos referimos a él, sin que se sepa, a ciencia cierta y directa, de qué hablamos cuando decimos tiempo, salvo lo que indiquen en el espacio los números del calendario, las agujas del reloj, la tardanza de la amante. Y esa palabra es legión en el esfuerzo de acotar lo que no figura, ni suena, ni huele.³³⁹

Chamorro, siguiendo a Benet, ha dado nuevamente con la intrincada idea de que el tiempo implica nuestra percepción en el espacio y la única forma de afirmarlo es mediante el movimiento: “Lo único medianamente claro del tiempo es su pasar, del que tampoco tendríamos noticia si no fuera porque somos esa experiencia misma (el hecho de que los demás no lo sean nos sorprende hasta hacernos exclamar ‘¡por ti no pasa el tiempo!’), desde la que se puede decir que no pasa el tiempo sino yo”.³⁴⁰

Los seres tangibles, físicos, vivos, somos la certeza de la noción temporal, en la ficción es posible crear la sensación de que el tiempo no pasa, de que dejamos de ser su experiencia y podemos volver o llegar al acumulación de instantes que tan parecidos son a la concepción de Eternidad.³⁴¹

Para Chamorro el tiempo se confirma al conceder que quienes pasamos somos los seres humanos y que por tanto esta conciencia de que “el tiempo pasa” podría considerarse el tiempo mismo: “Pasamos nosotros quienes somos el tiempo que no es, precisamente, un muerto, más bien todo lo contrario. No hay tiempo muerto ni fantasía como la de matarlo. De manera que somos su cualidad y carácter, lo que le

³³⁹ Chamorro, *op. cit.*, p. 40.

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ Robbe-Grillet también discurre en esta línea al hablar de las descripciones narrativas del *Nouveau Roman*: “El afán de precisión rayano a veces en el delirio (esas nociones tan poco visuales de ‘derecha’ e ‘izquierda’, esos recuentos, esas medidas, esas referencias geométricas) no consigue impedir al mundo ser movedizo hasta en sus más materiales aspectos, incluso en el seno de su aparente inmovilidad. No se trata ya de tiempo que transcurre, ya que paradójicamente los gestos sólo vienen dados fijos en el instante. La materia misma es a la vez sólida e inestable, a la vez presente y soñada, extraña al hombre e inventándose sin cesar en la mente del hombre”. *Por una nueva novela*, p. 166.

presta bulto, su fisionomía, el garabato intelectual que intenta pescar lo simultáneo desde lo sucesivo”.³⁴²

4.3 Función y análisis del estilo benetiano

En este apartado se analizarán, siguiendo las pautas revisadas por Rifaterre y Fish, fragmentos extensos de *Volverás a Región* y de *Saúl ante Samuel*, para ejemplificar las características de la construcción del estilo benetiano.

4.3.1 Reiteración del oxímoron

El siguiente ejemplo está tomado de *Saúl ante Samuel*, consiste en la presentación de la anciana, personaje que, por su construcción, se asemeja a una divinidad.

Todos los fragmentos están seguidos, aquí se separan para efectos del análisis, pero forman parte de un párrafo que comienza en la p. 115 y termina en la p. 126, es decir, 11 páginas, lo cual de entrada enmarca el estilo de Benet que por momentos parece formar una retahíla en la que un nuevo orden distinto al lógico se advierte.

Este primer ejemplo, cortado en 7 momentos por un punto y seguido abarca de la página 115 a la 117.

[1] En aquel mismo cruce de caminos había desaparecido ¿por antepenúltima vez? cuando el último camión del convoy se puso en movimiento. Un golpe de viento había levantado el polvo de las eras y a una orden suya asomó el sol poniente en el oportuno desgarrón de las nubes. Eso le bastaría para arrimar las cortinas, hacer la oscuridad en

³⁴² *Idem.*

su habitación y poder decir, al tiempo que tomaba asiento frente al mazo de naipes: “Esa era su suerte”.

Este primer segmento abre con una certeza y una duda en el ánimo oximorónico antes comentado. La seguridad está en el espacio, no hay duda de que es ese mismo cruce por el que ha desaparecido, seguramente se refiere al hermano mayor, sin embargo, hasta este momento no hay certeza, pues se omite la referencia al elemento sobre el que se habla, sólo se puede pensar en un pronombre elidido: “Él”, así Benet va abonando poco a poco al misterio de su narrativa.

La cantidad de veces que ha desaparecido es la que queda en duda, el narrador vacila y en eso consiste que el lector también recupere ese ánimo de incertidumbre en su lectura, contrapuesto a la confiabilidad con la cual el omnisciente del novelar clásico asevera todo lo acontecido, precisamente ésta es una premisa contra la que se erige Benet.

En la siguiente oración el sujeto es una entidad animada, un “golpe de viento” que levanta el “polvo de las eras”, la imagen adquiere entonces un carácter ambiguo que parece señalar un ánimo poético, pues no es sólo el polvo de ese camino que puede advertirse desde la ventana, que se presenta inmediatamente después, sino un polvo elevado a nivel milenario, vinculado con la duración temporal, un polvo que ha permanecido a lo largo del tiempo, que es el mismo polvo sin importar la escena en la que se levante.

A esta oración se une mediante una copulación la otra acción del golpe de viento, pues “ordena” la aparición del “sol poniente”, construcción de sustantivo más adjetivo que permite interpretar tanto la posición del sol como el estado en el que se encuentra, ya sea que “poniente” se refiera al oeste o al ocultamiento del astro en el horizonte entre las nubes, que se abren mediante un “oportuno desgarrón”.

Para la siguiente oración ha cambiado el sujeto, ahora elidido, las acciones se realizan por quien “arrima las cortinas” y “hace la oscuridad” con ello, el gesto se traduce en cerrar las cortinas para dar paso a la penumbra, sin embargo, por el carácter del personaje, no es gratuito que la oscuridad “se haga” por ella, como una creación más de esta cuasi divinidad. Esta yuxtaposición del discurso espacial ha hecho con un simple cambio de oración que se pase del exterior al interior. Este primer segmento es el momento en que la anciana toma asiento en la butaca que jamás se le ha visto dejar, como se sabe más adelante.

La última oración es la imagen a la que se volverá recurrentemente, sobre la que el estatismo se concentra: la anciana en el butacón frente a los naipes, lo que dice termina por dibujar esta presentación del personaje que se seguirá trazando conforme se avanza en el párrafo.

Que la anciana pronuncie “Esa era su suerte” sólo es un oxímoron más con el cual Benet comienza a trabajar, si la anciana puede predecir el futuro y su arte adivinatorio es respetado a tal grado de considerársele como una especie de divinidad, no habría cabida entonces para pensar en la “suerte” pues su concepción está ligada a lo azaroso, lo fortuito y lo casual.

El segundo segmento dicta:

[2] Casi inmovilizada, rodeada de fuego y pedernal, sintiendo empero cómo el frío eterno brota de dentro y desde los huesos va poco a poco contaminando a la carne de insensibilidad, su cuerpo no ambiciona ya otra cosa que ese sueño continuo que ya no será descanso ni alivio a fatiga alguna, antes bien constituye el manto ceremonial con el que revestirse para el irremediable pero nunca inminente tránsito.

Tras las imágenes que lograron pasar del exterior al interior espacial, este segmento describe el paso del exterior al interior metafórico en el sentir de la anciana.

Los conceptos antitéticos aparecen aquí como ese estar rodeada del calor del fuego y la dureza del pedernal (no se olvide su relación con el fuego al ser el productor del chispazo que lo comienza) frente a la sensación del “frío eterno” que brota del interior de los huesos y deja a la carne “insensible”, no cabe duda de la contraposición por el uso de “empero”.

Sin nombrarlo, parece que este sentir oximorónico se refiere a la muerte, a su deseo, pues lo único que ambiciona no la anciana, sino su cuerpo, es el “sueño continuo”, una idea abstracta que se resuelve en una imagen tangible de otro concepto abstracto: un “manto ceremonial” para el “tránsito”.

Con algunas cuantas oraciones el narrador ya ha sugerido que la muerte no es el fin ulterior de la existencia de la anciana y que aquel tránsito es inexorable pero no cercano o amenazante.

En el tercer segmento se lee:

[3] Pero por eso mismo no dormía nunca sino que, los ojos cerrados, el torso ligeramente reclinado sobre la mesa camilla y las manos por lo general ocultas bajo la manta —sólo de tarde en tarde sacaba la derecha para descubrir un naipe, enfrascada en el enigma del juego que la siguiente carta no haría sino complicar— más bien parecía espiar permanentemente el más allá para descubrir los secretos de su próxima mirada y cuando alzaba los párpados, con la desgana provocada por el buen número de molestias que se veía obligada a sufrir en cada sobresalto a causa del largo viaje desde las tinieblas hasta la luz, sus ojos denunciaban aquel abisal, secreto y maligno destello que a cambio de la visión cenital habían desarrollado para sondear el reino de las sombras; y que con tanta rapidez se extinguía al contacto con la primera claridad, porque en cuanto depositario del secreto que, de acuerdo con un pacto plutónico, no le era posible confiar precisaba un ínfimo lapso para disimular su doblez y acomodarse al ambiente de la luz, los sonidos y los segundos.

