



Università
Ca' Foscari
Venezia



**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

Departament d'Humanitats

**Dottorato di ricerca in Lingue, Culture e Società
Indirizzo in Studi Iberici e Anglo-Americani
Ciclo XXV
Anno di discussione 2013**

Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L/LIN 05

Tesi di dottorato di: Stefania Imperiale, matricola: 793717

**Coordinatore del dottorato
Prof.ssa Enrica Villari**

**Tutore del dottorando
Prof.ssa Elide Pittarello**

**Cotutore del dottorando
Prof. Antonio Monegal Brancós**

Índice

1.	Recordando a Juan Benet	5
1.1	La poética de la estampa. Aproximaciones	5
1.2	Una propuesta de lectura	14
2.	Adentrándose en Región	19
2.1	La creación de Región	19
2.2	Del boceto al óleo: una primera definición de la ruina	56
3.	Cruzando la sierra de Región	74
3.1	Desiertos, montañas y ríos: lo que queda de la civilización	89
3.2	El bosque de Mantua: una frontera infranqueable	111
3.2.1	Numa: declinaciones de un ser legendario	128
4.	En el interior de Región	138
4.1	Fenomenología de la decadencia. Empezando por las casas	138
4.1.1	Arquitecturas de la ruina	163
4.2	Cruzando el umbral: la importancia de los límites en las casas de Región	178
5.	De los objetos	192
5.1	Escorzos de vida cotidiana: símbolos domésticos del declive de Región	192
5.2	Isotopías frágiles: un montón de fichas de nácar, una moneda de oro y una navaja	213
5.3	El fracaso de la ciencia	220
5.4	Lo que cuentan las cosas	228

6. Contar en la penumbra: a modo de conclusión	235
6.1 Dos versiones, un mensaje	235
6.2 El carro de la muerte	256
6.3 Un libro se abre, otro se cierra	264
6.4 Una fotografía y un retrato...inacabado	269
Bibliografía	277
Agradecimientos	297

1. Recordando a Juan Benet

Porque Juan, indudablemente, es el resultado de una extraña receta que redoma o futuro nos descubrirán, pero que le ha *preparado* biológicamente para ser muy capaz de desarrollar varias vidas en el tiempo que otros apenas aprenden a titubear con la suya. Y así ha podido: aprender el oficio de ingeniero y ejercerlo muy bien; iniciarse en el estudio de la filosofía; profundizar en el tema de la inspiración y el estilo; escuchar mucha música, asomarse a la historia. Y muchas cosas más. A cada nuevo y vario aprendizaje, Juan Benet, cumpliendo lo ciegamente recetado, se iba volviendo más joven. Por lo cual tuvo tiempo de entregarse además al que, sin duda, es su más brillante oficio; el oficio de escritor.

Josefina Aldecoa, *Los niños de la guerra*.

1.1 La poética de la estampa. Aproximaciones

Escritor enigmático, ingeniero renombrado y hombre histriónico y sensible a todo tipo de paradoja, Juan Benet encarna una de las voces más singulares en el panorama de la literatura española contemporánea. Ingeniero de Canales, Caminos y Puertos de profesión y escritor “de domingos”¹ -como solía definirse- nos ha dejado algo como más de veinte títulos entre cuentos y novelas y quince entre ensayos y artículos periodísticos, sin contar algunas piezas teatrales. Un número de publicaciones considerable si pensamos que sus amigos más cercanos han declarado en más de una ocasión que jamás lo vieron escribir.² Se deleitaba con la pintura y con el *collage* y amaba escuchar música, que consideraba la más perfecta entre todas las artes. Técnico, literato y artista, pues, tres palabras que esbozan, sin definir los contornos, la figura de Juan Benet: una identidad extraordinaria y siempre huidiza, como la de los personajes

¹ Federico Campbell, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1971, pág. 293.

² Javier Marías, “El señor Benet pinta y compone”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, pág. 11.

heterogéneos que pueblan sus narraciones. Tres términos, además, que apuntan a tres campos del saber humano que Juan Benet metafóricamente hace dialogar en sus escritos, ya sean de naturaleza artística o científica. No es extraño encontrar en sus textos de ingeniería reflexiones sobre la creación literaria o comentarios sobre algunos de sus escritores favoritos como William Faulkner, Franz Kafka o Marcel Proust, entre los más destacables. Tampoco es raro entrever en las novelas de Juan Benet nociones de geología, conocimientos hidráulicos o tecnicismos de varios tipos atribuibles a un hombre más acostumbrado a las herramientas científicas que a la máquina de escribir. Asimismo, las referencias a obras pictóricas concretas esparcidas por las novelas benetianas atestiguan la afición del autor a las artes plásticas. Hablar de Juan Benet remitiendo solamente a su oficio de “escritor” o a su profesión de “ingeniero”, por lo tanto, no es otra cosa que emplear un sistema convencional del lenguaje para remitir a un individuo cuya identidad no se puede sintetizar en una sola palabra. Ésas son las premisas con las que nos acercamos en este trabajo a la narrativa de Juan Benet, es decir, conscientes de que analizar cualquier aspecto de su literatura no puede prescindir ni de la formación científica del autor ni de sus vastos conocimientos artísticos.³

En la copiosa bibliografía sobre el autor a menudo se destaca la influencia que tuvo Juan Benet en la generación de los novelistas que a finales de los años sesenta se asomaban a los círculos literarios.⁴ Para escritores como Javier Marías, Félix de Azúa, Pere Gimferrer o Vicente Molina Foix, Benet no representó solamente una aparición imprevisible en el escenario de la literatura española de la posguerra, sino que además fue un verdadero mentor. En una entrevista, el mismo Benet recuerda con ironía y cariño la curiosidad inesperada que provocó la publicación de *Volverás a Región* de 1967 en aquellos jóvenes escritores:

Nadie se enteró de que yo había publicado eso más que cuatro jóvenes, dos de Madrid y dos de Barcelona, [...] les gustó el libro, les llamó la atención y, sencillamente, buscaron cómo encontrarme, llamaron a la puerta de mi casa y uno tras otro vinieron a

³ Entendiendo el arte, la literatura y la ciencia como “prácticas” del hombre remitimos a los consejos proporcionados por Carlo Sini en *Etica della scrittura*, Milán, Il Saggiatore, 1996, pág. 146: “*Non esiste nessuna pratica che possa essere in sé isolata. Tieni sempre ben presente che ogni pratica è in connessione con le altre pratiche ed è un insieme indefinito e sfumato di molte pratiche. Ogni pratica assume elementi già costituiti e rivelati entro altre pratiche e li fa propri. Cioè li trasforma, li adatta, li sottomette, li specializza e conferisce loro, così, un nuovo senso*”.

⁴ Para tener una panorámica de los estudios sobre Juan Benet publicados hasta la fecha se remite a Ken Benson, *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004, págs. 15-17.

verme. Luego, de una carrera literaria que iba no sé si progresando pero sí aumentando en proporciones, fueron surgiendo otros jóvenes escritores.⁵

Sin embargo, el gran influjo que esta primera novela tuvo en aquel grupo de amigos fue inversamente proporcional al interés que despertó en el público lector a principios de los años setenta. Si bien ganó el Premio Biblioteca Breve con *Una meditación* en 1970, Juan Benet tuvo que esperar los principios de los años ochenta para que la recepción de su obra se extendiera a un público más amplio.⁶ Pero, en realidad, el éxito editorial de sus novelas no parecía importarle mucho a nuestro autor. Hombre culto y de opiniones contundentes Juan Benet nunca ahorró declaraciones tajantes en las que remarcaba su escasa preocupación por sus lectores, su desdén hacia las vanguardias y su desprecio hacia toda la literatura realista de cualquier época y estilo, sobre todo la española. Radical antifranquista, siempre reivindicó la autonomía del arte con respecto a cualquier dictamen ideológico, tanto de una facción política como de otra.

A sus ataques frontales a la literatura social de la posguerra diseminados en ensayos y entrevistas, Benet alternaba en sus novelas ofensivas laterales o maniobras alternativas con las que distraer y ganar a su acérrimo enemigo, eso es, el régimen y su aparato censor. La literatura, para Benet, era pura “diversión” en la doble acepción etimológica de la palabra: por un lado remite al entretenimiento en sí, por otro, si recordamos el término latino “divertir”, apunta a dirigirse a otros lugares, a otras direcciones.⁷ Quizás sea ésa una de las razones por la cual el autor recogió críticas muy positivas fuera de España, sobre todo en ámbito anglosajón, mientras que en su tierra natal no faltaron comentarios negativos e incomprensiones en ciertos ámbitos culturales y académicos. Pensemos por ejemplo en la polémica con Isaac Montero, tenaz defensor de la novela realista, la misma de la que nuestro autor tanto abominaba.⁸ O en el distanciamiento de Benet del nihilismo sartriano y de los compromisos políticos de sus amigos marxistas, como Luis Martín-Santos.⁹

⁵ Juan Benet, “Juan Benet. Cronología”, *El Urogallo*, 35, marzo 1989, pág. 36. Apud, Antonia María Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, pág. 11.

⁶ En 1980, además de publicar *Saúl ante Samuel*, Benet llegó finalista al Premio Planeta con su novela *El aire de un crimen*.

⁷ Elide Pittarello, “Juan Benet: «Scrivo perchè non so esporre le cose»”, en Luca Pietromarchi (ed.), *La trama nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 2002, pág. 183.

⁸ Véase Isaac Montero, “Polémica, acotación a una mesa redonda (respuesta a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)”, *Cuadernos para el diálogo*, vol. XXIII, diciembre 1970, págs. 65-74.

⁹ Véase Juan Benet, “Luis Martín-Santos, un memento”, en *Otoño en Madrid hacia 1950*, Barcelona, Delbolsillo, 2010, págs. 113-145.

Para los escritores, los amigos y los intelectuales que presenciaban las tertulias en el Gambrinus o que le iban a visitar a su casa de la calle Pisuerga en el barrio de El Viso de Madrid, Juan Benet representó un auténtico “inconformista”.¹⁰ Es ésta la palabra que Fernando Savater elige para recordar a su amigo en un texto escrito en abril de 1993, pocos meses después de la temprana muerte de Benet. Con cierto sarcasmo refinado, el filósofo se pregunta por qué Benet atrajo las enemistades de ciertos críticos y columnistas españoles y, en general, de los que define “los zalameros de la pacotilla hortera”.¹¹ Para ello Savater se remonta a las primeras necrológicas de Juan Benet en las que a menudo se le definía como un hombre de “opiniones discutibles”. Considerando esta expresión “un epitome de la *cazurrería*”, Savater la sustituye con el epíteto “inconformista” y explica:

El inconformista digno de tal título no lo es porque discrepe del poder, o de la mayoría, sino porque no se conforma con el reparto de papeles establecido y, sobre todo, disiente del papel que le ha tocado en suerte. Sale por donde no se le espera o sale por donde se le espera, pero de modo inesperado. Se parece siempre más a sí mismo que el *sí mismo* que los demás le han otorgado. Por eso puede despertar una expectación algo irritada, pero rara vez cosechar grandes aplausos, porque los aplausos sólo premian al que hace bien de sí mismo de acuerdo con el criterio de los demás.¹²

Haciendo nuestra la expresión del pensador vasco queremos recordar a Juan Benet como un escritor sin precursores, que desde sus exordios literarios hizo de sus postulados estéticos sus principios éticos. No olvidemos que Benet pertenecía a una generación de escritores que vivieron las consecuencias de un doble conflicto: el de la Guerra Civil española y el de la Segunda Guerra Mundial que desembocó en el duopolio estadounidense y soviético. Aquella “generación entre paréntesis”¹³ tuvo que arreglárselas entre una atracción cada vez más fuerte hacia las nuevas estéticas y filosofías en auge en el resto de Europa y en Estados Unidos y un país en el que la autarquía política no permitía dar ningún paso hacia delante a nivel cultural. A esto hay que añadir que los mismos jóvenes que vivieron los crímenes de la Guerra Civil de

¹⁰ Sobre las tertulias en el restaurante Gambrinus de la calle Zorrilla de Madrid en las que se comentaban los libros en boga del existencialismo que habían conseguido atravesar las fronteras se remite a Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir: homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 33.

¹¹ Fernando Savater, “Un inconformista”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, pág. 8

¹² *Ibidem*, pág. 8.

¹³ Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, cit., pág. 157.

niños, tuvieron que enfrentarse en la edad adulta con unas cuestiones importantes: ¿cómo narrar el pasado?, ¿desde qué perspectiva convertirlo en memoria? y sobre todo ¿cuál es el género ideal?

Éstas son solamente algunas de las muchas preguntas que emergen del interesante intercambio de cartas entre Juan Benet y Carmen Martín Gaité, editado por José Teruel y recientemente publicado por Galaxia-Gutenberg.¹⁴ Se trata de un epistolario emocionante en el que apenas aparecen confesiones privadas y anécdotas íntimas pero donde las reflexiones literarias funcionan de hilo conductor que entrelaza las sesenta y siete cartas que componen el libro. Gracias a estos textos los lectores nos asomamos a un mundo privado en el que desembocan las dudas y los gustos de dos escritores y amigos que no solamente compartían “el placer incomparable que produce inventar literatura”,¹⁵ sino también el amor por la pintura y por los *collages*. Asimismo, desde las primeras cartas escritas en 1964, tres años antes de la publicación de *Volverás a Región*, aparece una palabra estrechamente relacionada con la concepción del quehacer literario de Juan Benet, eso es, “incertidumbre”. Casi veinte años después, en el prólogo de una recopilación de ensayos titulada *Sobre la incertidumbre* el escritor madrileño afirmará: “«Incertidumbre» no es solamente una palabra que me gusta mucho, es un estado que me cumple.”¹⁶

A lo largo de este trabajo, veremos cómo este “estado” al que se refiere Benet en su ensayo se refleja en todas sus narraciones literarias, concebidas según una estructura circular en la que las preguntas planteadas al principio del texto no solamente no encuentran respuesta al final, sino que se vuelven todavía más enigmáticas.¹⁷ La misma incertidumbre se reflejará en los numerosos viajes de los personajes benetianos que se mueven sin meta ni rumbo establecido por Región, el territorio literario inventado por nuestro autor y que sólo alegóricamente remite a la España de la posguerra. Los

¹⁴ Carmen Martín Gaité y Juan Benet, *Correspondencias*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 102. Nos referimos a una carta escrita por Carmen Martín Gaité el 18 de noviembre de 1965.

¹⁶ Juan Benet, *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982, pág. 8.

¹⁷ En *Cartografía personal*, Madrid, Cuatro Ediciones, 1997, pág. 151 Juan Benet explica: “La obra de arte funciona, en muchos casos, como un sistema que no es respuesta a una pregunta, sino como un conjunto de preguntas y respuestas dentro de sí mismas, preguntas y respuestas acerca de un sistema de enigmas que no han tenido una solución perfecta en la composición del mundo de la que se parte. Así, la obra de arte se plantea muchas veces como formulación primera de la pregunta; y la pregunta ya es una obra de arte muchas veces. Después está el intento de dar una respuesta satisfactoria a esa pregunta: si la respuesta es plenamente satisfactoria, quiere decir que la pregunta también ha sido formulada con exquisitez. Si la respuesta es imperfecta, también probablemente es imperfecta la pregunta, y es preciso remitirse a otra: suele ser una cadena de imperfecciones que en sí misma puede llegar a ser perfecta”.

desplazamientos continuos de los personajes por esta comarca mítica, dominada por una naturaleza poderosa y desprovista de industrias, remiten de manera metafórica a un saber, el del ser humano, siempre en marcha y nunca definitivo.

En las primeras cartas dirigidas a Martín Gaité en 1964, además, se vislumbran las tempranas preocupaciones de Benet hacia la configuración de un estilo literario personal, que confluyen dos años más tarde en *La inspiración y el estilo*.¹⁸ Gracias a los numerosos ensayos y entrevistas de Juan Benet sabemos que los afanes por encontrar un “estilo” han acompañado al escritor a lo largo de toda su carrera literaria. Para Juan Benet el “estilo” no era ni un punto de partida ni un medio, sino un fin al cual tiene que mirar todo escritor. Por eso nuestro autor se sentía más cercano a las estéticas de William Faulkner, Marcel Proust o Franz Kafka, entre otros, respecto a las de sus contemporáneos españoles. En una carta fechada 3 de marzo de 1965 Juan Benet le explica a su amiga salmantina por qué estos escritores modernistas le despertaron una admiración inagotable:

Kafka, Proust y Faulkner son tres escritores que siempre me han obsesionado. Por muy bien que los conozca siempre me dejan perplejo. Hay un rasgo común a los tres: los tres son capaces de abandonarlo todo -el héroe, la narración, la unidad dramática, las proporciones de todo- por indagar el sentido más cabal y último de una sola palabra. Por una sola conjunción, colocada en un contexto especial, son capaces de consumir páginas y páginas. Eso es en definitiva una postura cuya raíz hay que buscarla en la misma pasión que un día les llevó a escribir. Ésa es la prueba de su honestidad; porque una vez que adquirieron la maestría del estilo, se convencieron que lo importante era su función, más que el objeto del discurso.¹⁹

En las narraciones benetianas muchos son los homenajes que el autor les brinda a sus escritores favoritos. Del escritor francés, por ejemplo, admiraba su capacidad de representar los mecanismos imprevisibles de la memoria involuntaria a la que los personajes acceden a través de sensaciones corpóreas. El ejemplo de la magdalena saboreada por el protagonista Marcel en el primer libro de *À la recherche du temps perdu* es quizás el más llamativo. En Juan Benet, veremos, son frecuentes las digresiones rememorativas de los personajes desencadenadas de manera inesperada por una percepción, sobre todo visual. Sin duda, la lectura de las novelas de Faulkner en los

¹⁸ *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999.

¹⁹ Martín Gaité y Benet, *Correspondencias*, cit., pág. 51.

años juveniles determinó no solamente los planteamientos poéticos de Juan Benet, sino también su acercamiento a la creación literaria. Metáforas parecidas, estrategias descriptivas análogas así como los numerosos cromatismos presentes en las obras faulknerianas, se reiteran a lo largo de la mayoría de las novelas de Benet, desde *Volverás a Región* hasta la tercera parte de *Herrumbrosas lanzas*. Y es que las obras del escritor norteamericano, como las de Proust y sobre todo las de Cervantes, no atraían a Benet por las historias narradas en sí, sino más bien por un aspecto fundamental para el acercamiento hermenéutico que aquí proponemos. En un pasaje de *La inspiración y el estilo* en el que Benet arremete contra las posturas demiúrgicas de ciertos novelistas, el autor escribe:

El *Quijote*, *Justine*, *À la recherche du temps perdu* son libros que se pueden releer, abriendo el tomo por cualquier página. A nadie se le ocurrirá hacer lo mismo para disfrutar de *La cartuja de Parma* o *The portrait of a lady*. No me refiero sólo al hecho obvio de que el lector, al abrir el libro por la mitad, cae con frecuencia en una estampa que se puede leer y entender con cierta independencia del total. Es eso y mucho más: la estructura dominada por ellas trasciende al párrafo y a la palabra y parece informar el espíritu de la oración más simple y más circunstancial; ábrase el *Quijote* por donde se quiera y se encontrará por doquier la misma composición.²⁰

Por muy diferentes que sean entre ellas, las novelas de Faulkner, de Proust y el *Quijote* de Cervantes representan muestras heterogéneas de una ruptura de la univocidad argumental a la que Juan Benet apunta en sus obras. Para los escritores realistas ningún detalle de la narración puede dejarse en suspenso. Además, tanto la manera de contar los hechos, así como las descripciones de lugares y personajes demuestran a cada momento la condición de omnisciencia de los narradores realistas. Nada más lejano a lo que veremos en las novelas de Juan Benet. Los narradores benetianos titubean continuamente sobre lo narrado, nunca ofrecen una representación cabal de los personajes y a menudo proporcionan versiones contrastantes sobre un mismo acontecimiento. De tal manera que la armonía del conjunto típica de las novelas tradicionales se sustituye en las obras de Juan Benet por el magnetismo de los fragmentos. Aquí llegamos a uno de los ejes más destacables de la estética benetiana, sobre el que volveremos en repetidas ocasiones en nuestro estudio. A las novelas construidas según una trama tradicional -entendida como concatenación de los hechos

²⁰ Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 189.

que forman el conjunto de la historia narrada²¹ en las que todo se explica y nada se deja al azar, Benet prefiere las obras que cautivan al lector en determinados fragmentos descriptivos. No se trata de pasajes del texto en los que se relatan hechos funcionales al desarrollo de la narración, sino de “estampas”, es decir, descripciones en las que el estilo del escritor apunta a un “apetito de degustación”.²² En estos puntos de las obras literarias el tiempo diegético parece interrumpirse y dejar espacio a una dimensión temporal inaprensible.

El estilo con vocación por la “estampa”, tal como lo concibe Benet, no remite a las representaciones costumbristas, sino que se refiere a una imagen verbal centrada en un sujeto que condensa en el espacio lo más representativo de un relato concatenado en el tiempo. Al leer estas estampas, el lector tiene la sensación de encontrarse frente a un cuadro pictórico en el que todos los detalles se perciben de manera sincrónica.²³ Escribir haciendo prevalecer las “estampas”, afirma Benet, implica “una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya determinación no importa reiterar en cada página porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia”.²⁴ Así, en efecto, se configuran sus novelas: unas narraciones difíciles de resumir ya que urdidas siguiendo una yuxtaposición continua y caótica de descripciones diferentes sobre unos referentes que se reiteran. Además, estas imágenes verbales congelan, como si fueran instantáneas, una sobredeterminación de historias y de tiempos heterogéneos que casi nunca se explican a lo largo del texto, confirmando así la poética de la incertidumbre que rondaba en la cabeza del autor desde sus años juveniles.

Un ejemplo extraído de las primeras páginas de *Saúl ante Samuel* podría ayudarnos a explicar cómo funcionan las estampas benetianas. Estamos al comienzo de la novela, todavía no se ha dicho dónde tiene lugar la narración ni cuándo, pero gracias a algunas referencias sabemos que estamos en los tiempos de la Guerra Civil en Región. El narrador representa la entrada de unos milicianos en el pueblo y se detiene en describir lo que los militares encuentran ante sus ojos:

²¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995, pág. 119.

²² Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 191.

²³ *El ángel del señor abandona a Tobías*, Madrid, Taurus, 2004, pág. 30.

²⁴ *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 191.

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, 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 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 solo visitada por un galgo famélico que escapando de una escena paisana de Murillo olfateara el camino hacia su nuevo alojamiento en un aguafuerte de Solana.²⁵

Tanto los lectores que imaginamos la escena como los militares que la perciben visualmente nos encontramos frente a un cuadro pictórico imaginario en el que todos los elementos se muestran a la vez. Para representar al estado de parálisis en el que se halla Región tras el estallido del conflicto, el narrador no relata los pormenores de lo que pasó, sino que ofrece una imagen que reúne sincrónicamente todos los eventos de una secuencia narrativa. La capa de barniz que inmoviliza al humo de las chimeneas, el ganado y los habitantes que antes salían a la calle remite al irrumpir imprevisto de la guerra en la comarca. Ésta es solamente una de las numerosas muestras de cómo Juan Benet opta por una representación metafórica de la Guerra Civil española, opuesta a las narraciones miméticas de los escritores realistas.²⁶ Además, el final de la estampa citada presenta una entre las muchas referencias a obras pictóricas que destacaremos a lo largo de nuestro estudio y que confirman la afición de nuestro autor por las artes plásticas. El galgo -animal típicamente español cargado de muchas connotaciones simbólicas en la narrativa benetiana- que del cuadro de Murillo se desplaza a un aguafuerte de Solana enfatiza de manera icónica el cambio repentino que se dio en el territorio regionato tras los estragos del conflicto.

Vemos cómo en las estampas benetianas, el tiempo deja lugar al espacio, el devenir se condensa en unas instantáneas o en unos detalles de tal manera que la labor

²⁵ *Saúl ante Samuel*, Barcelona, Destino, 2009, pág. 34.

²⁶ Afirma Darío Villanueva en “La novela de Juan Benet”, *Camp de l’Arpa*, 8, noviembre 1973, pág. 12: “En un momento en que la literatura bélica era motivo de atención por parte de todos, la obra de Benet aparecía como la primera y la más profunda expresión, desapasionada y antipartidista, de su sentido real, intrahistórico más que histórico”.

del escritor se acerca a la del pintor. Un fenómeno sobre el que Benet había empezado a reflexionar mucho antes de la publicación de su primera novela, como atestigua una carta que le envió a Martín Gaité en 1965. En aquel documento privado Benet esbozaba algo que emergerá en sus novelas y ensayos futuros y que intentaremos analizar en el estudio que aquí proponemos. En la carta Benet escribía irónicamente a su destinataria: “si el pintor tiene colores para el sol también el escritor cuenta con las palabras”.²⁷

Con estas premisas se vislumbran las hipótesis que intentaremos averiguar en el análisis de las descripciones más significativas de las novelas regionatas de Benet. Para ello nos apoyaremos en las teorías narratológicas sobre el estatuto de la descripción a las que Mieke Bal llega en su análisis de unos textos de Flaubert y Proust. Lejos de ser simplemente un fragmento accesorio del texto que interrumpe el fluir del discurso y lo ralentiza, veremos cómo la descripción benetiana constituye un “motor” narrativo.²⁸ En efecto, gracias a los detalles icónicos presentes en estas representaciones intentaremos reconstruir parte de historias silenciadas por los narradores y los protagonistas benetianos.