El segmento es largo pues dentro de éste se muestran algunas de las constantes del estilo benetiano, la contraposición y la inclusión de una imagen que complementa la descripción, así como de periodos explicativos que recargan de significado la reiteración de la imagen estática de la anciana, pero extienden su simbolización al decir un poco más que en la construcción anterior.

La oración principal del primer periodo se acotaría a decir: “no dormía nunca sino que más bien parecía espiar permanentemente el más allá para descubrir los secretos de su próxima mirada”, sin embargo el discurso se ve interrumpido en un par de ocasiones, primero para denotar la posición en la que no duerme, acotación separada por comas, y después para aclarar, dentro de esa primera aclaración, cómo se rompe la generalidad de ese estatismo, pues debe dejar claro que la mano derecha sí tiene movimiento para descubrir el naipe y con ello caracterizar la complejidad del juego enigmático y complejo, lo cual aparece entre guiones.

Nuevamente contrasta la demarcación de la circunstancia espacial y de algún modo tangible con lo que sucede dentro del personaje de la anciana, quien “parece espiar el más allá” para descubrir el secreto de su mirada, puesto que no abre los ojos sino para casos especiales y cuando lo hace, ocasión que el texto denuncia, se interpone la incomodidad del viaje que va de “las tinieblas hasta la luz”, de nueva cuenta una construcción que une opuestos y que contrapone “el destello abisal, secreto y maligno”, con el cual sus ojos pueden ahondar en las tinieblas, con “la visión cenital” a la cual se ha renunciado.

Esta relación de opuestos está animada además por la incertidumbre del misterio pues también se refiere la ignorancia del “pacto plutónico” mediante el cual el secreto se resguarda y por el cual debe considerarse ese “ínfimo lapso para disimular su doblez”, el cual utiliza para acomodarse al “ambiente de la luz, los sonidos y los segundos” esta triple mención complica hacia el final el fragmento pues la percepción sensorial está clara en la visión y la escucha, pero al incluir “los segundos” se apela a un sentido que no existe como tal, el de la percepción de que

el tiempo pasa, de que sucede, lo cual sugiere pensar que mientras la anciana mantenga los ojos cerrados escapa a esta percepción y en todo caso adquiere la capacidad de dejar de percibir el tiempo y con ello, tal vez, entrever ese caos o anticaos del que Benet hablaba en su ensayo "Clepsidra".

[4] Como agente de un remoto poder sabía esconder sus intenciones y aun cuando su condición fuera conocida jamás llegaría a saberse de qué lado militaba, si por la luz o por las sombras; o tal vez por ninguno de los dos, habiendo neutralizado su corazón a fuerza de haberse acostumbrado a vivir en la charnela, sabiendo extraer las delicias de uno y otro medio pero incapaz de recluirse para siempre en uno de ellos.

El cuarto fragmento describe la ambigüedad del carácter de la anciana. Su condición de agente de un "remoto poder" vuelve a engrandecer la incógnita y la ignorancia, pues se asevera que "jamás llegaría a saberse de qué lado militaba" y aquí se llega a la suspensión del juicio al dudar el narrador y abrir la posibilidad de que "tal vez por ninguno de los dos", pero esta posibilidad es la que más se describe, no la militancia a un bando u otro sino ese vivir "in between", en la "charnela", es decir, en la unión, bisagra o gozne.

El narrador piensa a la anciana capaz de extraer las delicias de cada uno de los medios, pero incapaz de recluirse en alguno de esos dos mundos, uno de la luz y otro de la sombra. Con esto queda claro que la anciana puede significar esa misma pugna que Benet ha descrito en sus ensayos críticos. Hasta ahora ninguno de estos ámbitos ha sido caracterizado, la importancia está en que la anciana podría no pertenecer a ninguno, sino a ambos y venir de un lado a otro, es decir, funciona como medio de unión.

[5] Había vivido siempre en el último piso de la casa, nadie sabía cómo; tal vez la casa se había construido en torno a ella, en diferentes momentos, y al igual que alrededor de una imagen se eleva primero una ermita, luego un santuario y por fin una basílica.

El quinto fragmento vuelve al ámbito espacial, en este caso el narrador abre otra posibilidad, pues nuevamente se ignora cómo había “vivido siempre en el último piso de la casa”. El terreno de la incertidumbre se introduce con un “tal vez” que reta al sentido lógico, pues sugiere pensar a la anciana como una “imagen” que aunque no se dice “religiosa” se sobrentiende por las edificaciones de las que son merecedoras: ermita, santuario y basílica.

Aunque las posibilidades de que esto sea veraz parecen absurdas, la importancia de esta mención radica en comenzar a socavar el ánimo meramente realista que pudiera quedar de la narración, el lector contempla entonces la posibilidad como verdadera y sigue de cerca la construcción cuasi mítica del personaje.

[6] Recluida en dos habitaciones de la planta media, no sólo no las había abandonado nunca (salvo muy contadas y especiales ocasiones) sino que nunca había sido vista fuera del butacón de cuero negro, sentada a la mesa camilla e inmovilizada ante aquel solitario –medio mazo de naipes ordenadamente colocado a su diestra y un extraño despliegue a medio camino entre un jeroglífico y una matriz– cuyo progreso tan sólo se podía medir con una unidad de tiempo superior al trimestre.

El sexto fragmento ejemplifica cómo Benet vuelve a la imagen principal y recalca el estatismo del personaje, para nada es gratuito que se hable de la “reclusión”, ya se habló de lo fundamental que resulta para Benet esta condición, pues posibilita la contemplación del tiempo (esta circunstancia se replica en el primo Simón para esta novela).

Las aseveraciones del narrador llevan a la reflexión de su conocimiento, pues ya se ha visto que es limitado y no teme anotar lo que ignora, sin embargo, en este caso queda claro que su perspectiva no se limita a la de otros personajes, pues denota el ámbito de la anciana a “dos cuartos de la planta media”, lo cual contrasta

con “nunca había sido vista fuera del butacón”, a primera instancia es una contradicción que si no se le ha visto en otro lugar que no sea el butacón se encuentre recluida en dos habitaciones, esta construcción ejemplifica la contradicción que abre la mente del lector a la incertidumbre y posibilita la contemplación de una racionalidad diferente a la lógica positivista.

Ya antes el narrador había dicho, en el fragmento 5, que la anciana “había vivido siempre en el último piso de la casa”, aquí se asevera que es en la “planta media”, entre un fragmento y otro ¿atendemos a momentos distintos en los que la casa ahora tiene un piso más? Nuevamente la contradicción funciona como detonante de reflexiones que, aunque desafían la lógica, permiten adentrarse a nuevas formas de conocimiento, construido a partir de esos intersticios que no quedan claros en la narrativa y que el discurso sólo sugiere para que el lector complete o cree su propio conocimiento ante el misterio. Con este simple detalle se desafía el acontecer temporal lineal y se da realce al eje del tiempo desde una cuestión espacial.

De nueva cuenta hay un periodo que interrumpe para aclarar las características del solitario ante el cual la anciana está inmóvil, ésta es una clásica aclaración que en realidad resulta en su contrario, pues la disposición de los naipes se reparte entre el medio mazo ordenado a la diestra de la anciana y lo otro que debe ser la otra mitad descrita como “un extraño despliegue a medio camino entre un jeroglífico y una matriz”, la construcción es contrastante, principalmente entre el orden del medio mazo con la opacidad que se declara al hablar del jeroglífico pero que se intensifica cuando se entiende que sin llegar a serlo comparte características con una matriz, como si lógicamente se pudiera llegar de uno a otro.

Esta imagen de los naipes desplegados resulta no sólo ambigua sino oscura, el símbolo que ahí se dibuja se muestra al lector, pero al mismo tiempo se oculta, las bondades del discurso lo permiten.

[7] No mudaba de apostura ni de ropas —por entre un chal de lana negra indolentemente caído sobre sus hombros, una especie de funerario y casi incorpóreo valido que de tanto en tanto le aconsejaba cerrarlo sobre su pechuga, y no para resguardar de corriente alguna sino para hacer ostensible por periodos fijos la actividad interior de un cuerpo aparentemente inmóvil, como el carrillón de un reloj público, y unas sayas negras que confundían su hipotético cuerpo con las deformidades de la butaca, al igual que esos pueblos de montaña se ciñen a las fragosidades de la ladera y adoptan para sus fábricas los mismos materiales del suelo, como para eludir mediante el mimetismo el azote de una naturaleza que desatará toda su cólera en cuanto advierte el menor signo de vida organizada a determinadas altitudes, tan sólo destacaba un alzacuello de encaje blanco con el que subrayaba la decapitación a la que se había visto forzada a cambio de su admisión e inmersión en el mundo de las tinieblas— y sin embargo todas las mañanas amanecía envuelta en una fúnebre y tersa frescura, no por obra de un baño o de unas ropas limpias cuanto por una intensa oxigenación nocturna en la que combustía todo el almidón con que un maquillador de ultratumba, con pocos, certeros, refinados y perversamente irónicos toques, formaría la esencia de su parecido con la sibila.