1.2 Una propuesta de lectura

Acercarse a las descripciones benetianas no es tarea fácil. A menudo la crítica ha destacado cierta dificultad que puede encontrar el lector en orientarse entre las laberínticas digresiones rememorativas de los narradores, las nebulosas configuraciones de los personajes y las largas representaciones de una sierra titánica en la que Benet instala la mayoría de sus narraciones. Una dificultad debida probablemente a la misma naturaleza de las estampas benetianas que concentran en un único espacio diferentes temporalidades. Pensemos, por ejemplo, en el famoso *incipit* de *Volverás a Región* que da comienzo a más de noventa páginas de descripciones centradas en los elementos naturales de la comarca benetiana. En el segundo y en el tercer capítulo de nuestro estudio veremos de qué manera las representaciones minuciosas de la aplastante *physis* regionata, en la que la *techne* no tiene remedio alguno, remiten a los postulados

²⁷ Martín Gaité y Benet, *Correspondencias*, cit., pág. 89.

²⁸ Bal, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", en Franco Moretti (ed.), *Il Romanzo*, vol. II, *Le forme*, Turín, Einaudi, 2002, pág. 189.

benetianos sobre la ineficacia de la razón frente a los misterios de la existencia humana. Ubicada al principio de la novela, esta descripción puede desanimar al lector ya que en ella se encuentran unos detalles que solamente al final de la obra cobran sentido. Lo mismo puede decirse de las enigmáticas descripciones de lugares interiores diseminadas en todas las narraciones regionatas: a menudo presentan unos pormenores icónicos que pasan desapercibidos en una primera lectura pero que dan acceso a historias omitidas por los narradores y los personajes. Y es que, como afirma el mismo Juan Benet en su ensayo de 1976 *El ángel del señor abandona a Tobías*, el autor nos invita constantemente a utilizar un metafórico “cristal de aumento”²⁹ al leer sus novelas, para captar todos los detalles ocultos, como si estuviéramos frente a una imagen pictórica.

Es éste, pues, el planteamiento hermenéutico que proponemos en nuestro trabajo: estudiar las descripciones de las novelas regionatas de Benet como si fueran imágenes visuales yuxtapuestas en las que los pormenores pueden abrir diferentes constelaciones semánticas. Por esta razón emplearemos las teorías sobre la interpretación de la imagen planteadas en ámbito histórico por Walter Benjamin y posteriormente actualizadas y aplicadas en campo artístico por Georges Didi-Huberman. Quizás convenga citar una afirmación lacónica pero elocuente con la que el crítico francés abre un ensayo reciente que emplearemos a menudo en nuestro estudio: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”.³⁰ El tiempo al que se refiere Didi-Huberman no ha de entenderse en sentido tradicional como cronológico, sino más bien como conjunto de temporalidades escondidas que salen a flote en el momento de la percepción de la imagen. La imagen, escribe el crítico francés, se configura como un objeto temporalmente impuro, complejo y sobredeterminado.³¹ ¿Qué significa? Pensemos por ejemplo en una fotografía o en una representación pictórica. En estas imágenes confluyen y se superponen tiempos diferentes. Ante todo, el momento de la creación de la imagen, el tiempo en que el artista concibe y produce su representación. Pero no hay que olvidar que las imágenes siempre son el resultado de un preciso contexto cultural e histórico y por lo tanto congelan un núcleo de supervivencias que en el momento de la recepción pueden emerger. Por lo tanto la imagen, sugiere Didi-Huberman, no ha de considerarse “como un punto sobre una línea” ni como un “simple acontecimiento en el devenir histórico”, sino que da vida a “una temporalidad de doble

²⁹ Benet, *El ángel del señor abandona a Tobías*, cit., pág. 31.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pág. 31.

³¹ *Ibidem*, pág. 46.

faz”.³² El crítico se remonta a este propósito a lo que Walter Benjamin definía como “imágenes dialécticas”, eso es, representaciones en que “lo que ha sido se une como un relámpago con el ahora en una constelación”. Dicho de otra forma “la imagen es la dialéctica en reposo”.³³ El movimiento dialéctico entre el pasado y el presente que desencadena la imagen se configura como discontinuo ya que produce lo que los historiadores tradicionales tanto aborrecen: una “historicidad anacrónica” y una “significación sintomática”.³⁴ Benjamin señala cómo en la labor historiográfica de reconstruir los hechos según una versión consecucional y coherente de los eventos, la aparición de una imagen dialéctica puede desbaratar y volver vana cualquier pretensión de llegar a una conclusión unívoca. De hecho, se trata de una representación que esconde tiempos heterogéneos, una imagen instantánea que en su fugacidad y de manera inaprensible revela algo que podría permanecer irremediamente bajo el olvido.³⁵

En esta dirección Georges Didi-Huberman aplica el “síntoma” freudiano en el campo de la hermenéutica de las imágenes. La “imagen-síntoma”, explica el crítico, es una figuración en la que convergen pulsiones reprimidas y competencias semióticas propias del sistema de una cultura. Este tipo de imagen se da de manera inesperada, haciendo mella en las herramientas hermenéuticas de lo visible que queda en suspenso y ofreciendo aportaciones semánticas que afloran de lo invisible o inconsciente.³⁶ Esta mediación entre lo visible y lo invisible es lo que el crítico francés define lo visual o “figural”: una imagen sobredeterminada que vuelve toda interpretación de lo que se nos pone ante los ojos algo inestable e inseguro. La “sobredeterminación” somete a la imagen a una dialéctica paradójica que no lleva a ninguna síntesis posible. De alguna manera, esta imagen “molesta” los procesos de conocimiento, es una especie de discontinuidad epistemológica que estorba un método progresivo. Unas interesantes reflexiones a las que Didi-Huberman llega tras el descubrimiento de un detalle pasado desapercibido en la historia del arte. Observando un fresco de Beato Angelico en el convento de San Marcos de Florencia, el crítico francés nota cómo el pintor italiano salpicó unas gotas de color en su pintura. Un pormenor que le recuerda a Didi-Huberman las técnicas pictóricas del artista contemporáneo Jackson Pollock. He ahí el

³² *Ibidem*, pág. 143.

³³ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Ediciones Akal, 2004, pág. 464.

³⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 143. Al principio de su ensayo Didi-Huberman resume lo que para él es la actitud “canónica del historiador”: “no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia *eucrónica*”.

³⁵ Benjamin, *Libro de los pasajes*, cit., pág. 860.

³⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 63.

anacronismo y la sobredeterminación temporal de las imágenes: en la percepción de una imagen pasada irrumpe de manera inconsciente el presente en el que vive el espectador. Es la incursión del ahora en lo que ha sido.

En nuestro estudio, por lo tanto, nos proponemos analizar las imágenes verbales benetianas, fijarnos en los detalles que nos brindan para ver la dialéctica que establecen y estudiar los síntomas visuales que pueden emerger. Veremos cómo los pormenores que Juan Benet ubica en sus descripciones se convierten en detalles “sobredeterminados” ya que remiten a significaciones diferentes y tiempos heterogéneos. Abordaremos las novelas regionatas en su conjunto ya que la escritura de Juan Benet no responde al movimiento progresivo de una evolución, sino más bien se acerca a una configuración rizomática que parte de un centro y se va expandiendo. En efecto, comprobaremos cómo en las primeras narraciones de Benet no solamente se esbozan los temas recurrentes, sino que también aparecen imágenes que se reiterarán a lo largo de toda su carrera literaria. Por esta razón nos acercamos a sus estampas partiendo de las descripciones de Región, la comarca mítica en la que los elementos naturales contribuyen a crear el ambiente de ruina y desolación causado por los estragos de la guerra. En el segundo capítulo nos centramos en el proceso creativo de Región remontando a los principios de la carrera profesional de Juan Benet. Teniendo en cuenta la afición del autor por la pintura descubriremos que Benet dio una primera representación de su territorio en un lienzo sobre óleo en 1959, eso es, antes de la publicación de su primera novela *Volverás a Región*. A partir del tercer capítulo entraremos metafóricamente en el interior del territorio regionato, de manera análoga a lo que hacen los numerosos viajeros que aparecen en las narraciones benetianas. Veremos la influencia que tuvieron las lecturas de las novelas de William Faulkner y de *Los sertones* de Euclides da Cunha en la configuración de Región. En la última parte del tercer capítulo nos acercamos al bosque de Mantua, el cerco prohibido guardado por Numa, el anacrónico y ubicuo pastor temido por todos los habitantes de la comarca. Aquí destacaremos el peso que tuvo *La rama dorada* de James Frazer en la creación del personaje del guardián del bosque benetiano. En el cuarto capítulo nos centramos en las descripciones de los interiores y de los exteriores de las viviendas regionatas. Comprobaremos cómo la ruina y decaimiento generales que interesan todo el territorio mítico benetiano se enfatiza en las estampas relativas a las casas donde moran los personajes. El quinto capítulo, en cambio, nos fijamos en las descripciones de unos

objetos significativos. Mientras en algunos casos estos objetos nos ayudan a configurar las identidades brumosas de los protagonistas, en otros contribuyen a crear el halo de misterio que los atañe. El último capítulo se centra en la penúltima novela de Juan Benet, *En la penumbra*. A pesar de no presentar las estampas relativas a la naturaleza regionata de novelas anteriores, la obra concentra en poco menos de doscientas páginas algunos de los temas y de las imágenes más característicos de la narrativa de Benet. La elección de utilizar esta novela de 1989 para concluir nuestro trabajo es una suerte de homenaje al autor, maestro de paradojas. Como veremos, el mensaje que espera la protagonista de *En la penumbra* y que nunca llega a destino remite metafóricamente a la imposibilidad de llegar a un entendimiento definitivo de las novelas benetianas. Además, el retrato inacabado de la protagonista, descrito desde el comienzo de la novela, confirma de manera icónica lo que se pronosticaba al principio de la carrera literaria benetiana con la recopilación de cuentos *Nunca llegarás a nada*. Veremos, entonces, cómo el movimiento dialéctico potencialmente infinito que desencadenan las imágenes y que no apunta a ninguna síntesis, se puede aplicar a las novelas de Juan Benet. El planteamiento es inédito. Tal vez contribuya a iluminar un poco más la textura arcana de sus historias.

2. Adentrándose en Región

Desprotección, inestabilidad, desasosiego forman el signo del cielo de Región. Cielo que no es del sol sino del viento. Cielo del viento más que ningún otro.

Rafael Sánchez-Ferlosio, *Juan Benet. Rutas*.

El miedo es la primera experiencia global del hombre frente a una naturaleza de cuyos fenómenos ignora causas y propósitos, pero de la que no tarda en corroborar una voluntad de desbaratar el orden de lo humano con una no menos insondable capacidad de desconcierto.

Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*.

2.1 La creación de Región

Acercarse a la narrativa de Juan Benet significa adentrarse en el mundo imaginario de Región, el territorio mítico que hace de telón de fondo en la mayoría de la creación literaria del escritor madrileño.³⁷ Y es que por cualquier entrada que el lector decida acceder -novela o cuentos- se encontrará en el interior de ese territorio ficticio, dominado por una naturaleza hostil y por unos restos de civilización rendidos a una ruina inexorable. De una forma u otra el lector se topará con diferentes imágenes reiteradas a lo largo de las obras ambientadas en Región: prosopopeyas de una naturaleza titánica y aplastante, descripciones de casas decadentes que antaño fueron testimonios de una edad florida, senderos y carreteras borrados por los estragos de un clima durísimo que sólo unos días al año da tregua a los habitantes de la comarca. Ésta es una de las múltiples caras de “Región”, un lugar donde el devenir de la *physis* materializa el destino de sus habitantes, un ambiente tan adverso que cualquier intento

³⁷ La única novela que Benet no ambienta en Región es *El caballero de Sajonia*, Barcelona, Planeta, 1991. En un primer momento la obra se planteó por cuestiones editoriales como una biografía de Martín Lutero pero luego el autor la convirtió en novela.

de modernización tecnológica por parte del hombre lleva al fracaso. Esbozado en los primeros cuentos de Juan Benet, el territorio de Región se ha ido convirtiendo en un lugar mítico con su enrevesada geografía, destinada a quedarse grabada en la memoria de quienes se hayan adentrado en ella. Desde *Volverás a Región* hasta el último libro de *Herrumbrosas lanzas*, Región no ha dejado de ser para nuestro autor una cantera inagotable de imágenes sugestivas. Es sabido que en la creación de los paisajes regionatos tuvieron un peso determinante los viajes profesionales de Benet por las tierras del noroeste de España, sobre todo en Asturias y en la provincia de León. El mismo autor declaraba en una entrevista: “No me saturé de aquella geografía, de aquella parte de la montaña leonesa, no estuve más que recibiendo ideas, viendo valles y pueblos, uno tras otro...”.³⁸

Cada una de las obras ambientadas en tierras regionatas es una muestra de perspectivas diferentes desde las cuales aproximarse al lugar ficticio benetiano. Desde lo alto, por ejemplo, como ocurre en el famoso *incipit* de *Volverás a Región*. Aquí el escritor abre la narración describiendo el paisaje de la sierra regionata en su conjunto, como si se tratara de una toma cinematográfica aérea. O desde los valles a los pies de las montañas como ocurre en algunos pasajes de *Volverás a Región*, *Una meditación* o *Herrumbrosas lanzas* donde el narrador se centra en las descripciones del Torce y del Lerma, los ríos principales que dividen en dos la comarca. En otras ocasiones, en cambio, el enfoque se acerca todavía más a zonas puntuales de aquel territorio hostil. Se encuentran así descripciones minuciosas de las diferentes plantas autóctonas, animales salvajes e insectos que pueblan aquellos territorios. No menos frecuentes son las referencias al bosque de Mantua, en la mayoría de los casos descrito desde las afueras de sus límites. Solamente en una ocasión el escritor nos ubica en el interior del bosque. Nos referimos al cuento *Una leyenda: Numa*, contenido en el libro *Del pozo y del Numa. (Un ensayo y una leyenda)* de 1978.³⁹ Cerco impenetrable tanto para los habitantes de la comarca como para los extranjeros, el bosque es el reino del Numa, el terrible pastor que guarda el linde que el hombre no debe traspasar. Muy poco se conoce sobre la selva y el guardián que la protege ya que los únicos que consiguieron acceder al bosque prohibido nunca han salido de allí vivos.

Como veremos con más detenimiento en el tercer capítulo, la naturaleza de Región no se describe solamente desde perspectivas exteriores, es decir desde espacios

³⁸ Benet, “Ocupación del terreno”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 272.

³⁹ Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

abiertos. Benet coloca a sus narradores y personajes en posiciones muy diferentes entre ellas. En unas escenas quien narra está mirando a los jardines que rodean las fincas, en otras registra lo que ve desde los umbrales de las viviendas o se ubica detrás de las puertas o de los cristales. Otras veces los narradores describen lo que los mismos personajes miran desde las ventanas de sus casas. En estos casos las representaciones del paisaje natural adquieren una connotación fenomenológica significativa dentro de la narración. Lo visible se entretiene con lo invisible el cual no se configura como una laguna en la malla de lo visible, sino como lo que subyace tras lo visible, es decir su posibilidad ontológica.⁴⁰ Los cambios en las descripciones de lo que los personajes observan desde las ventanas remiten a las diversas maneras de percibir el espacio por parte de estos individuos. Las representaciones visuales van cambiando según el estado de ánimo en el que se encuentra el sujeto en el momento de la percepción. En *Volverás a Región*, por ejemplo, hay varias escenas en las que se representa al doctor Sebastián mientras “contempla el atardecer en el cristal de la ventana”.⁴¹ Las percepciones visuales del personaje no solamente van cambiando según las alteraciones de la luz mientras va cayendo la noche, sino que también siguen las metamorfosis anímicas del doctor a lo largo de su conversación con Marré Gamallo. Las descripciones de lo que el doctor Sebastián percibe visualmente desde el ventanal del salón de alguna manera orientan al lector en los cambios emocionales que los recuerdos de los dos personajes provocan. Toda representación siempre pasa por los filtros de la mirada del hombre, una mirada que por su propia naturaleza conlleva una intención y una visión ideológica.⁴² Estas imágenes verbales, pues, apuntan a las diferentes relaciones fenomenológicas que se establecen entre el lugar y el sujeto que lo experimenta. Según quién se disponga a mirar, los alrededores inhóspitos metaforizan diversos estados de perturbación. Lo visible pierde su valor idealista y se configura según el principio fenomenológico de la reversibilidad. De tal manera que el horizonte percibido por quien está mirando muestra lo que el hombre mismo proyecta en él. A éste propósito Maurice Merleau-Ponty afirma, retomando a Husserl: “el horizonte, como la tierra o el cielo, no es una colección de cosas tenues, o el título de una clase, o una posibilidad lógica de concepción, o un sistema de “potencialidades de la conciencia”: es un nuevo tipo de ser, ser poroso,

⁴⁰ “Il paesaggio è il visibile, il percepibile. Ma come nel visibile non è detto che si esprima per intero il mondo, così non è detto che il paesaggio esprima tutta la realtà di cui è la proiezione sensibile (e si intende che essa va estesa a tutti i sensi, non solo alla vista)” (Eugenio Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pág. 67).

⁴¹ Benet, *Volverás a Región*, Barcelona, Delbolsillo, 2009, pág. 105.

⁴² Mieke Bal, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", cit., pág. 200.

preñado, el ser de la generalidad, y en él está sumido, englobado el otro ser, aquel ante el cual se abre el horizonte. Su ser y las lejanías participan de una misma corporeidad o visibilidad en general, que reina entre éstas y aquel, y hasta más allá del horizonte, más acá de la piel, hasta el fondo del ser”.⁴³ Además, la mirada obtiene de las cosas más o menos dependiendo de la manera en que las interroga, en que las sobrevuela o se detiene en ellas. Nuestro cuerpo, afirma Merleau-Ponty, es un sistema de potencias motoras o de potencias perceptivas: no es el objeto para un “yo pienso”, sino un conjunto de sentidos vividos que se dirige hacia un equilibrio propio.⁴⁴

Las vistas panorámicas de Región, los detalles minuciosos y los escorzos de paisaje percibidos por los personajes se configuran como pequeños cuadros de un lienzo de grandes dimensiones formado por todas las descripciones presentes en la narrativa regionata. Aún así, por mucho que el lector se esfuerce en yuxtaponer los fragmentos del cuadro, difícilmente podrá obtener una visión sincrónica del conjunto de Región. En efecto, una visión de este tipo no estaría en línea con los postulados de la poética benetiana. Desde sus exordios literarios Juan Benet siempre ha sido partidario de la estética del fragmento. Frente a lo que Benet llama la artificiosa “armonía del conjunto”, típica de las narraciones tradicionales y sobre todo de las novelas realistas, nuestro autor prefiere el “magnetismo del fragmento”.⁴⁵ Se trata de una oposición que Benet dejó clara ya desde la publicación de su primer ensayo *La inspiración y el estilo* en 1961, donde aparecen por primera vez sus ideas sobre la literatura con vocación por la estampa y la literatura basada en la trabazón de un argumento. Veinte años más tarde el autor volverá sobre esta distinción utilizando la metáfora de la doble naturaleza de la luz. En esta ocasión Juan Benet compara el desarrollo de la intriga a la “dinámica de la onda”, mientras que relaciona la “estampa” al “corpúsculo estático”.⁴⁶ Según el autor, el argumento carece de expresión literaria y se formulará siempre en la modalidad de resumen. En una carta dirigida a Javier Marías en respuesta a unos comentarios sobre la tercera entrega de *Herrumbrosas lanzas*, Benet escribía algo que viene al caso: “cada día creo menos en la estética del todo, o por decirlo de una manera muy tradicional, en la armonía del conjunto. [...] Pienso a veces que todas las teorías sobre el arte de la novela se tambalean cuando se considera que lo mejor de ellas son, pura y simplemente,

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pág. 184.

⁴⁴ *Fenomenologia della percezione*, Milán, Bompiani, 2005, pág. 218.

⁴⁵ Javier Marías, “Esos fragmentos”, en Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, Barcelona, Delbolsillo, 2009, pág. 711.

⁴⁶ Juan Benet, “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 77- 114.

algunos fragmentos”.⁴⁷ La sugestión que genera el fragmento es para Benet uno de los criterios para establecer la calidad de una obra literaria: por su propia constitución, la novela nunca puede ser en sí misma perfecta. Los fragmentos, en cambio, son el “*non plus ultra* del pensamiento, una especie de ionosfera con un límite constante, con todo lo mejor de la mente humana situado a la misma cota”.⁴⁸ Tomando como punto de referencia a *El Quijote*, en el que, según Benet, Cervantes desechó la intriga y la tensión argumental de manera rotunda, nuestro autor concibe sus novelas como una yuxtaposición de fragmentos que no se somete a ninguna lógica aparente. Intercalando en sus obras imágenes magnéticas, a veces centradas en el territorio de Región otras en episodios de la biografía de los personajes, el autor apunta a emocionar al lector. Con el término “e-moción” no remitimos solamente a una alteración de ánimo intensa o pasajera, llevadera o penosa que sea, por parte de quien la experimenta. La palabra *e-moción* remite etimológicamente a lo que mueve el sujeto hacia la acción.⁴⁹ En las novelas benetianas las emociones provocadas por las imágenes constituyen unos de los alicientes que “mueven” al lector en su acto de leer. De una manera paradójica, lo que mueve al lector en su práctica de la lectura de las obras benetianas no es el “dinamismo de la onda”, eso es, la tensión provocada por el mantenimiento de la intriga, sino más bien la propia “inmovilidad” de las estampas, la fascinación que las imágenes verbales provocan en el lector que las percibe.

Muchas son las imágenes de la comarca de Región y muchos son los personajes que la pueblan. Por muy diferentes que sean entre ellos, todos estos individuos se presentan como unos supervivientes, paralizados por un miedo cuya naturaleza desconocen.⁵⁰ A diferencia del temor que siempre se debe a algo que, aunque no se haya dado todavía, se puede prever, el miedo coloca a quien lo padece en una condición de inquietud.⁵¹ Al igual que la esperanza, el miedo es una pasión de la incertidumbre, que se opone a la razón y que obstaculiza la voluntad. Esperanza y miedo, mientras duren, dominan el cuerpo, la imaginación y la mente del ser humano.⁵² En poder de esta incertidumbre los individuos son más proclives a la renuncia y a la pasividad. El miedo

⁴⁷ Marías, “Esos fragmentos”, cit., pág. 711.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 712.

⁴⁹ Sini, *Etica della scrittura*, cit., pág. 152.

⁵⁰ Pittarello, “Juan Benet: «Scrivo perchè non so esporre le cose»”, cit., pág. 177.

⁵¹ Benet distingue entre “temor” y “miedo” en: Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, cit., págs. 93-94. Sobre el significado de “temer”, véase también: Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de cultura económica, 2010, pág. 157.

⁵² Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milán, Feltrinelli, 2007, pág. 76.

condena a los regionatos a un presente eterno que paraliza sus acciones, como afirma claramente el tío Ricardo a Jorge Ruan en un fragmento de *Una meditación*:

Volvemos siempre a lo mismo; es y será el miedo lo que nos enseña lo que somos y lo que nos impide ver lo que podemos ser. Frente a nosotros -y no necesariamente definida por esa cadena de montañas- existe una zona ciega que nadie se atreve a cruzar. No te hablo solamente de la familia, Ruan; más bien en nombre de todos los que hemos mantenido aquí, respetando la limitación, sin otro consuelo que el de la supervivencia. Si el miedo procede de la costumbre también es la esperanza que lo mantiene. [...] Todo lo que hemos podido ofrecer es esto: una tierra de la que escapar. Ciertamente sólo lo logrará quien esté dispuesto a atravesar esa zona ciega, sin cuidarse de saber qué clase de sorpresas le va a deparar. Porque los que seguimos aquí, aceptando tales limitaciones, en realidad no vivimos; nos conformamos con saber que estamos vivos.⁵³

En Región viven hombres “borrachos de tristeza y de aguardientes, desdentados y amnésicos”,⁵⁴ militares y civiles que encomiendan su destino al resultado de una partida de naipes, mujeres encerradas entre las paredes domésticas a la espera de que alguien les devuelva algo perdido y niños enloquecidos tras el abandono de su madre en los días de la Guerra. Convencido de que uno de los cometidos de la literatura es tratar los enigmas de la naturaleza humana sin pretensión alguna de encontrar respuesta, Benet puebla sus narraciones de criaturas literal o metafóricamente abandonadas.

A partir de las representaciones de lugares exteriores e interiores se comprueba cómo el estado de degradación y dejadez invade cada rincón de la comarca. Las imágenes del ambiente representadas por los diferentes narradores indican cómo todo remite fenomenológicamente a una atmósfera de descuido a la que los regionatos parecen rendirse. Así por ejemplo, el entusiasmo emprendedor de los antepasados que se instalaron en Región a principio del siglo, tras haber acumulado fortunas en las Américas, queda reducido a unas ruinas olvidadas a la intemperie. Región está repleta de líneas de ferrocarril sin acabar, excavaciones de minas empezadas y no llevadas a cabo y chatarras industriales oxidadas. Poco queda de las grandes inversiones industriales de principios de siglo y que con el estallido de la guerra quedaron completamente paralizadas:

⁵³ Benet, *Una meditación*, Barcelona, Delbolsillo, 2009, págs. 322-323.

⁵⁴ “Baalbec, una mancha”, en *Nunca llegarás a nada*, Alianza, Madrid, 1969, pág. 77.