El fragmento 7 funciona bien como un ejemplo del periodo de interrupción largo que Benet introduce para detallar información que pudiera parecer marginal, pero que sin embargo llena de sentido la caracterización del personaje.

En realidad la oración principal se tendría que leer como: “No mudaba de apostura ni de ropas y sin embargo todas las mañanas amanecía envuelta en una fúnebre y tersa frescura”, sin embargo, el narrador fragmenta el discurso antes de la copulación para introducir una disquisición que describe las prendas de la anciana, la primera es un chal que tiene que ver con los mecánicos movimientos que lleva a cabo, en un primer momento vuelve a abrirse la incógnita pues no queda clara la referencia a aquello que le aconseja cerrar la prenda sobre su pecho, pues la palabra “valido” se usa como sustantivo y está calificada por las construcciones adjetivas “funerario y casi incorpóreo”.

La acción sin embargo, se aclara, responde a mostrar “por periodos fijos” que el cuerpo está activo por dentro, aunque inmóvil por fuera y para explicar esta cuestión el narrador realiza una primera comparación de este mecanismo con el de un “reloj público de carrillón”, es decir, aquel que suena cada cuarto de hora, con lo cual el mecanismo para tocar el carrillón se compara directamente con la mecánica acción de echarse el chal sobre el pecho.

La siguiente prenda de la que se habla son las “sayas negras” que hacen confundir el “hipotético cuerpo” con el butacón, esta forma de designar al cuerpo vuelve a mostrar el carácter con el que duda el narrador, pero lo que viene de inmediato es una nueva comparación que permitirá entender mejor la forma en que estas prendas se mimetizan con el asiento, para ello el narrador implica toda una disquisición en que se habla de la forma en que los pueblos montañeses se mimetizan también con las laderas de la montaña ante un miedo mítico frente a la naturaleza inclemente, así la imagen de las prendas en el butacón adquieren un nuevo sentido, más completo y que las reviste de una realidad más allá del simple símil.

Y finalmente se llega a la tercera prenda, la única que contrasta entre la negrura de las otras: el alzacuello de encaje blanco, el cual sorprende por su descripción pues “subrayaba la decapitación” a la que se le forzó a cambio de ser admitida en las tinieblas, como puede verse, esta certeza del narrador no deja de hacer que el lector imagine a la anciana decapitada, así como en lo absurdo que resulta el alzacuellos, pues en realidad funciona para no dejar de tener la cabeza al frente, y si la función de esta prenda queda cancelada por la decapitación se habla de un doble absurdo, al vestirla sin la cabeza y al concebir la imagen de la anciana decapitada, pues se describe en todos los demás momentos con la cabeza bien puesta.

Tras la descripción de las ropas y sus implicaciones el narrador continúa con la explicación de cómo amanece la anciana, nuevamente con una construcción que

puede parecer antitética “fúnebre y tersa frescura”, más allá de la complejidad de imaginar cómo lo fresco puede aparecer liso, la mayor incógnita recae en hacer contender lo fúnebre con lo fresco, si este último vocablo no está en su acepción de “reciente” o “descansado” tal vez lo esté en el de “medianamente frío”, lo cual entonces lleva a pensar en la frialdad de los muertos.

Para continuar con la imagen de lo mortuorio el narrador hibrida lo que pudiera parecer una explicación cuasi científica al mencionar “la oxigenación en la que combustía el almidón”, pero que al final se resuelve con la introducción de un personaje, el “maquillador de ultratumba” que provoca su parecido con la sibila.

Aún esta referencia es ambigua, pues si bien los primeros escritores griegos sólo se referían a una sibila, la más conocida, posteriormente al aparecer otras, es la sibila de Cumas, quien pidió vivir a Apolo tantos años como granos de arena cupieran en su puño, lo cual le fue concedido, pero al no pedir la juventud que acompañase a esos años, el desgaste de su cuerpo la fue reduciendo y debilitando ¿será que la anciana profeta se asemeja a esta sibila en particular?

Tras revisar de cerca estos 7 fragmentos del párrafo de 10 páginas se puede observar cómo el tiempo de la acción ha quedado reducido al primer fragmento, característica que es constante en *Saúl ante Samuel*. Apenas se ha relatado algo en términos de acciones, no obstante, se ha configurado con la reiteración de la estampa la figura de la anciana, misma que en sí encierra un misterio, construida desde la contradicción, las figuras oximorónicas, la ambigüedad y esa certeza que mientras muestra también oculta.

4.3.2 Elaboración de la temporalidad suspendida

Para el caso de *Volverás a Región* el ejemplo pertenece a un párrafo de extensión similar al anterior,³⁴³ que tiene lugar tras una interrupción muy breve de Marré Gamallo, quien parece estar escuchando el discurso del doctor Sebastián en esa especie de diálogo, que en realidad resultan monólogos de cada personaje.

Los periodos son más largos en esta novela y resulta complicado cortar el discurso en cualquier parte pues la aparición del punto y seguido es menor que en el ejemplo del párrafo anterior, lo cual se percibe como un flujo interminable, sinuoso, lo que muchas veces se ha llamado “laberíntico”.

[1] –Pero ¿y esas voces? ¿No ha oído usted unas voces? Parece que dentro de la casa...
–Sí, las he oído pero no las escucho –repuso el Doctor. Y añadió: «Es lo que queda de aquel entonces, voces, suspiros, unos pocos disparos al final del verano..., es todo el alimento de nuestra posguerra; vivimos del rumor y nos alimentamos de cábalas pero nuestro momento ha pasado ya, ha pasado para siempre... El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que un día no pasó; el pasado tampoco es lo que fue, sino lo que no fue; sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido [...]

La participación de Marré sugiere que dentro de la casa hay más personas que ella y el doctor Sebastián. El doctor interrumpe a su interlocutora y deja claro que percibe las voces, sin embargo, no les presta atención entera, la construcción utilizada pudiera parecer una contradicción, pero la diferencia queda dicha al contrastar las acepciones de “escuchar” y “oír”.

En ese breve diálogo se observan los guiones largos del clásico discurso directo, sin embargo, tras la brevísima participación del narrador: (“repuso el Doctor. Y añadió”) se abren comillas, con ello, si bien no cambia el tipo de discurso (sigue

³⁴³ Casi 10 páginas (245-254). Los fragmentos no están todos seguidos, pero se ha respetado su orden de aparición.

siendo directo, pues escuchamos la voz del doctor), quedará patente hasta dónde llega su participación cuando aparezcan las comillas de cierre, este recurso es utilizado por Benet para no hacer uso de la voz narrativa en las largas disquisiciones que llevan a cabo sus personajes.

Lo que sigue son referencias que apelan al presente anclado en el pasado “lo que queda de aquel entonces”, pero en las oraciones siguientes adquiere sentido la idea de la actividad descrita por el doctor, pues esos sonidos representan “todo el alimento de nuestra posguerra”, el doctor apela entonces a una primera persona del plural que queda indeterminada, podría referirse a él y a Marré o a los habitantes de Región.

Cabe destacar el uso de la palabra “cábalas” pues sobresale entre las demás; hay una especie de sinestesia metafórica al llamarle “alimento” a elementos todos encuadrados en experiencias que se perciben por el oído: las voces, los suspiros, los disparos (del Numa), los rumores, pero al decir “nos alimentamos de cábalas” destaca el uso particular de este vocablo por no pertenecer a una experiencia auditiva, pero, sobre todo, por lo que significa. “Cábala” se utiliza para designar una conjetura, una suposición o una propuesta interpretativa acerca de algún hecho, este uso se refiere al pasado, se usa información ya obtenida para llevar a cabo esa probable inferencia; pero este vocablo también designa una forma de utilizar el presente para pensar en el futuro, pues refiere un cálculo para adivinar hechos o circunstancias que podrían ocurrir.

La elaboración de las siguientes oraciones deja claro que el uso de “cábala” no es gratuito pues con una adversativa se dice “pero nuestro momento ha pasado ya, ha pasado para siempre...”. Al referir este único momento ya inasible se patentan un oxímoron, puesto que un momento “no puede haber pasado para siempre”, se contraponen el significado de una acción acabada con una construcción que indica perennidad, esto será posible pensarse desde la idea del tiempo suspendido.