En Región no había industria pesada, ni siderúrgica ni metalúrgica: un par de maestranzas para la reparación y colocación de llantas y bujes, unas cuantas herrerías, un alquiler de bicicletas y un taller de calderería provisto de autógena [...] constituían toda la industria del metal de que podía presumir el valle antes de la guerra civil.⁵⁵

La influencia de Tácito y Amiano Marcelino es evidente en el tratamiento de la ruina en la narrativa benetiana. Para Benet, la lectura de los dos clásicos de los dos imperios enseña mucho sobre ese tema. Estos autores exponen en sus textos cómo todas sus credenciales, todas las bases de juicio, todos los sistemas en que creían se vinieron abajo con la caída del imperio, “y tratan de prolongarlos en el hundimiento para contemplar tan sólo cómo la ruina material sigue paso a paso y de manera ineluctable el agotamiento intelectual y espiritual de la casa en que un día crecieron”.⁵⁶

Sabemos que en la tradición occidental las ruinas señalan una ausencia y una presencia a la vez, constituyen una intersección entre lo visible y lo invisible. Lo que pone de relieve lo invisible, eso es, lo ausente, es la fragmentación de las ruinas, su carácter de “inutilidad” ya que lo que existía antes ha perdido su funcionalidad.⁵⁷ Las ruinas, entonces, se configuran como el símbolo del *pathos* del tiempo y de la historia en la cultura occidental: se presentan como imágenes concretas del fin de una época y el comienzo de otra.⁵⁸ En Región, sin embargo, adquieren una matización diferente. Si por un lado representan el símbolo visual del paso de un tiempo de florecimiento a otro de decadencia, por otro encarnan la continuidad entre estas dos épocas. Algunas descripciones enseñan de manera evidente lo que acabamos de afirmar. En el relato “Baalbec, una mancha”, por ejemplo, las ruinas funcionan como el nexo visual concreto que une dos épocas de decadencia. Tras describir la fachada de la casa de San Quintín, el narrador recuerda cómo su abuelo edificó la finca familiar a finales del siglo XIX tras volver de América. El protagonista relata que la casa se levantó aprovechando en parte los muros de una antigua alquería y las ruinas de una pequeña ermita: el germen de la decadencia ya se podía entrever en aquel entonces. En el análisis de las descripciones de las casas regionatas que abordaremos en el cuarto capítulo, veremos con más detenimiento cómo las representaciones de las viviendas remiten al estado de decadencia que invade la comarca. De momento nos limitamos a proponer que, en la

⁵⁵ *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 56.

⁵⁶ “Adler, halda, facit”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 90.

⁵⁷ Salvatore Settis, *Futuro del “classico”*, Turín, Einaudi, 2004, pág. 85.

⁵⁸ Cfr. Roberto Peregalli, *I luoghi e la polvere*, Milán, Bompiani, 2010, págs. 77-88.

mayoría de los casos, en Región los vestigios contribuyen a formar una representación icónica de un mundo que está siempre a punto de hundirse pero que sin embargo nunca se hunde.⁵⁹

En el interior de las viviendas las cosas no varían mucho. En numerosas ocasiones el mobiliario de las casas regionatas se describe como antiguo, desordenado y deteriorado por el tiempo o por las ratas. El sillón de cuero negro, desde el cual el doctor Sebastián conduce su conversación con Marré Gamallo, tiene “los brazos y el respaldo gastados hasta el relleno”,⁶⁰ al igual que la poltrona de la abuela de *Saúl ante Samuel* o las “altas sillas”⁶¹ donde se quedan inmóviles los personajes de “Después”, cuarto y último cuento de la colección *Nunca llegarás a nada*. En una “estampa” del “Libro quinto” de *Herrumbrosas lanzas* encontramos un claro ejemplo del estado de ruina que invade las viviendas regionatas. Recordemos que, con el término “estampa”, Benet no remite a las representaciones costumbristas, sino que se refiere a una imagen verbal centrada en un sujeto que condensa en el espacio lo más representativo de un relato concatenado en el tiempo. Al leer estas estampas, el lector tiene la sensación de encontrarse frente a un cuadro en el que los detalles se perciben de manera sincrónica.⁶² Opuesto al fluir de la narración tradicional basada en la trabazón del argumento, el estilo con vocación por la estampa permite representar los aspectos inabarcables de la irracionalidad, es decir, difíciles de convertir en un discurso cronológico. En *Herrumbrosas lanzas* encontramos una estampa muy elocuente. El referente principal de esta imagen verbal es la casa de los Ruan, una de las familias más conocidas de Región además de una de las protagonistas de la segunda novela de Benet, *Una meditación* de 1970. La escena tiene lugar en Escaen, un pequeño poblado entre Bocentellas y Burgo Mediano, muy próximo a las aguas del río Torce. En un pasaje anterior del texto se nos cuenta que el joven Enrique Ruan -alistado en el bando republicano de Región- para descansar tras la reunión del Comité de Defensa antes de la marcha del ejército por la sierra, invita al capitán Arderius a pasar unos días en casa de sus padres. Ruan todavía ignora que el amigo que trae a su casa natal es el espía nacional infiltrado en la facción republicana. El narrador describe la llegada de los dos

⁵⁹ “Retomando en clave nihilista el mito judaico-cristiano de la caída -donde la apocalipsis anunciada no revelará ninguna verdad- Juan Benet utiliza la categoría de la ruina como un mecanismo de la narración, al igual que el destino -entendido en la acepción clásica- tejía tramas desconocidas en la vida del hombre” (Elide Pittarello, “Tramas de objetos”, en *Arbor*, 693, Septiembre 2003, pág. 69).

⁶⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 105.

⁶¹ “Después”, en *Nunca llegarás a nada*, cit., pág. 181.

⁶² *El ángel del señor abandona a Tobías*, cit., pág. 30.

hombres en coche. Pocas líneas después se detiene en la fachada de la casa y en unos objetos olvidados que se hallan alrededor de la finca:

En tiempo de guerra los restos renacen y aparecen por doquier; es la resurrección de la no-carne, el carnaval del desecho: los mangos, las herramientas oxidadas, el eje de una carreta, la carcasa de un motor, el fondo de una tinaja rota donde han ido a concentrarse unos trapos y unas plumas que tras haber salido -nadie sabe cómo- de su sepulturas gozarán de nuevo de una época cenital porque durante la guerra nadie retira los restos.⁶³

Los objetos aquí descritos condensan en el instante en el que se perciben los diferentes tiempos de la guerra: el estallido, los días y los largos meses en los que los hombres abandonan las casas para ir a luchar al frente. Éste es solamente uno de los múltiples ejemplos en los que se representan los utensilios domésticos, las herramientas de trabajo o los objetos privados de alguno de los personajes en un estado de extremo abandono y descuido. Los objetos olvidados se convierten por lo tanto en símbolos de la parálisis causada por la guerra civil en la que se ubican los habitantes de Región.

Al descuido generalizado en que se halla el territorio regionato se añade el abandono privado sufrido por los individuos que lo habitan. El ser abandonado se queda “sin custodia”, advierte Jean-Luc Nancy, ya no conoce la salvaguardia ni en una disolución o en una laceración como tampoco en una eclipse o en el olvido.⁶⁴ Es ésta la condición en la que viven los regionatos: se encuentran suspendidos entre el pasado y el futuro, es decir, entre el orden de lo conocido y lo que todavía queda por acontecer. En un territorio donde cualquier previsión humana se somete al dominio del azar, sus habitantes se rinden a una espera sin esperanza. María Zambrano nos recuerda cómo la esperanza requiere una mirada abierta hacia el devenir (*expectare*), “abre el tiempo” en el sentido de que echa un puente entre la pasividad y la acción.⁶⁵ Normalmente la esperanza se define por su objeto -determinado o indeterminado que sea- y por las imágenes de futuro que alimentan las esperanzas.⁶⁶ Mirar hacia el devenir, en el sentido de proyectar visualmente imágenes de sí mismo en el mañana a partir de los datos del presente, es un fenómeno que no se da en las novelas de Juan Benet. Los personajes están continuamente afectados por un pasado que los acecha y del cual no consiguen

⁶³ *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 191.

⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *L'essere abbandonato*, Macerata, Quodlibet, 1995, pág. 12.

⁶⁵ María Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pág. 106.

⁶⁶ Salvatore Natoli, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Milán, Feltrinelli, 1997, pág. 116.

pasar página porque no ha habido una elaboración del trauma vivido. Sin aviso previo, el ayer vuelve bajo la forma de imágenes que la memoria involuntaria arroja de manera violenta en el presente de estos individuos.⁶⁷ Son imágenes que reaparecen cada vez que narrador y personajes no consiguen organizar en un discurso lo que se escapa a los límites de la razón. Ya en el cuento “Nunca llegarás a nada”, el primero de la homónima colección de relatos publicada en 1961, Benet tematizaba este proceso psíquico que sufrirán muchos de sus personajes según el cual el pasado vuelve a aparecer cuando menos se lo esperan. Y el autor no podía tratarlo de otra manera, sino convirtiéndolo en una imagen verbal:

Para aquellas personas que lo tienen [...] debe amanecer un día [...] en que el pasado familiar manda: mandan las piedras de un ayer severamente construido, las sombras y esquinas del rincón que pacificó la furiosa niñez, los árboles y los setos que desaparecieron para siempre y la gruta marginal de las meriendas soleadas donde terminaron, un día, los cuentos labriegos, para engendrar, confuso, el primer deseo de misterio; las cajas delicadas, los dormitorios prohibidos (con aroma a laca), los encajes amarillentos sobre el piano que (las teclas más amarillentas que si fumara dos paquetes diarios de tabaco negro) había materializado el aura fugitiva de Chopin en todas las agitadas mudanzas de la familia, las torturadas y garabateadas páginas de aquellos cuentos infantiles deshojados por los rincones y donde reposa el significado de las palabras ..., sin duda amanece un día en que (los nombres que la muerte hizo sonoros repitiéndose entre los árboles, las ramas húmedas y las tardes doradas) emerge del pasado en un momento de incertidumbre para exorcizar el tiempo maligno y sórdido y volver a traer la serenidad, ridiculizando y desbaratando la frágil y estéril, quimérica e insatisfecha condición de un presente torturado y andarín, eternamente absorto en el vuelo de una mosca en torno a una tulipa verde.⁶⁸

Como sucede en diferentes textos benetianos, al leer el cuento nos tropezamos con una estampa elocuente pero de muy difícil interpretación. Quizás sea ésa una de las razones por las cuales no se encuentran hasta la fecha comentarios específicos sobre este pasaje del texto. En nuestra opinión, además, el fragmento citado merece una atención especial porque en él Benet hace una referencia directa al título del libro que más influencia ha ejercido en su creación literaria: *La rama dorada* de James Frazer. Como vemos, se trata de una suerte de homenaje al antropólogo escocés a través de una representación

⁶⁷ “La violenza si mette sempre in immagine, e l’immagine è ciò che, da sé, si porta davanti a sé e si autorizza da sé” (Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sulle immagini*, Napoli, Cronopio, 2002, pág. 17).

⁶⁸ Benet, “Nunca llegarás a nada”, cit., págs. 19-20.

que involucra tanto el sentido del oído como el de la vista: “los nombres que la muerte hizo sonoros repitiéndose entre los árboles, las *ramas* húmedas y las tardes *doradas*”.⁶⁹ Tumbado en la cama de una habitación de hotel, el narrador de “Nunca llegarás a nada” reflexiona sobre cómo para él y para algunas personas en general el pasado sigue siendo dominante en el presente en que viven. En sus cavilaciones el hombre aporta unos ejemplos visuales que esclarecen lo que acaba de afirmar. Enumera, de hecho, una serie de objetos, espacios concretos y lugares simbólicos y asocia a cada cosa una etapa determinada de su vida pasada, sea relativa a la infancia sea a la adolescencia o a la madurez.

Retomando las teorías de Wittgenstein sobre el recuerdo en imágenes, Salvador Rubio Marco advierte que el tiempo es algo previo a la condición de posibilidad de la memoria, de modo que se pueden hacer inferencias o interpretaciones que hagan corresponder (o no) una imagen mnemónica con un determinado momento del pasado.⁷⁰ Es preciso señalar que, contrariamente a lo que les suele pasar a muchos de los personajes benetianos, para Juan -el protagonista del cuento- las imágenes relativas al pasado no conllevan inquietud y desasosiego, sino más bien serenidad y consuelo. Estos recuerdos del pasado, confiesa el narrador, salen a flote en los momentos de incertidumbre y conjuran su tiempo presente marcado por la ineptitud, la esterilidad y la insatisfacción. Aplicando una terminología que el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman utiliza en el campo de las artes figurativas, estas representaciones que se dan de manera inesperada se configuran como imágenes sobredeterminadas, es decir, condensan en un único espacio diferentes temporalidades.⁷¹ En todas sus obras Benet describe dichas representaciones con la seducción del “estilo”, eso es, aquella “película con la sensibilidad necesaria para revelar las imágenes que escapan a las revelaciones de la razón”.⁷²

La existencia de muchos de los habitantes de Región está marcada por un evento patético, en el sentido etimológico de la palabra. En su forma originaria, el término griego *pathos* se traduce tanto en “pasión” como en “dolor”. Además de la guerra civil, cada uno de los personajes experimenta con diferentes matizaciones un dolor personal. En *Volverás a Región*, por ejemplo, Marré Gamallo vuelve a Región para saber si su

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 19. Cursiva nuestra.

⁷⁰ Salvador Rubio Marco, *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010, pág. 61.

⁷¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 63.

⁷² Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 201.

enamorado sigue vivo tras la fuga de la habitación del Hotel de Muerte en los días finales de la guerra. Algo parecido le ocurre a la camarada Adela en la misma novela. Según lo que nos cuenta el narrador sabemos que su marido la dejó antes del estallido de la guerra civil para “buscar prosperidad”⁷³ quién sabe dónde, mientras que su hijo se escapó al monte justo antes del servicio militar y no volvió a aparecer. Caso singular es el de Demetria, la protagonista de *Un viaje de invierno*.⁷⁴ La mujer pasa los días organizando la fiesta en honor de la vuelta de su hija Coré, pero los lectores nunca sabremos si la muchacha existe de verdad o no. Estos personajes, pues, no conocen la suerte que les ha tocado a sus seres queridos por lo tanto tienen que enfrentarse a una condición de incertidumbre acuciante. Esa inquietud dificulta la elaboración del duelo y deja lugar a la manifestación de un estado melancólico que perdura indefinidamente.⁷⁵ Si no se consigue superar el evento doloroso se vuelve difícil, cuando no imposible, la apertura hacia cualquier posibilidad futura.⁷⁶ Cuando no se ha dado la elaboración del trauma tampoco puede darse el distanciamiento necesario para su comprensión y no será posible una organización en un cuento cronológicamente ordenado en la estructura de una trama.⁷⁷ Es ésta una de las múltiples razones por las cuales las imágenes adquieren un fuerte protagonismo en la narrativa benetiana. Si el hombre renuncia a explicar su pasado y a ajustar cuentas con él y se limita a quererlo olvidar, no podrá tampoco comprenderse y criticarse a sí mismo. Sólo podrá aceptarse de manera pasiva como un resultado indiscutible, rodeado de oscuridad.⁷⁸

En las novelas y en los cuentos de Benet no solamente se encuentran estampas centradas en la naturaleza “despótica e ingrata”⁷⁹ del territorio de Región, en sus casas y en sus rincones, sino también representaciones de imágenes que aparecen en la mente de los protagonistas. Dentro del universo narrativo de Benet, el recorrido de la memoria, el

⁷³ *Volverás a Región*, cit., pág. 34.

⁷⁴ *Un viaje de invierno*, Barcelona, Delbolsillo, 2009.

⁷⁵ Véase lo que afirma Sigmund Freud sobre la reelaboración del duelo en “Lutto e melancolia” en *Opere. Vol. 8: Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Turín, Bollati Boringhieri, 1976, págs. 102-118.

⁷⁶ Afirma Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milán, Feltrinelli, 2000, pág. 81: “Il presente può ri-assumere il passato perchè fondamentalmente non l’ha mai trasceso, ed è grazie a questa ri-assunzione che noi possiamo dischiudere un futuro alla nostra vita che sembra volersi rinchiudere e concludere in quegli eventi-limite che ci danno sentire dei sopravvissuti. La perdita di un amore o di una vita con cui condividevamo il mondo sembra rattrappire in un punto tutto il nostro passato e concludere ogni interesse per il futuro”.

⁷⁷ Sobre el distanciamiento como condición indispensable para toda comprensión véase: Paul Ricoeur, “La función del distanciamiento” (1975), en J. Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 115-133.

⁷⁸ Aldo Schiavone, *Storia e destino*, Turín, Einaudi, 2007, págs. 8-9.

⁷⁹ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 30.

espectáculo del “teatro del pasado”,⁸⁰ no se mueve en orden cronológico, sino que rebota de una imagen mental y de un lugar a otro: los recuerdos salen a flote según el *caótico orden* de las imágenes, es decir de las fijaciones en el espacio del ser en la memoria.⁸¹ La práctica del recordar es, entonces, una actividad del pensamiento que se mueve dentro de los espacios imaginativos. La creación de imágenes en la mente de los personajes es el resultado de una relación corporal con las cosas y el mundo que les rodea. Imágenes que se van depositando como sombras de las cosas percibidas en la interioridad del hombre. La creación y la siguiente aparición de la imagen están constantemente estimuladas por la sensación: la intencionalidad de la conciencia se dirige perceptivamente al objeto y lo encuentra en el mundo; luego se relaciona imaginativamente con él para hacerlo incorpóreo⁸² y depositarlo en el “desván del cerebro”. De manera inconsciente, cada vez que los personajes benetianos no consiguen relatar algo a causa de los límites de la razón, recurren a la imagen. En Benet el *eidolon* no se opone al concepto sino que vuelve opacos los procesos cognitivos.⁸³

La falta de proyección hacia el porvenir en la que viven los regionatos se hace patente a nivel visual. En las reflexiones de los protagonistas así como en las digresiones de los narradores, la imaginación -entendida como la manera de la conciencia de trascender la realidad a la luz de un “posible”-⁸⁴ se refiere a menudo a un referente del pasado o del presente de la vida de los personajes. En sus imágenes mentales Marré Gamallo a menudo se visualiza a sí misma de pequeña en el internado de monjas o de joven en los años de la guerra. Nunca se proyecta a sí misma en el futuro a partir de su condición de mujer adulta de unos cincuenta años. Lo mismo ocurre a las enigmáticas señoras de *Un viaje de invierno* de 1972 y *En la penumbra* de 1989: sus miradas siempre son retrospectivas. En *Región* ni siquiera los niños se proyectan en imágenes del futuro. En sus juegos solitarios, el niño atrasado de *Volverás a Región* siempre se coloca a sí mismo y a su doble imaginario en un reino ficticio regido por el “«yo era», «yo estaban», «yo tenían» y «yo llevaban»”.⁸⁵

Alejándose de las ideas sartrianas, Jean-Luc Nancy sostiene que la imaginación no es la facultad de representar algo en su ausencia, sino más bien la fuerza que la forma de la pre-sencia saca de la ausencia, es decir la fuerza del “presentarse”. En este sentido

⁸⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 38.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Carlo Sini, *I segni dell'anima*, Bari, Laterza, 1989, pág. 102.

⁸³ Jean Jacques Wunenburger, *Filosofía delle immagini*, Turín, Einaudi, 1999, pág. 9.

⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione*, Milán, Bompiani, 2007, pág. 43.

⁸⁵ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 29.

la imaginación, “excede” el dato presente en el sentido literal de “ir hacia afuera” eso es “proyectarse” hacia adelante. Esta concepción de la imaginación “hacia afuera” no se encuentra en la mente de los personajes benetianos.⁸⁶ En sus parlamentos, además, los personajes apenas usan los verbos conjugados al futuro. El futuro es el tiempo de la previsión⁸⁷ y en el mundo regionato nada es previsible ya que siempre se somete a los caprichos del azar. Si nada se puede prever tampoco hay expectativas en el porvenir.⁸⁸

Parece que en el cosmos regionato la esperanza dejó de existir con el estallido de la Guerra Civil. Tras la pérdida de confianza en el porvenir, incluso la esperanza, concebida como lo que proporciona “continuidad en la vida”,⁸⁹ pierde carta de existencia. A éste propósito lo que el doctor Sebastián en *Volverás a Región* declara con su vaso de castillaza en la mano puede ser muy explicativo:

es el Tiempo lo que todavía no hemos acertado a comprender, es en el tiempo donde no hemos aprendido a existir -no después de la desesperación- cuando nos resistimos a aceptar la muerte. [...] Y me pregunto cómo es posible que persistamos en mantener el abuso: en habilitar el tiempo como depositario de nuestra esperanza cuando es él -y solamente él- quien se encarga de defraudarla. Hay quien se ha acostumbrado a tener un futuro ante sí y hay también quien, en su desvergüenza, afirma que la parte más importante y decisiva de la vida es la que todavía no se ha vivido. [...] 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.⁹⁰

En pocas palabras el doctor resume la condición existencial en la que viven muchos regionatos. Los que se resisten a aceptar la muerte y depositan sus esperanzas en el futuro se quedarán siempre e irremediabilmente defraudados. El doctor mismo fue víctima de sus propias ilusiones en el porvenir. Muchos años antes planeó su fuga con María Timoner, prometida del General Gamallo y mujer de quien él se enamoró. Como sabemos, María nunca se presentó a la cita concertada y el doctor acabó casándose con otra mujer. En esta “tierra de los desengaños” las expectativas y los deseos nunca se recompensan. El niño de *Volverás a Región* no volverá a ver a su madre y la mujer del

⁸⁶ Nancy, *Tre saggi sulle immagini*, cit., pág. 17.

⁸⁷ Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bolonia, Il Mulino, 1978, págs. 79-80.

⁸⁸ Afirma Henri Bergson en *L'evoluzione creatrice*, Brescia, La Scuola, 1993, pág. 10: “prevedere è proiettare nel futuro quanto si è constatato nel passato, o rappresentarsi in un momento successivo un nuovo insieme, in diverso ordine, di elementi già percepiti, e quindi ciò che mai fu percepito e che, inoltre, è semplice, necessariamente risulta imprevedibile”.

⁸⁹ Zambrano, *Los bienaventurados*, cit., pág. 106.

⁹⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 256-257.

doctor Sebastián se queda esperando años confiando en vano en el comienzo de su vida sexual con su marido. Quizás sea preciso recordar, con Salvatore Natoli, el nexo etimológico que existe entre la palabra “esperanza” y “deseo”. El sustantivo “esperanza”, del griego *elpis*, procede de la raíz *vel* origen a su vez de la palabra latina *voluptas*, es decir gana, placer. Esperar, entonces, es antes que nada querer. La esperanza se origina del *placer de existir* propio de cada ente por el mismo hecho de que existe.⁹¹

Como se ha anticipado, Región es una tierra de minas abandonadas, pueblos desiertos y ciudades fantasmas rodeadas de una tierra tan estéril y árida que sólo sirve para cultivar berza y nabos. En este escenario dantesco Juan Benet emplaza el tema de la Guerra Civil, el referente de casi todas sus novelas, excepción hecha por *El caballero de Sajonia*. El propio escritor definió el conflicto de 1936 a 1939 como “el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia”.⁹² La guerra que en siglo XX marcó trágicamente el destino de su país significó también una grave pérdida en la vida del autor. Pocos días después del 18 de julio de 1936, cuando Juan tenía apenas 9 años, un grupo de anarquistas fusiló a su padre, el abogado Tomás Benet. Por voluntad de la madre Juan y sus hermanos no se enteraron del fallecimiento hasta tres años más tarde. Hace pocos años Marisol Benet Goitia, hermana menor de Juan, en un discurso para la inauguración de una exposición de fotos y obras del escritor, contaba que su padre fue fusilado el 22 de septiembre de 1936, tras la denuncia de un panadero al que había ganado un pleito. Tomás Benet, sigue Marisol, era republicano y se había presentado a diputado en la república y formaba parte del partido de Miguel Maura.⁹³ En palabras de Juan Benet, el asesinato de su padre fue “una de esas razzias absurdas y personales”,⁹⁴ ese es uno de esos casos frecuentes durante la guerra de venganza personal bajo el pretexto de la lucha ideológica. Huidizo y reservado a la hora de hablar de su historia personal, Benet declaraba en una entrevista: “Viví la guerra entre los 9 y los 12 años, época muy significativa, muy plástica, en la que se aprende mucho: todo entra por los ojos y queda

⁹¹ Cfr. Natoli, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, cit., págs. 116-117. Sobre la raíz griega *elpis* véase también: Bodei, *Geometria delle passioni*, cit., pág. 81.

⁹² Juan Benet, *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, RBA Libros, 2011, pág. 19.

⁹³ Marisol Benet Goitia, “Memorias de los Benet”, en *Juan Benet. Rutas*, Catálogo de la exposición 6-22 de mayo 2008, Enrique Pérez-Galdós y Natalia Pérez-Galdós (eds.), Colegio de Ingenieros Canales y Puertos, 2008, pág. 15.

⁹⁴ La cita sigue diciendo “un día lo sacaron de su casa, lo llevaron a una cuneta y lo fusilaron. Mi madre lo ocultó; cuando lo supimos más o menos oficialmente ya habían pasado tres años y el efecto emocional fue prácticamente nulo” (*Benet. Rutas*, cit., pág. 54).

de forma definitiva. Me tocó vivir en ambos bandos como consecuencias de vicisitudes familiares”.⁹⁵ El trauma grabado en la memoria del niño se convertirá treinta años más tarde en materia literaria del adulto. Como muchos de los escritores coetáneos, Juan Benet también tematiza en muchas de sus novelas la Guerra Civil, el asunto histórico por excelencia en la España contemporánea. Aquí reside uno de los aspectos más paradójicos -y por lo tanto cautivadores- del autor. A pesar de tratar a menudo el conflicto en sus obras, Benet consideraba la Historia, entendida como discurso historiográfico, “una sarta de inexactitudes”,⁹⁶ un discurso falaz que pretende llegar a una única verdad. Una verdad que, desde Nietzsche, resulta no solamente inalcanzable, sino artificiosa, ya mera construcción del lenguaje y de sus convenciones. Paul Veyne dice que los historiadores “narran intrigas”, eso es, precisamente lo que no quiere hacer nuestro autor.⁹⁷ Víctima y testigo a la vez de la contienda y contrario a cualquier tipo de valor educativo de la historia, Benet cuenta la Guerra Civil con un estilo personal que rompe con el principio de construcción de la verdad y con la representación verosímil de los hechos. El territorio inventado en el cual se enmarca el conflicto en sus novelas, como veremos, sólo de manera alegórica remite a la España de 1936.