Ante este juicio el doctor debe “explicar mejor” la circunstancia, para ello apela a una serie de juicios acerca de los tiempos que resultan paradójicos, incluso imposibles, vale la pena detenerse en ellos:

a) “El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que un día no pasó”

Si el presente ya pasó entonces no es presente, sino pasado, la fugacidad del instante del presente queda patente con su condición de que “ha pasado”, lo que les queda es, en cambio, lo que “no pasó”, es decir, lo que no existió, aquella invención o ficción que pudiera coexistir en la memoria;

b) “el pasado tampoco es lo que fue, sino lo que no fue”

Lo pasado comparte este carácter ficcional y además “es”, por lo tanto, vivo en el presente, no obstante, “es lo que no fue”.

c) “sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido.”

Finalmente es contradictorio que el futuro, el tiempo menos asible, por siempre conferírsele un carácter de probable, en este caso sea “lo que nos queda”, el futuro también “es”, por tanto está vivo en el presente, pero su carácter queda descrito como “lo que ya ha sido”, es decir, el futuro tiene como característica principal ser el pasado.

Si el futuro es el pasado y el presente y el pasado están igualados a lo que “no fue” ¿cómo puede entonces quedar el futuro como presente? La paradoja se extiende, como apuntaba Benet, a crear un conocimiento nuevo para el lector, el autor abre la posibilidad, pero la lectura de las ideas contradictorias o antitéticas son las que dan paso a un nuevo significado.

Para seguir esta línea, se puede ver en el cuadro cómo los juicios de este breve pasaje crean una compleja e intrincada red de significado que recalcan la metáfora laberíntica del discurso temporal benetiano:

a) Pasado	b) Presente	c) Futuro
No es lo que fue (negación)	Ya pasó (pasado)	Lo que queda (presente)
Es lo que no fue (invención)	Es lo que no pasó (invención)	Ya ha sido (pasado)

Cabe destacar que todos los tiempos “son”; el lenguaje permite “presentificarlos” y desdibujarlos al punto de llegar sólo a asir el instante desde el que se voltea al pasado inventado, ficcional o a un futuro que coincide con lo que “ha sido”.

El siguiente fragmento aparece unas líneas después de que el doctor nombra una cocina en la que las manecillas de un reloj: “se mueven para señalar una hora equivocada”, se apela al posible cumplimiento de una premoción y al acercamiento del sonido de un motor con el que “Se cierran los postigos, los fraileros, las fallebas; se encienden las candelas y arde el reverbero, los otros espectros salen de los cajones, los tarjetones empolvados, las estampas de los misales, las fotografías orladas de terciopelo”:

[2] Entonces se opera el fenómeno de la luz y del ruido, el tiempo se rompe para correr hacia aquel instante en que quedó en suspenso; ya sé que no fue un instante y que probablemente nunca sonó aquel aciago picaporte, como no sonaron los cascos de los caballos ni las cornetas y disparos de Mantua, pero lo que ayer no fue hoy tiene que haber sido; como no hubo grandeza hoy son necesarias las ruinas, apenas existieron esas familias que hoy se apiñan en las tumbas y los devocionarios, ni había la riqueza que justifique la podredumbre que hoy cunde, ni fatiga, la falta de apetito procede de un desengaño porque nunca se llegó a hacer la famosa promesa; así que no llegaron a pronunciarse las palabras que hoy los techos y pasillos devuelven convertidas en añoranza. Es cierto que la memoria desvirtúa, agranda y exagera, pero no es sólo eso; también inventa para dar una apariencia de vivido e ido a aquello que el presente niega.

Este segmento apela primero a la conjunción de la vista y el oído. Una penumbra se ha creado alrededor de aquellos pocos puntos de luz, el ruido del motor lo ha provocado, es entonces que “el tiempo se rompe” y, por obra de una breve prosopopeya, “corre” hacia “aquel instante en que quedó en suspenso”, es decir, se confiere la existencia de un “tiempo roto” y un “instante suspendido” que se mueve de un ámbito a otro.

Sin embargo se agrega de inmediato “ya sé que no fue un instante [...] pero lo que ayer no fue hoy tiene que haber sido”, con lo cual queda patente la voluntad de ese pasado ficcional que vive gracias al presente y al que incluso se obliga a tener veracidad, por tanto, “son necesarias las ruinas”, la *épave*.

Para concretar la idea anterior se dice: “así que no llegaron a pronunciarse las palabras que hoy los techos y pasillos devuelven convertidas en añoranza”, lo cual conlleva a un nuevo oxímoron ¿se puede añorar lo que no sucedió? Sólo acaso desde este estado ruinoso que permite dar por hecho un pasado que no fue, es decir, la ficción o invención de ese pasado. Esta tan particular memoria que añora lo no sucedido y obliga a que pase lo que no pasó “también inventa para dar una apariencia de vivido e ido a aquello que el presente niega”.

El discurso fluido del doctor encadena una idea a otra de forma vertiginosa. Para llegar al siguiente fragmento ha nombrado ya a los habitantes de Región que se juntan de forma sacrificial en el pueblo de El Salvador: “un par de fechas después de haber sido visto el coche por la carretera de Región, acuden al campanario unas cuantas personas que ya no pueden vivir sino a expensas del sacrificio” y también ha querido explicar a Marré como llegar al paraje en que vive Numa: Mantua.

En este punto, paradójicamente, las palabras del doctor adquieren un carácter descriptivo objetivo, se desliga del otro discurso yuxtaponiendo éste en el que da explicación de los posibles orígenes del Numa.

[3] Su historia –o su leyenda– es múltiple y contradictoria; se asegura por un lado que se trata de un superviviente carlista que –con más de ciento y pico de años– del odio a las mujeres y a los borbones saca cada año nuevas fuerzas para defender la inviolabilidad del bosque; por el contrario, también cunde la creencia de que su existencia se remonta a muchos años y decenios atrás: un monje hinchado de vanidad que abandona la regla cuando la intransigente reforma moderadora trata de restringir el consuelo del vino... Se afirma también que no se trata sino de un militar que todos hemos conocido y que, habiendo amado a una mujer hasta la locura, se fugó despechado y se retiró allá para ocultar sus voluntarias mutilaciones y cobrar venganza en el cuerpo de sus seguidores.

El contraste es evidente, el tono del discurso ha cambiado, aun tratando un tema que resulta contradictorio, desde si es historia o leyenda, el doctor es objetivo al conceder tres posibles orígenes de Numa: carlista, monje o militar. Pero nuevamente comienza a trocarse hacia el lado de la ambigüedad y lo subjetivo cuando, tras narrar brevemente la llegada de unos belgas a Mantua, le confiere voz al Numa: “Está bien, lo mato. No me pidáis más, yo lo mato y asunto concluido” el doctor reflexiona entonces:

[4] ¿Qué dices tú de la condición? ¿Y del futuro? ¿Que carecéis del futuro? Reflexionad: un futuro sólo se abre a las amenazas, todo lo demás son habladurías. Volved a casa; no os llaméis cobardes ni ruines, no ha lugar a eso porque en vuestra ruindad hay escondida toda una ciencia del destino. Sí, no hay duda, es el Tiempo lo que todavía no hemos acertado a comprender; es en el tiempo donde no hemos aprendido a existir y es tras el tiempo –no después de la desesperación– cuando nos resistimos a aceptar la muerte.

La idea del futuro cancelado surge nuevamente, aquí parece que contesta a Marré, sin embargo no se puede asegurar que le hable a ella, pues luego utiliza la tercera

persona del plural “en vuestra ruindad hay escondida toda una ciencia del destino”.

En lo que sigue se vuelve a hacer énfasis en la cuestión temporal y para ello el doctor vuelve a la primera persona del plural, es lo que no “hemos logrado comprender”, esta afirmación hace pensar en el Tiempo como concepto (además de aparecer con mayúscula inicial), hay cierta lejanía en nombrarlo así, como algo ininteligible, que luego se acorta cuando se afirma que tampoco “hemos aprendido a existir en él”, extendiendo el concepto a una metáfora locativa se “existe en él”; y, finalmente, “tras él”, acaso cuando ya no está, es que “nos resistimos a aceptar la muerte”.

En esta construcción Benet ha querido llevar la linealidad a un límite complejo en el cual se habla de tres momentos de la percepción ante el tiempo: frente a él, en él y tras él, en cualquier caso la opacidad de su dominio se hace patente, pero queda clara su vinculación con la muerte y esa incapacidad para aceptarla una vez que el tiempo, de algún modo, ha concluido.

El siguiente fragmento se liga con el anterior pues apela nuevamente a la cancelación del futuro que ha traído una paz aparente:

[5] ¿Por qué esa paz? Sin duda porque no cuentan con el porvenir, el Numa acaba de decir esa misma madrugada: “Queden las cosas como están, el futuro a la mierda”. Ningún resto de esperanza, en esta tierra de los desengaños, ha prevalecido desde que el tiempo fue sellado con el clic del picaporte o con el disparo de Mantua; para nuestra salud nada mejor podía haber ocurrido; ni prevalecerá —se lo puedo asegurar— mientras quede una postal, una fotografía amarillenta como ésa que usted trae, un recuerdo de cualquier índole con el que sondear el abismo de un hoy que no es sino un fue, un algo que no ha existido nunca porque lo que existe fue y lo que fue no ha sido. Sonó el picaporte —y como si obedeciera a un mecanismo escenográfico— se cerró la casa, desapareció la calle, se hizo la penumbra y callaron las voces de los chiquillos y todo quedó —como esa alegre colonia de insectos que en las narraciones infantiles pasa

de la bullanga veraniega a los rigores y penurias del invierno – en el estado en que ahora lo ve usted.