Aunque en su exuberante legado literario se enumeran varios ensayos históricos enteramente dedicados a los combates y a las batallas más decisivas para el desarrollo de la contienda, los escritos benetianos no tienen ni un corte educativo ni tampoco ideológico.⁹⁸ Aun así estos mismos ensayos nos brindan una posibilidad ulterior para ver cómo el autor trata el tema de la Guerra Civil en sus novelas. En las primeras líneas de *¿Qué fue la Guerra Civil?* el escritor utiliza un lenguaje muy propio de los textos históricos tradicionales.⁹⁹ El autor abre el ensayo dando una primera definición de lo que significó la Guerra Civil para España. Utiliza un lenguaje objetivo y casi falto de metáforas, marcado por el uso del pretérito indefinido que confiere al texto una precisión temporal y documental. En *Herrumbrosas lanzas* sucede algo parecido pero el lenguaje cambia completamente. Las diferencias entre el tratamiento de la guerra en el discurso histórico y el literario se hacen patentes enseguida. Por definición, la historia es un relato de acontecimientos, una narración que selecciona, simplifica, organiza y hace

⁹⁵ Benet, “Autorretrato”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 218.

⁹⁶ “Sobre el carácter tétrico de la historia”, en *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 178.

⁹⁷ Paul Veyne, *Como se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972, pág. 54.

⁹⁸ Véase por ejemplo Juan Benet, *La sombra de la Guerra Civil. Escritos sobre la Guerra Civil española*, Madrid, Taurus, 1999.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 25.

que un siglo quepa en una página de un libro.¹⁰⁰ Nada más lejano a lo que se propone hacer Juan Benet en sus novelas regionatas. Sabemos que él concibe la literatura como un territorio en el que el hombre de letras se adentra para observar, sin pretensión de esclarecerlos, los enigmas de la naturaleza humana que de por sí son inexplicables. Y, desde luego, ¿cómo no podría considerarse inexplicable una guerra fratricida, el más cruel de todos los conflictos humanos? Frente a la razón que se queda corta en su pretensión de dilucidarlo todo, la imagen deja turbios los procesos cognitivos y los recuerdos que salen a flote según el orden incontrolable de las emociones de quien narra. Cuando no se consigue narrar con los instrumentos de la razón, la imagen enseña.

Con su estratificación de tiempos y de saberes, la imagen pone ante los ojos de los lectores uno de los aspectos más dolorosos de lo que fue el estallido de la Guerra Civil en Región. No superado todavía, el trauma individual y colectivo del conflicto no se puede narrar de manera mimética sino más bien metafórica¹⁰¹ y a través de representaciones verbales que superponen en un mismo instante y en un mismo espacio el fluir del tiempo que el discurso histórico quiere ordenar. A pesar de su notable extensión creemos conveniente citar aquí la estampa que encontramos al principio del “Libro segundo” de *Herrumbrosas lanzas*:

La guerra en Región comenzó con la voz de la radio; luego dos camionetas, atiborradas de hombres (y alguna mujer) que agitaban banderas rojas, salieron del barrio de Ollas; al mediodía se habían sumado en la plaza de la Colegiata unas cuantas más, procedentes de la cuenca, y el viejo autobús Saurer que hacía la línea de El Puente, repleto de mineros que enarbolaban sus picos y algún mosquetón requisado al guarda jurado; primero pareció una feria del motor de ocasión, luego un carnaval colorado con el que se proclamó el triunfo de la República que aquellos que hubieran podido y querido impugnar prefirieron aceptar para esconderse y huir cuanto antes. El comienzo de la guerra fue la salida de los guardias del cuartelillo, hermanados de grado o por fuerza con el pueblo para recorrer de nuevo las calles, con los tricornos ladeados y cogidos por los brazos, sus miradas frontales animadas de la gélida y alelada alegría de quien acaba de trasponer de vuelta el umbral de la muerte; el comienzo de la guerra fue la salida de los padres escolapios, de uno en uno y de esquina a esquina -como en los tiempos de Montecristo, cubiertos con extrañas gabardinas y guardapolvos y tocados con gorras y boinas caladas hasta las orejas tan

¹⁰⁰ Veyne, *Como se escribe la historia*, cit., pág. 12.

¹⁰¹ Cfr. Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 22. Además el crítico añade: “En ello estriba la diferencia entre el escritor literario y el historiador. El primero ha de crear mundos autónomos que guardan una relación compleja con la experiencia de la historia, el segundo al intelecto y a la ‘comprensión’”.

sólo para confundir la oscuridad- a una hora alta de la noche, mientras en el extremo de la calle bullía la fiesta y el agrio flamenco subía un semitono en torno a una farola encendida; fueron las contraventanas cerradas de las mansiones de la calle Císter, una tras otra, y el súbito y definitivo silencio con que concluyeron los insistentes ejercicios de unas manos que nunca más volverían a ensayar una sonatina de Hummel, que no volvieron a aporrear el teclado sino para acompañar con brío y torpeza, tres años más tarde, un himno piadoso o una marcha legionaria, ensayados con sordina por un tímido índice rebelde durante las interminables tardes de tres años de claustro; fue la retirada apresurada de las palmas de los balcones y los sagrados corazones de las puertas, los ecos nocturnos de descargas lejanas, mientras en la esquina batían palmas, y el sofocante calor de un salón rigurosamente cerrado: la alfombra recogida en un rollo tras el sofá y todos sus tresillos, sus vitrinas, sus dos germánicos guerreros de bronce, su piano, su araña y sus inocentes paisajes enfundados en blancos lienzos, quién sabe si para preservarlos durante el largo interludio, para ahorrar a sus cándidas miradas los horrores de la guerra, para ocultar su magnificencia a la siempre temida visita de los milicianos o -premonitoriamente- para cubrirlos definitivamente con su último sudario, que, lejos de protegerlos en su viaje al más allá y permitir su fácil reconocimiento al guardián de la puerta del ámbito de los bienaventurados, había de encubrir su transformación en cenizas, vestigios y residuos de una época incomprensiblemente borrada tras el mismo tirón que intentara su resurrección, tres años después.¹⁰²

En realidad la descripción sigue y se enriquece aún más de detalles visuales y sonoros. Al lector, pues, se le ofrece la oportunidad tanto de figurar el desorden de los primeros instantes de la guerra como de “imaginar” acústicamente el jaleo. Como pasaba en el ensayo *¿Qué fue la guerra civil?*, aquí también nos encontramos al comienzo del segundo libro de *Herrumbrosas lanzas*. A partir de este momento el narrador introducirá paulatinamente al lector en las narraciones propiamente bélicas características de esta novela. Ambos son “inicios”, eso es, se configuran como perspectivas posibles y como una suerte de declaraciones de intenciones.¹⁰³ Si la “crónica” de la guerra en *Herrumbrosas lanzas* se abre con una imagen que condensa los eventos en vez de diluirlos y aclararlos como hace el discurso histórico, entendemos el tipo de narración que se llevará a cabo. Se confirma, de alguna manera, lo que inauguraban los monólogos del doctor Sebastián y Marré Gamallo. La mujer, en particular, incapacitada por una memoria que solo trae “la violencia del olvido”¹⁰⁴, no

¹⁰² Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., págs. 67-68.

¹⁰³ Véase: Edward Said, *Beginnings. Intention and method*, Columbia University Press, 1975.

¹⁰⁴ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 124.

consigue organizar en un discurso lineal su experiencia de rehén de los republicanos durante la guerra. Y es que, para Benet, memoria y recuerdo se diferencian al igual que *mneme* y *anamnesis* en la distinción aristotélica: la primera es una pasión, es decir, una afección; el segundo, en cambio, es una búsqueda, una acción.¹⁰⁵ Memoria y recuerdo definen también los respectivos ámbitos discursivos, el de la literatura y el de la historia, como explica el mismo autor en el conmovedor ensayo escrito al cumplirse de un año desde la muerte del hermano Francisco.¹⁰⁶ En realidad, matiza Benet, la memoria no es propiamente una pasión. Memoria y pasión nunca son simultáneas, sino más bien etapas diferentes del proceso que transforma “un tiempo en suspensión en existencia depositada”. Mientras la “pasión explora”, afirma el autor, la “memoria coloniza”.¹⁰⁷

Volvamos a la estampa que encontramos en *Herrumbrosas lanzas*. Observamos cómo desde las primeras líneas un detalle estructural salta a la vista. Se emplea, de hecho, una estructura anafórica -en dos ocasiones encabezada por el sujeto (“el comienzo de la guerra”)- regida por el verbo “ser” conjugado al pretérito indefinido a veces en singular (“fue”) otras en plural (“fueron”). La repetición anafórica confiere a la descripción de la escena una simultaneidad perceptiva, tanto visual como auditiva, de los diferentes elementos presentados por el narrador. Ningún detalle predomina sobre el otro, sino que todos se yuxtaponen para enriquecer la misma estampa. La peculiaridad de esta descripción confirma el interés de Benet hacia otras prácticas artísticas como la pintura y la música. Él mismo confesaba a su interlocutor en una entrevista: “No olvides que escribir es una manera de decir que no puedes hacer música”.¹⁰⁸ En esta dirección, estamos de acuerdo con Francisco García Pérez cuando señala que a menudo los estudios sobre la narrativa benetiana han considerado con cierta “pereza crítica” el cuidadísimo estilo sonoro de sus narraciones.¹⁰⁹ En efecto, es muy frecuente encontrar en las obras benetianas descripciones que estimulan a la vez la percepción visual de los

¹⁰⁵ Sobre la distinción aristotélica entre *mneme* y *anamnesis* véase Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, págs. 33-40.

¹⁰⁶ Benet, “Un extempore” en *Puerta de tierra*, cit., págs. 88-141.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 100.

¹⁰⁸ Benet, “Miserias del estado”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 112. Además, el autor declara: “De una forma muy superficial podría decirse que alguna vez he compuesto con la forma a-b-a sonata, porque he acertado a conseguir cierto ritmo empleando esta técnica, es decir, emparedando un tema entre dos”.

¹⁰⁹ García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 2007, pág. 103. Además, con referencia a *Volverás a Región*, el crítico escribe: “no está mal señalar que Benet incurre, en ocasiones, en más de una evitable rima interna («comarca-abandonada-arruinada-guarda-lana», «calzado-dotado-cerrados», «ubicuidad-propiedad», sólo en este párrafo) o en laísmos y repeticiones de términos que sigue manteniendo en ediciones sucesivas de la novela: por ejemplo, «volvía hacia ella una mirada provocativa y mordaz, para darla a entender que acaso había que entender sus palabras por encima de su mero significado» [...]. Dicho sea esto por el mismo afán puntilloso que animaba Benet frente a textos ajenos” (*Ibidem*, pág. 104).

lectores y la sonora. Benet alterna con esmero estilístico la inmovilidad de la imagen con el dinamismo sonoro, es decir, se mueve entre las “artes del reposo” y las “artes del movimiento”.¹¹⁰ Pensemos, por ejemplo, en “Después”, tal vez el cuento más “musical” entre los de Juan Benet. En este relato muchas de las descripciones visuales de la casa misteriosa se acompañan de detalles sobre los ruidos y los silencios que pautan la existencia de los misteriosos personajes que allí residen. “Sonido”, “cascarillas”, “cascabeles” y “campanillazos” son solamente algunas de las palabras que confieren al ambiente regionato del cuento un tono quejumbroso y gótico.¹¹¹ Es curioso comprobar cómo la frase que cierra esta estampa de *Herrumbrosas lanzas*, además de enfatizar lo que acaba de describir, resume en una sola línea la mezcla entre los aspectos visuales y sonoros que marcaron el comienzo de la guerra civil en Región:

Hubiera podido ser de otra manera, de la manera más opuesta (porque la guerra en Región sólo podía ser civil), pero fue así a causa de la agitación provocada por una radio y un par de camionetas, y la pusilánime inhibición de quienes hubieran preferido que fuera de otra manera.¹¹²

En la estampa, al sonido de la voz de la radio le sigue la aparición de las camionetas y el movimiento de las banderas rojas al aire, mientras que a los tricornios, las gabardinas, los guardapolvos y las boinas oscuras se alternan la bajada de tono del “agrio flamenco”, los ecos nocturnos de descargas lejanas y el sonido de las palmas que procede de una esquina. Todos unos detalles que remiten de manera metonímica a la confusión de la guerra. Además, estos detalles aparecían asociados a la vida de unos personajes concretos en novelas precedentes de Benet. Marré Gamallo, por ejemplo, tendrá su primera experiencia sexual en una camioneta republicana, mientras que de María Timoner se decía que había vuelto a aparecer por Región, una vez terminada la guerra, envuelta en una gabardina varonil. Adela, por su parte, se describe a menudo con el oído concentrado en la escucha de las voces de la radio.

En general, esta estampa nos permite hacer otra observación sobre el tratamiento singular que Benet hace de un tema tan importante como el de la Guerra Civil española. En un primer momento, el narrador compara el escenario que se le pone ante los ojos con una “feria de motor de ocasión”, luego lo define “un carnaval colorado” con el que

¹¹⁰ Eugenio Trias, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pág. 185.

¹¹¹ Benet, “Después”, cit., pág. 182-183.