La referencia al “tiempo sellado”, otra metáfora del instante suspendido, está ligada a ese par de imágenes auditivas “el clic del picaporte” y “el disparo de Mantua”, sobre las que se vuelve constantemente, ambas umbrales en toda la novela.

Con ellas el doctor llega a una nueva aparente paradoja, pues afirma que no prevalecerá la esperanza mientras haya incentivos para recordar y sólo entonces poder “sondear el abismo de un hoy que no es sino un fue, un algo que no ha existido nunca porque lo que existe fue y lo que fue no ha sido”.

Estas referencias temporales son sólo una confirmación de las ya dichas, coinciden con lo estipulado en el cuadro referido con anterioridad cuando se leía una reflexión en el mismo tono, en ese sentido el discurso del doctor es coherente, se sigue hablando de un presente “pasado” y de un pasado ficcional o inventado, que no fue.

La imagen que sigue es contemplar el final de esa línea temporal, esa pared contra la que choca el tiempo del doctor, pues tras sonar el picaporte todo desaparece y se vuelve al instante suspendido que parece estar viviendo de forma reiterativa, por lo menos mentalmente.

Como puede verse, los ejemplos del estilo benetiano, con las características que se han descrito aquí, podrían extenderse al total de las novelas que se analizan.

La importancia del discurso ensayístico de Benet es fundamental para llegar a una comprensión más cercana de sus propósitos literarios, sin embargo, la lectura de su narrativa no está supeditada a ello.

Ese efecto de “estado de gracia” que adquiere el autor trabajando el estilo, puede percibirlo el lector en esos *impasses*, en esos recovecos laberínticos aporéticos o propios de la *épave*, oximorónicos e indeterminados que hacen trabajar la razón

desde otra zona, de sombra o de penumbra, que no se está acostumbrado hoy en día a tratar sino en el arte,³⁴⁴ y en el caso de Benet, desarrollada gracias al lenguaje, una herramienta que puede lidiar con las amenazas del tiempo, pues a pesar de su linealidad sucedánea, permite construir en el pensamiento esos elementos desdibujados, ambiguos y paradójicos, sobre los cuales el lector puede incidir para adquirir un conocimiento nuevo, si así lo desea.

³⁴⁴ Afirma Robbe-Grillet: “lejos de ignorarle [al lector], el autor proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa consciente, *creadora*. Lo que le pide, no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que participe por el contrario en una creación, que invente a su vez la obra –y el mundo– y que aprenda así a inventar su propia vida”. *Por una nueva novela*, p. 174.

CONCLUSIONES

Aunque Juan Benet no se refiere formalmente en sus textos (ni ensayísticos ni de ficción) al pensamiento posmodernista o postestructuralista, su ideología y preceptos literarios y estilísticos se encuentran emparentados con lo postulado por Lyotard. Sobre todo al conferirle a la lengua el poder de funcionar como una herramienta necesaria para llegar a un nuevo conocimiento alejado del establecido por la modernidad, el cual ha sido legitimado a partir de los grandes metarrelatos (como el que justifica y autoriza como dominante al razonamiento científico) y de allí la crítica que se erige frente a esa hegemonía.

En este sentido, Benet también prefiere los pequeños relatos contextualizados y acotados, útiles para sondear una realidad compleja y personal, por sobre las generalizaciones tratadistas simplificadoras y generalizadoras, así, desde esta perspectiva, se puede comprender la fragmentación analítica de su discurso como aquella interrupción que completa la obra, pero también la fractura, lo cual puede vincularse con la estampa, la forma de narrar que privilegia nuestro autor, y también a las ideas de Benjamin, uno de los pensadores que influyó en gran medida al pensamiento posmoderno.

Se revisó entonces la forma en que Benet bebe de la influencia de esta ideología y de la literatura que se nutre y dialoga con ella, en particular el modernismo en lengua inglesa, el *Nouveau Roman* francés y el *boom* latinoamericano. Irrumpe su obra a finales de los años sesenta de forma innovadora contra los postulados de la literatura de corte social realista que si bien condenaba al régimen, parecía no corresponder a las necesidades estilísticas disruptivas del contexto.

Ante esto Benet sintió la necesidad de construir una narrativa que apela al contexto, el trauma de las guerras, pero también a la subjetividad, la interiorización, la medida de un tiempo interior o psicológico y sobre todo al funcionamiento de la memoria y de la mente. De ahí la influencia de Faulkner,

James, Conrad, Richardson, Proust, Beckett, Joyce, Robbe-Grillet, Butor, Simon, Duras y Cortázar.

A su vez y en consonancia con el pensamiento posmoderno se encontraron vasos comunicantes entre el trabajo literario de Benet e ideas filosóficas bien extendidas para aquel entonces, como las de Bergson, en particular con su teoría de la *durée*, que entre sus postulados conceptualiza la intuición como un elemento fundamental y necesario, útil para permear nuevos estados de conciencia a partir de los cuales se concede la posibilidad de que todo lo percibido es susceptible de recordarse, aun cuando no está al alcance de la conciencia de forma voluntaria.

Dentro de esa revisión contextual se estipuló que en España las tendencias estilísticas basadas en las ideas ya mencionadas encontraron cabida entre algunos autores de la generación de 1914, como Gabriel Miró; de generación de 27, como Rosa Chacel; y más tarde las retomaron autores como Camilo José Cela y Miguel Delibes, sobre todo en los años setenta. Lo cual dio lugar a la generación de medio siglo, a la cual pertenece Benet: Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Martín-Santos, Caballero Bonald, Goytisolo y Matute, entre otros.

Con la revisión de los juicios de otros autores y de la crítica, se expuso cómo Benet abre la literatura española a un horizonte universal, gracias a un nuevo uso del lenguaje que retoma recursos de otras latitudes sin dejar el contexto español, hasta llegar a un estilo propio, al que además se le considera influencia innegable para los autores de la siguiente generación (cuando menos).

Con ello se expuso la generalidad con que se enjuicia el estilo benetiano como difícil e impenetrable, de una exigencia altísima para el lector, pero no sin dejarle una grata recompensa al acercarse y franquearlo. Por tanto, es posible entenderlo en su misma complejidad y apuesta como parte de un intrincado andamiaje narrativo, una técnica estilística que apela a una lógica diferente de la cotidiana en la que coexisten el misterio, la incertidumbre, las inconsistencias, los vacíos argumentales y semióticos, la contradicción, el oxímoron, y una subjetividad

extrema que apunta al uso de una zona de la razón no siempre ejercitada, necesaria para investigar una realidad vista como insondable, una especie de pensamiento alejado y, muchas veces, visto como opuesto, a la percepción usual cotidiana.

Fue necesario entonces mostrar la postura antirrealista que Benet adoptó y así apelar a la labor del lector para que actúe sobre la obra y entonces termine por completarla, pues el texto se abre a un infinito de posibilidades interpretativas y de respuesta, lo cual puede verse como una forma de trascender el lenguaje. Con ello reafirma su idea de que la complejidad del mundo está fuera del entendimiento del hombre y que todo lo susceptible de conocerse es porque ha logrado adaptarse y moldearse a las características del lenguaje. Desde allí describe la forma en que el estado de gracia (en ausencia de la inspiración divina), junto al estilo, permite al autor inventar su propia realidad.

Al revisar la cuestión temporal resultó relevante observar la manera en que Benet postula la estampa como una forma de narrar para dar realce al tiempo, pues lo distorsiona y pervierte, además la encuentra necesaria, pues la cronología lineal no puede contender con la simultaneidad ni la memoria, como la estampa sí puede hacerlo. De allí viene la idea de construir el instante como elemento privilegiado dentro de esta lógica, sobre todo cuando se le entiende como la mínima unidad temporal, única asible en el presente desde la cual se construyen pasado y futuro. A partir de ello es posible acercarse a la sensación de simultaneidad con la fragmentación y la superposición de imágenes, una forma en que el lenguaje puede asemejarse al concepto de la eternidad, pero una eternidad humanizada, que coadyuva a construir el efecto, la sensación de atemporalidad, es decir, la posible percepción de que la dimensión temporal ha sido suspendida.

De esta forma el discurso benetiano se emparentó al mítico, pero también fue necesario resaltar la relevancia del tratamiento que se le da al histórico, que para Benet siempre circunda los años de la guerra y la posguerra civil española,

contexto desde el cual postula entonces al instante del presente como única forma disponible de la temporalidad.

Al analizar los discursos críticos encargados de revisar la construcción temporal de Benet se confirmó la existencia de una percepción generalizada que indica la elaboración de una temporalidad afectada, la cual desdibuja o destruye la linealidad cronológica, lo cual parece cancelar la posibilidad del futuro (sin embargo hay que pensar al futuro como expectación, cosa que sí existe en la narrativa benetiana), ya sea que el presente se use sólo para revivir el pasado o que exista una fusión de estos tiempos de tal forma que ya no logran diferenciarse.

En cualquier caso, las características para referir lo que hace Benet con el tiempo suelen apelar a matar, eliminar, anular, desdibujar, congelar, petrificar, suspender o detenerlo, sin embargo, hay que conceder que su proyecto es más cercano a lo que él mismo dispone como el misterioso tiempo absoluto: “ese es y no es, que lo es todo y va a ser nada o poco, que lo fue todo y apenas es algo, que lo que queda de aquél fue ya, no es lo que fue sino que es una parte de lo que es, que una parte de lo que es es una parte de lo que fue, y lo que será, etcétera.”.

La forma en que Benet logra alienar la percepción temporal a través del discurso puede deberse a un afán universal por vencer el tiempo, pues ello implicaría vencer la muerte. La literatura por sí misma, independientemente del tipo de estilo que se trabaje, también persigue este fin, pues al menos el autor prevalece, a través de su obra, si es leída, difundida y analizada, cancelando la posibilidad del olvido. Con esto se vence, de cierta forma, la muerte.

Para analizar esta alienación temporal se revisaron consideraciones teóricas acerca de la construcción del instante (el *exaiphnis*), las cuales confluyen en verlo como un elemento difícil de asir, en el cual se concentra el ser (como se vio con Platón, San Agustín, Jankélévitch y Abad Carretero) en un presente desde el cual se construye hacia atrás o adelante, el pasado o el futuro, un presente de la enunciación, de una naturaleza anfibológica, oximorónica, pues es a la vez inicio y

final cuando se le aísla de su linealidad cronológica, ya que además computa una única intersección entre el aquí y el ahora, es decir, la dimensión temporal y la espacial, las cuales resulta imposible de separar.

La caracterización del instante es paradójica, pues aunque la vida humana se limita por el nacimiento y la muerte, el instante del presente permite entender esta linealidad de forma infinita por poder suponer que un segmento puede dividirse de forma infinita generando puntos ilimitados. Particularmente para este estudio es relevante la imagen que presenta Abad Carretero para explicar la temporalidad pues la analogía muestra a un navío en medio del mar entre dos continuos difíciles de diferenciar entre sí: pasado y futuro.

Con Ricoeur se expuso la importancia de humanizar el tiempo mediante el relato y además el aumento de su significación cuando se caracteriza la experiencia temporal misma, y en ese tránsito se vuelve indispensable la búsqueda del desgarramiento del presente y su multiplicidad, con lo cual se vuelve al terreno del instante, la antinomia que presenta frente a la continuidad, de allí también que pueda entenderse como una cesura o intersticio.

Así queda asentado que el tiempo no se puede abolir, pero puede profundizarse en su compleja experiencia mediante planos de temporalización menos distendidos y más extendidos. Si se quiere realzar la dimensión temporal es necesario entonces preparar el terreno de la dimensión espacial, lo cual Benet realiza en la construcción de Región.

Tanto en *Volverás a Región* como en *Saúl ante Samuel* se puede ver la realización de la espacialidad de modo que se implica directamente con la temporalidad. En la primera novela se mostró esto a partir del uso del presente atemporal gnómico para describir la geografía laberíntica regionata, la crónica de las campañas durante la guerra, la mítica presencia del Numa en Mantua, hasta el uso de un lenguaje inusual en el cual se puede advertir la presencia de un “anacrónico letrado”.

Mientras que en la segunda novela se da un paso más allá y desde el inicio se describe la dimensión espacial vinculada con la temporal al nivel de aseverar que Región no existió más que un instante, como si todo lo que se encierra en aquel espacio hubiera existido como la posibilidad del desdoblamiento de un solo punto temporal en el que se superponen todas las acciones, lo cual lleva a la realización de imposibles gracias al lenguaje, por ejemplo: “Región sin existir, ocurrió una vez, y de una vez para siempre”.

De este modo se llegó a la reflexión acerca de la separación de las dimensiones espacial y temporal, pues usualmente el tiempo se mide mediante el movimiento, lo cual necesariamente ocurre en un espacio: ¿no fue un error entonces separar estos elementos desde un inicio? Benet implica ambas dimensiones de forma alienada al desarrollar su estilo para, según él mismo, abrir la posibilidad de acercarse a la zona de sombra, aquella región adonde la razón no llega, pues se encuentra más allá de los límites del conocimiento científico.

Benet trabaja esta idea en su discurso ensayístico y toma como paradigma el relato del mar, en donde el misterio del buque fantasma subsiste sin la necesidad de esclarecerse, con ello se perpetúa su carácter absurdo, fantástico y fatídico. Así introduce la estampa frente al argumento para privilegiar a la primera forma de narrar, caracterizada por tener una larga proyección de imágenes inmóviles y una visión tráfuga de un momento inexplicable, a partir de lo cual cada lector tiene que hacerse de su propia interpretación.

La imagen del buque y lo que representa se encuentra en varios estratos dentro de la narrativa de Benet. En *Volverás a Región* está presente mediante las menciones metafóricas a un navío que el Dr. Sebastián debe regresar a la *épave*, vocablo que por sus implicaciones (pues refiere a la ruina y el encallamiento) se toma como una conceptualización que es posible encontrar a nivel simbólico de forma recurrente en la poética benetiana, pues resume y amplifica la perpetuación del misterio y la construcción del instante a partir de la técnica de la estampa; así puede verse en

Volverás a Región la presencia del Dr. Sebastián en su ruinoso clínica y en *Saúl ante Samuel* queda patente por el estatismo desde el cual confiere su discurso el primo Simón, en ambos persiste un estado mental que los ubica entre los vivos y los muertos y entre el pasado y el futuro, como una imagen más del *in between* que reporta la naturaleza del instante.

La imposibilidad de salir de aquel estado hace pensar en la noción de *aporía*, sin embargo, desde la *aporía* sigue encontrándose una necesidad de huir por aquella ruta marítima que nadie ha trazado, pero relevante por representar una especie de esperanza motivante del movimiento, por otro lado, la *épave* es la voluntad de dejar el misterio irresoluto, encallar y quedarse en el estatismo para recalcar una imagen sobre otra (la estampa), con la posibilidad, no de encontrar una senda nueva por la cual sortear el obstáculo, sino con la determinación de que el nuevo conocimiento podría estar en el mismo obstáculo, en la reiteración de esa misma ruina, por tanto las consecuencias son más graves, pues se encuentran emparentadas a una repetición infinita de la cual no hay posibilidad de salir, como ocurre con los personajes de Benet. Sin embargo, los efectos que esto produce en el lector son, por el contrario, posibilitadores de encontrar ese estado de gracia al cual se refiere el autor madrileño, ese tipo de conocimiento radicado en la zona de sombra.

Así se afirma que la *épave* difumina contornos, es una imagen del *in between*, del “en medio de dos”, su carácter mezcla y deriva, invita a la incertidumbre, funciona como un recurso que reconfigura los elementos que afecta, los devuelve a un todo y cancela el movimiento, por lo cual vuelve a esa concepción inicial del instante. La *épave* resulta un símbolo del palimpsesto pues puede pensarse como el trazado de un punto una y otra vez sobre el anterior, por lo cual permite relatar la fugacidad del instante sin dejar de estar en él.

Los retos de concebir una narrativa que apela a una cronología diferente de la lineal son muchos, principalmente porque la lógica racional parece mostrar resistencia, pues la experiencia temporal humana ha estado legitimada por este

sucedirse un momento después del otro en una línea recta, pero cuando se relatan las posibilidades de lo que no puede suceder, o aquello que no ha sucedido ¿dónde quedan en el acomodo esas acciones que no han sido?

Benet se arriesga a tomar ese reto apelando a una percepción interiorizada que muestra vínculos con el funcionamiento de la memoria. Para estos fines lleva las bondades del lenguaje al límite de su lógica, intenta edificar la simultaneidad de los instantes con vericuetos irresolubles, equiparables a la geografía inhóspita de Región. Por ello se concluye, con Ricoeur, que la ficción inventa sus propias medidas temporales y que, en el caso de autores como Benet, debe referirse a la construcción de una temporalización a partir de alternativas, bifurcaciones, conexiones contingentes y una constante búsqueda imprevisible de otros elementos que abonen a aquella temporalización, más que a la edificación de un tiempo que lo abarque todo.

Finalmente, para adentrarse a la parte final de este estudio se revisaron los principales problemas que muestra el estudio de la estilística de forma general, para ello se resumió cómo se ha movido las perspectivas desde las cuales se retoma el enfoque analítico: autor, obra y lector. Sin embargo resulta mucha más útil pensar en el último elemento, pues a final de cuentas el análisis recae en quien decodifica la obra y el horizonte desde el cual lo hace.

A partir de ello se planteó un esquema que parte de los postulados de Rifaterre y Fish, en el cual se tiene en cuenta una nivelación de las lecturas de los receptores desde un horizonte funcional, generalizado, pero que no deja de contender con las especificidades del lector que busca estas claves y esas guías dentro de un acto de lectura, el cual es continuo y se actualiza mientras se realiza, pues parte de las expectativas cumplidas o no conforme se lee, así se hace énfasis en ese presente de la lectura y en preguntarse “qué hacen” los elementos que la conforman, en lugar de un simple “qué dicen”.

Con esta base se pudo ver la relación que hay entre la concepción benetiana del estilo y los estudios que se han dedicado a la estilística. Benet describe, en su discurso ensayístico, el acto creativo del autor, pero como un elemento que debe provocar en el lector una vía hacia un nuevo conocimiento, mediante el lenguaje plasmado en el texto, al cual se llega cuando el estado de gracia y el estilo coinciden y desarrollan una narrativa que, en su caso, pretende dar entrada a la ya mencionada zona de sombra. Además concede una importancia fundamental al lector, pues debe enfrentarse a una literatura que mantiene el misterio y la incertidumbre, una literatura más abierta que otras a la interpretación del receptor, incluso en la que es indispensable su participación para terminar, de algún modo, la obra misma.

En este marco también se encuentra la relación entre lo planteado a partir de la *épave* y la figura del recluso, de la cual echa mano Benet tanto en sus novelas como en su discurso ensayístico. Al recluso no le queda sino la contemplación de la convergencia de todos los tiempos y desde este espacio pequeño, finito, de algún modo relegado a la celda, reflexiona acerca del enigma que significa el mundo, la naturaleza y el hombre.

Benet propone, a la par, la figura de un hombre de letras que logre liberar a su literatura de la exactitud y develar, no una verdad, sino el misterio que encierra esa misma narrativa. De ahí apelar a lo no pensable y hacer del lenguaje una herramienta para llegar a plantearlo, usar otro tipo de razón para enfrentar a la encumbrada por la modernidad y entonces llevar la imaginación al, como lo llama Benet, imperio del oxímoron donde “sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio”.

Desde este horizonte Benet expone su concepción del tiempo como un reloj de arena o de agua, una clepsidra, y liga el lenguaje al tiempo cuando equipara un instante con la palabra, para ser precisos, lo hace mediante la mente, pues dice que el instante es el intervalo que necesita la mente para comprender una palabra. Esto

lo lleva a definir el caos inicial, la acumulación de arena o de agua en el receptáculo superior o inferior de la clepsidra, como los instantes verbales sin orden ni concierto. Al pasar cada uno de estos instantes verbales por la delgada línea que hay de un receptáculo al otro, se ordenan de forma lineal, pero sólo fugazmente, pues terminan por caer en el receptáculo opuesto en el cual adquieren nuevamente la condición caótica inicial, lo que él denomina anticaos.

La reflexión entonces se centra en el movimiento inicial que dotó a la clepsidra de ese progresivo sucederse de los instantes y a ver ese orden como el tiempo que percibimos de forma hegemónica (el argumento); mas Benet prefiere referirse, en su literatura, a los receptáculos en que los granos de arena, o mejor, las gotas de agua, se encuentran en reposo, estancadas de forma inmóvil, sin un orden o una jerarquía, desde donde se construye su narrativa gracias a la estampa, esa forma de elaborar el instante.

Se espera que este estudio promueva la lectura y el análisis de la obra escrita por Juan Benet, pues un autor con un proyecto estilístico como el que se ha revisado merece toda la atención de los lectores y la crítica. Más allá de la complejidad que puede suponer una lectura rápida o superficial de su obra; una lectura reflexiva, continua, consciente y con las herramientas adecuadas, como la que se propone estilísticamente desde la teoría de la recepción, ayuda a franquear esos obstáculos y permite adentrarse al mundo de Región, perderse en su laberinto cronotópico y entrar en esa zona de sombra, gracias a una construcción estilística que transforma al lenguaje en una herramienta útil para enfrentar lo insondable, lo imposible y, de cierta forma, enfrentarse cara a cara con la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Novelas de Juan Benet a analizar:

- *Volverás a Región*, Barcelona, Destino, 1967. (RBA, 1993).
- *Saúl ante Samuel*, Madrid, Alfaguara, 1980. (Edición de John B. Margenot III, Cátedra, 1994).

Demás novelas de Juan Benet:

- *Una meditación*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- *Un Viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972. (Edición de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 1998).
- *La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix-Barral, 1973.
- *En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- *El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta, 1980.
- *Herrumbrosas lanzas I*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- *Herrumbrosas lanzas II*, Madrid, Alfaguara, 1985.
- *Herrumbrosas lanzas III*, Madrid, Alfaguara, 1986.
- *En la penumbra*, Madrid, Alfaguara, 1989.
- *El caballero de Sajonia*, Barcelona, Planeta, 1991.

Relatos:

- *Nunca llegarás a nada*, Madrid, Tebas, 1961.
- *5 Narraciones y 2 fábulas*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.
- *Sub rosa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973.
- *Cuentos completos I y II*, Madrid, Alianza, 1977 y 1981.
- *Trece fábulas y media*, Madrid, Alfaguara, 1981.

Ensayos:

- *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.
- *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- *Qué fue la guerra civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
- *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1981.
- *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982.
- *Artículos I*, Madrid, Libertarias, 1983.
- *El agua en España*, Madrid, Lunweg, 1986.
- *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987.
- *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1989.
- *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990.

Teatro:

- *Max*, 1953.
- *Anastas o el origen de la Constitución*, 1958.

- *Agonía confutans*, 1966.
- *Un caso de conciencia*, 1967.
- *Teatro Completo*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

Sobre Juan Benet:

- AZÚA, Félix de, José María Guelbenzu, Javier Marías, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Álvaro Pombo, "La huella de Benet", *El Urogallo*, núm. 35, marzo de 1989, pp. 70-74.
- ARANA, Juan Ramón de, "Silencio y construcción ficcional en *Saúl ante Samuel* de Juan Benet", en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, a. xii, julio-octubre de 2007, Universidad Complutense de Madrid, 2007. En línea [8 de agosto de 2012]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/saulsam.html>
- ARNAL Gely, Anne Marie, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Universidad de Jaén, 2004.
- BENSON, Ken, *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Universidad de Estocolmo, 1989.
- _____, "La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet" en: *Anales del Instituto Iberoamericano* (Nueva Época) 3-4, pp. 21-46, en línea [04-02-2014]: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3229/1/anales_3-4_benson.pdf
- _____, *Fenomenología del enigma: Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Nueva York, Rodopi, 2004.
- BRAVO, María Elena, "Sobre las raíces Faulknerianas en *Volverás a Región*", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Seminario "Menéndez Pelayo", núms. 2-3, 1980, págs. 271-282.
- _____, "Región, una crónica del discurso literario", en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 177-187. Publicado originalmente en *Modern Language Notes*, núm. 98, marzo de 1983, pp. 250-258.
- CAMPBELL, Federico, "Juan Benet o el azar", *Infame turba*, Barcelona: Lumen, 1971, pp. 293-310.
- CARENAS, Francisco, José Ferrando, "El mundo preperceptivo de *Volverás a Región*", *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, pp. 121-132.
- CARRERA, Miguel, "La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet", en: *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, Universidad Complutense de Madrid, pp. 23-41, en línea [8 de agosto de 2012]: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/carrera.pdf>
- COMPITELLO, Malcolm A., *Ordering the Evidence: Volverás a región and Civil War Fiction*, Barcelona, Pulvill, 1983.
- CUEVAS, Ernesto de las, *Juan Benet: análisis arquetípico de cuatro novelas: Volverás a Región, Una meditación, Un viaje de invierno y En el estado*, Diss. U California, Irvine, 1988.
- DELIBES, Miguel, José Manuel Caballero Bonald, Juan José Millás, et al: "Punta de lanza en la renovación de la novela española" en: *ABC Sevilla*, 6 de enero de 1993, pp. 62 y 63.
- DURÁN, Manuel, "Juan Benet y la nueva novela española". *Cuadernos americanos* 195, núm. 4, julio-agosto de 1974, págs. 193-105.

- GARCÍA de la Concha, Víctor, "Volverás a Región, relato y discurso simbólico", en: *Cinco novelas en clave simbólica*, México, Alfaguara, 2010.
- GIMFERRER, Pere, "Notas sobre Juan Benet" en *Juan Benet*, Vernon, *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 45-58. Publicado originalmente en *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- GULLÓN, Ricardo, "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España", *Ínsula*, núm. 319, junio de 1973, 2, p. 10.
- _____, "Esperando a Coré" en Vernon, *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 127-146. Publicado originalmente en *Revista de Occidente*, 2a época, tomo XLIX, abril de 1975, pp. 16-36.
- _____, "Los laberintos de Juan Benet", en: *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1980*, Domingo Ynduráin (ed.), tomo 8, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 471-481.
- HERZBERGER, David K., *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek (Indiana), American Hispanist, 1976.
- _____, "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española" en Vernon, *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 24-44. Publicado originalmente en *The American Hispanist*, núm. 3, noviembre de 1975. Traducción de Isabel Soto y Kathleen M. Vernon.
- _____, "Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet," *Studies in 20th Century Literature: Vol. 8: Iss. 2, Article 3*, 1984. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1139>.
- LÓPEZ López, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sanchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Alvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum, D.L. 1992.
- MACHÍN Lucas, Jorge. "Desafíos posmodernos de la obra literaria de Juan Benet" en *Revista Comunicación*, Año 36, vol. 24, núm. 2, julio-diciembre, Tecnológico de Costa Rica, 2015, pp. 4-17.
- MANTEIGA, Roberto C., David K. Herzberger, Malcolm A. Compitello, (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover (New Hampshire) y Londres, The University press of New England, 1984.
- MARGENOT, John B., *Zonas y sombras (Aproximación a Región de Juan Benet)*. Madrid, Pliegos, 1991.
- _____, *Juan Benet. A critical Reappraisal of his Fiction*, Locust Hill Press, Wert Cornwall, marzo de 1997.
- MERINO, José Luis, "Juan Benet" en: *Cuadernos del Norte*, 1983.
- MOLINA Foix, Vicente, "Juan Benet: la máquina de la memoria", en: *Claves de Razón Práctica*, Núm. 176, octubre de 2007, pp. 56-58.
- NILSSON, Gunnar, "Sobre la incertidumbre. Lo fantástico según Todorov en la obra de Juan Benet" en *Simposio internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov*, Lund, 2004, pp. 39-55, [<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/Todorov.pdf>] consulta: 15 de mayo de 2016.
- ORTEGA, José, "Estudios sobre la obra de Juan Benet", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, pp. 229-258.

- POPE, Randolph D., "Benet, Faulkner y la memoria según Bergson", en *Juan Benet*, en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 243-253. Publicado originalmente en: *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, ed. Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello, The University Press of New England, 1984. Traducción de Kathleen M. Vernon.
- SOLANA Lara, Ángeles, *Narración y tiempo en "Herrumbrosas lanzas": una visión de la Guerra Civil Española*, Diss. U of Pensylvania, mayo de 1990.
- SALAMANCA Merino, Jesús M., *Rewriting the Spanish Civil War as a Traumatic Episode: Nation, Gender and Trauma in the Narrative of Juan Benet*, University of Connecticut: Proquest UMI Dissertation Publishing, 2011.
- SOBEJANO, Gonzalo, "La novela estructural: de Luis Martín-Santos a Juan Benet" en: *Novela española de nuestro tiempo: en busca del pueblo perdido*, Madrid: Prensa Española, 1975, pp. 545-609.
- _____, "Saúl ante Samuel, historia de un fratricidio" en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 158-176.
- _____, *Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-de-la-novela-en-la-novela-espaola-ultima-martnsantos-benet-juan-y-luis-goytisolo-0/html/>
- _____, "La novela poemática y sus alrededores" en: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Vol. 40, núms. 464-465 (julio-agosto 1985), en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/>
- _____, "La novela ensimismada (1980-1985)" en: *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, Vol.1, núm. 1 (invierno 1988), pp. 9-26, en línea [03-02-2014]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-ensimismada-19801985-0/>
- Summerhill, Stephen J., "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*" en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986, pp. 93-107. Publicado originalmente en: *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, ed. Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello, The University Press of New England, 1984. Traducción de Ema Rosa Fondevila.
- VERNON, Kathleen, "El lenguaje de la memoria n la narrativa española contemporánea", Ed. Sebastián Neumeister, *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 429-437.
- _____, "Nota preliminar" en *Juan Benet*, editora Kathleen M. Vernon, colección "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1986.

Teoría:

- ABAD Carretero, Luis, *Una filosofía del instante*, El Colegio de México, 1954.
- _____, *Instantes, inventos y humanismo*, México, Herrero hermanos, 1966.
- ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971.

- ALONSO, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1973.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México: FCE, 2009.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921.
- _____, *La intuición del instante*, México: FCE, 2002.
- BRADFORD, R., *Stylistics*, Nueva York, Routledge, 1977.
- CUESTA Abad, José M., *La escritura del instante: una poética de la temporalidad*, Madrid, Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, *Idea de la estilística*, La Habana, Universidad de la Habana, Comisión de publicaciones, 1963.
- FISH, Stanley, "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'", en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 111-132, 1989.
- Gadamer, Hans Georg, "Historia de efectos y aplicación", en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Warning (ed.), Madrid, Visor, pp. 81-88.
- ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 133-148.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Philosophie Première. Introduction a une Philosophie du 'presque'*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- LYOTARD, Jean Francois, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987
- _____, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987
- MIDDLETON Murry, John, *The problem of style*, Londres, Oxford University Press, 1922.
- ONCEA, Ileana, "La estilística rediviva: La semioestilística y los signos poéticos", en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, número 12, pp. 125-142, 2003.
- ORTEGA y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.
- PLATÓN, *Obras completas*, ed. de patricio de Azcarate, Tomo 4, Madrid, 1871.
- PLOTINO, *Eneadas*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995.
- RIFFATERRE, Michael, "Criterios para el análisis del estilo", en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 89-110, 1989.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid, Verbum, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- SPITZER, Leo, "La interpretación lingüística de las obras literarias", en: K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Col. De Estudios Estilísticos, pp. 91-148, 1931.
- STOCKWELL, P. y S. Whiteley, *The Cambridge Handbook of Stylistics*, Londres, Cambridge University Press, 2014.
- ULLMANN, Stephen, *Significado y estilo*, Madrid, Aguilar, 1978.
- VALÉRY, Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1983.
- YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1979.

Complementaria:

- ALARCOS Llorach, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Madrid, RAE, Col. Nebrija y Bello, 1999.
- BACHELARD, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 1996.
- _____, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2003.

- _____, *El psicoanálisis del fuego*, Argentina: Schapire, 1973.
- _____, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, FCE, 2006.
- _____, *El aire y los sueños*, México, FCE, 2006.
- BAJTÍN, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, *La aventura semiológica*, tr. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993.
- _____, *Mitologías*, tr. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1980. DC33 B362
- BASANTA, Ángel, *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings 1913-1926*. Vol. 1. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- BERGSON, Henri, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- _____, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.
- _____, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 1977.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.
- BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, UNAM, 2005.
- BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973.
- CURIEL Rivera, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*, México, UNAM, 2006.
- CHATEAU, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, México, FCE, 1972.
- DÍAZ, William, "La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett", en: *Literatura: teoría, historia, crítica*, número 3, pp. 86-115, 2001.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1973.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- _____, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México, FCE, 2004.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FERRIS David, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GULLÓN, Germán, "El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu..." en: *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*, Ricardo Landeira y Luis González del Valle (editores), Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987, pp. 59 y 60.
- HERRÁEZ, Miguel, "La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano", en: *Espéculo*: número 6. En línea [1-01-2012]: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/herraez2.htm>
- HOFFMEISTER, Johannes, *Diccionario de conceptos filosóficos (Worterbuch der philosophischen begriffe)*, Hamburgo, F. Meiner, 1955.
- JONES, Margaret E. W., *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston, Twayne Publishers, 1985.
- HUSSERL, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 2002.
- KOFMAN, Sarah, *¿Cómo salir de ahí?*, México, Textos de me cayó el veinte, 2012.

- LANGA Pizarro, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.
- MAINER, José-Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- _____, *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio, *La actual novela española*, México, UNAM-FFYL, 2000.
- MARTÍNEZ DE CODES, María, “Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico” en: *Quinto centenario*, núm. 3, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- MIRÓ, Gabriel, *El ángel, el molino, el caracol del faro*, Madrid, Publicaciones Atenea, 1921.
- NICOL Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, 2011.
- NINA, Fernando, *Instante y narración: la representación del instante en El hombre sin atributos de Robert Musil*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- POE, Edgar Allan, *Complete Stories and Poems*, New York, Doubleday, 2012.
- RALL Dietrich (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seis Barral, 1973.
- SANZ Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975) II*, Madrid, Alhambra, 1980.
- SOLDEVILA Durante, Ignacio, *Historia de la literatura española actual II, La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- STEVENSON, Randall, *Modernist Fiction*, Hertfordshire, Harvester/Wheatsheaf, 1992.
- TREJOS, Susana, “El instante y la intuición en la filosofía de Vladimir Jankélévitch”, en: *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVIII (94), enero-junio, 2000, pp. 89-95.
- _____, “Características del instante en la filosofía de Vladimir Jankélévitch”, en: *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXXVII (92), 1999, pp. 155-164.
- URBAN, Wilbur Marshall, *Lenguaje y realidad*, México, FCE, 1952.