¹¹² *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 69.

se proclamó el triunfo de la República y, finalmente, nos indica que en el extremo de la calle “bullía la fiesta” y todo parecía “algo más que unas vacaciones”. Lo que los historiadores relatan con cierta objetividad documental y los escritores realistas con distancia mimética, se convierte en la novela benetiana en una representación teatral y carnavalesca. Una vez que la voz de la radio anuncia el inicio de la guerra, salen a la escena los actores y las comparsas, y los espectadores toman asiento para presenciar la comedia que allí se va a presentar. Como afirma Mariano López López, se trata de una “representación festiva de la guerra”, el espectáculo marca el comienzo, “todo el mundo, lo quiera o no, tiene que suspender sus labores habituales por un tiempo determinado y sumergirse en la ficción hasta que baje el telón”.¹¹³

Sin embargo, entrada la guerra las cosas cambiarán completamente así como el tono empleado por el narrador. Las calles se vacían por completo, el silencio dominará todos los rincones de los pueblos y la gente que quedaba se encerraba en casa. En el “Libro quinto” de *Herrumbrosas lanzas* se describen con detalles las durezas del conflicto a las que tiene que sobrevivir la población. Escaseaba la fruta, casi toda la alimentación se reducía a verduras, boniatos y legumbres cocidas y el escorbuto había hecho su aparición. Pero quizás el contraste con el clima carnavalesco descrito en la estampa relativa al estallido de la guerra se da a nivel icónico. Se nos dice que “desde aquellos días de noviembre del 36 en que corrió el rumor de que los nacionales habían ocupado Bocentellas y Burgo Mediano” las cosas en las calles de Región habían cambiado de manera considerable. A comienzo de 1938, de hecho:

La guerra en Región había decididamente sepultado su niñez callejera para entrar en su madurez doméstica; las calles se veían desiertas y, sobre todo, la gente no andaba, si salía de casa era para formar cola y esperar pacientemente a la puerta de un establecimiento donde se había anunciado un reparto; daba lo mismo lo que fuera.¹¹⁴

La guerra marca un cambio radical en la vida de los niños: ya no se encuentran en las calles, sino que se encierran en las casas. En el prólogo de *Los niños de la guerra* de Josefina Aldecoa también encontramos una imagen relativa a los cambios en las costumbres de la infancia durante la guerra. Pero se trata de una representación diferente

¹¹³ Mariano López López, “Análisis formal y temático de la narrativa de Juan Benet”, en *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992, pág. 192.

¹¹⁴ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 181.

a la que nos proporciona el narrador de *Herrumbrosas lanzas*. Recurriendo a recuerdos personales Aldecoa escribe:

Los niños siempre estábamos en otra parte, los niños vagábamos por las calles. Recogíamos cascos de balas, atesorábamos trozos de metrallas, explorábamos ruinas humeantes. ¿Dónde están los niños? Los niños merodeaban por los cuarteles, pedían chuscos a los soldados, hacían largas colas para conseguir patatas.¹¹⁵

Acercarse a las descripciones benetianas significa detenerse en los detalles para ver todas las numerosas constelaciones semánticas que se van abriendo.¹¹⁶ Las estampas que nos proporciona Benet confirman lo que Didi-Huberman afirma sobre los detalles de las obras artísticas, así como de todas imágenes visuales. En los fragmentos se puede encontrar un “síntoma visual” capaz de poner patas arriba la hermenéutica de la imagen creada, en nuestro caso, por la descripción. El “síntoma-detalle” provoca lo que Benjamin llamaba “un torbellino en el río” y que pone en tela de juicio la interpretación de la imagen. Contrariamente al discurso histórico que apunta a dar una versión uniforme y coherente de los hechos, en la imagen cualquier tentativa de unificación del sentido es vana. Benjamin define este tipo de representaciones como “imágenes dialécticas”. Se trata de representaciones en las que se esconde el tiempo, unas imágenes instantáneas que en su fugacidad y de manera inaprensible revelan algo que podría permanecer irremediabilmente bajo el olvido.¹¹⁷

Aunque su referente principal es la Guerra Civil, las novelas de Benet carecen de alusiones a personajes políticos reales históricamente conocidos, así como de referencias a batallas significativas y fechas importantes para ambos bandos de la contienda. Además, en Región los tiempos de la guerra no coinciden con los del resto del país. En la sexta secuencia de *Volverás a Región* el narrador declara que el desarrollo de la guerra en Región “se asemeja al despliegue de imágenes saltarinas de esa película que al ser proyectada a una velocidad más lenta que la idónea pierde intensidad, colorido y contrastes”.¹¹⁸

Una de las pocas referencias directas a Francisco Franco se da a través de una representación icónica, en el “Libro sexto” de *Herrumbrosas lanzas*. Es el retrato del

¹¹⁵ Josefina Aldecoa, *Los niños de la guerra*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, pág. 13.

¹¹⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, cit., pág. 294.

¹¹⁷ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, cit., pág. 860.

¹¹⁸ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 84.

Generalísimo que el coronel Gamallo ve al entrar en el despacho del general Vigón, al que se dirige para entregarle unos informes sobre unas operaciones militares. La fotografía lleva la firma de Jalón Ángel, retratista del bando nacional durante la guerra y uno de los exponentes más conocidos de la prensa oficial en la dictadura. En la novela el Generalísimo aparece retratado “con un capote de cuello de piel echado sobre sus hombros y haciendo ostentación de una sonrisa sostenida por la seguridad en sí mismo”.¹¹⁹ La descripción sarcástica del retrato que Benet propone en la novela tiene como referente una de las fotografías más conocidas de Ángel Jalón. Se trata, de hecho, el *Retrato del General Francisco Franco* de 1944, fotografía que pertenece a la colección Forjadores del Imperio.¹²⁰

Si la correspondencia entre *res gestae e historia rerum gestarum* es un requisito importante en el género de la novela histórica, en las obras de Juan Benet pierde valor hasta desaparecer por completo. Lo que queda es un coro polifónico de voces incongruentes que ofrecen versiones diferentes sobre unos hechos pasados. Los narradores han perdido su poder de omnisciencia y los personajes se debaten por dejar emerger una memoria que no trae recuerdos, sino que se configura más bien como “la violencia incontrolable del olvido”.¹²¹ Llegado el ocaso de la épica occidental ya que, como afirma Hegel, la novela brota cuando la épica se disuelve,¹²² las obras benetianas no cuentan las gestas heroicas de quien ha tomado parte en el conflicto, sino los aspectos más efímeros de sus existencias. Estamos frente a una épica “al revés” en la que la figura del héroe se empequeñece así como su campo de acción. El narrador no se detiene en los grandes acontecimientos que han marcado las vidas de los regionatos dentro del contexto histórico en el que viven, sino en los detalles nimios y pasajeros, es decir, lo que cada individuo pierde por el simple hecho de estar vivo.¹²³ Del soldado, por ejemplo, “prefiere señalar sus ojos grises, sus maneras delicadas, la nostalgia de una existencia más inocente”.¹²⁴ Juan Benet encontró una imagen análoga en *Los sertones* de Euclides da Cunha, obra determinante en la conformación de la naturaleza regionata. En la primera parte de su obra, da Cunha escribe sobre el territorio donde hubo lugar

¹¹⁹ *Herrumbrosas lanzas*, cit., págs. 220-221.

¹²⁰ Cfr. Antonio Pantoja Chaves, “Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España”, en *El Argonauta Español*, n. 4, 2007, <http://argonauta.imageson.org/document98.html>.

¹²¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 124.

¹²² George Wilhelm Friedrich Hegel, “Lo sviluppo storico della poesia epica”, en *Estetica*, Turín, Einaudi, 1997, vol. II, pág. 1225.

¹²³ Pittarello, “Juan Benet: «Scrivo perchè non so dire le cose»”, cit., pág. 181.

¹²⁴ Benet, “La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”, en *Del pozo y del Numa*. (*Un ensayo y una leyenda*), cit., pág. 18.

una de las más ensangrentadas guerras civiles brasileñas. En el apartado relativo al clima, para tratar de la sequedad de los veranos, el escritor se detiene en el cadáver de un soldado encontrado en una de sus expediciones:

El destino que lo había sacado sin protección de su hogar, le había hecho al fin una concesión: lo libró de la promiscuidad lúgubre de una fosa repugnante: lo había dejado allí, desde hacía tres meses; los brazos muy abiertos, la cara vuelta hacia los cielos, hacia los soles ardientes, hacia las lunas claras, hacia las estrellas fulgurantes... Y estaba intacto. Apenas marchito. Se momificaba conservando los rasgos fisionómicos, de manera que creaba la ilusión de un luchador cansado, reparando fuerzas en un tranquilo sueño, a la sombra de aquel árbol único. Ni un gusano —el más vulgar de los trágicos analistas de la materia— le mancillaba los tejidos. Volvía del torbellino de la vida sin descomposición repugnante, en una fatiga imperceptible. Era como un aparato que revelaba de manera absoluta, pero sugestiva, la sequedad extrema del aire.¹²⁵

Incluso en *Herrumbrosas lanzas*, obra en la que las estrategias y las operaciones militares de la Guerra Civil adquieren mucho protagonismo, encontramos referencias a la psicología de los militares y a sus relaciones familiares dolorosas. Tal es el caso del general Constantino que no consigue aceptar la independencia de su hija Hortensia en Barcelona o el de Enrique Ruan incapaz de aceptar el desamor de su padre.

Republicanos y nacionales se enfrentan en batallas extenuantes en las montañas y en los valles de Región. Pero ambos bandos, además de encararse con su respectivo enemigo político, tienen que luchar contra otro adversario más arduo de vencer: la naturaleza. En una secuencia de *Saúl ante Samuel* el narrador cuenta uno de los ataques emprendidos por los republicanos en los primeros meses de la contienda. Tras una larga prosopopeya centrada en el río Torce, el narrador describe el valle como si lo estuviera observando “desde el aire”.¹²⁶

Y aun ahora sus entrañas sólo guardan una llanta, unas carcasas color chocolate [...] de la bomba Lafitte, un tubo de hormigón, vestigios de aquel momento que el monte guarda con todo celo, con el demente, virginal y demoníaco enamoramiento del valle bastardo a los residuos de la fuerza republicana [...] que lo despertó de su sueño

¹²⁵ Euclides da Cunha, *Los sertones*, prólogo, notas y cronología de Walnice Nogueira Galvão, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pág. 22.

¹²⁶ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 53.

postglaciar, por sus venas hizo correr de nuevo el apetito de revancha y a la postre lo dejó sumido, tras su fuga, en un insomne y descabellado estupor.¹²⁷

El valle se compara con una alimaña legendaria despertada, tras muchos siglos de ensueño, por los ruidos causados por los republicanos. Motivadas por el anhelo de desalojar al enemigo de sus posiciones en el puerto, las fuerzas republicanas atravesaron de pasada el valle pero en modo alguno “hicieron un uso decidido de aquel camino”. Este camino, de hecho, les habría permitido alcanzar el divorcio de las aguas y las vertientes septentrionales para situarse directamente a espaldas de las líneas nacionales. Si así fuera, el curso de los acontecimientos habría tomado otro camino. Las fuerzas ocultas de aquel “hijo espúreo” de la montaña, es decir, el valle, inhiben incluso a los soldados más atrevidos:

Ni siquiera la guerra habría de aliviar el temor o el respeto que imponía aquel valle a trasmano y cabe pensar que de haber sido aprovechado, guarnecido y fortificado durante las primeras campañas -cuando tan inestable era la posición rebelde en el puerto, por la escasez de las fuerzas que lo conquistaron y defendieron- otro habría sido el curso de las siguientes, que se desarrollarían sin que se prestase gran atención -tan sólo en la hora penúltima- a aquel hijo espúreo, arruinado, menospreciado, innominado y oculto de la montaña.¹²⁸

En *Herrumbrosas lanzas* al clima riguroso de los inviernos regionatos se le atribuyen hasta sentimientos humanos. Celoso de los daños provocados por la guerra e irritado por su “desplazamiento a causa de ella a un segundo plano de importancia”, el invierno interrumpía temporalmente “sus rigores para proporcionar a ambos contendientes la oportunidad de concluirla durante la época de su mandato”.¹²⁹ Puede que, sea por las numerosas lecturas que Benet hizo antes de escribir la trilogía, su narrador afirma que en la mayoría de los casos las guerras muy rara vez terminan en invierno. Los beligerantes suelen aprovechar la llegada del frío para “reparar sus fuerzas y levantar los ánimos con vistas a la siempre definitiva campaña de primavera”.¹³⁰ Pero el impaciente invierno regionato, viendo que los beligerantes no llevaban a conclusión la guerra a tiempo, “rompía la tregua para descargar sus golpes, más furiosos cuanto más

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 54.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 55.

¹²⁹ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 262.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 263.

reprimidos y tardíos”.¹³¹ Para representar de manera metafórica la duración extenuante de la guerra civil, Benet emplea una imagen que recurre a menudo en sus novelas. La contienda se compara a una partida de naipes en la que ninguno de los dos jugadores se decide a hacer uso de la “baza tan generosamente ofrecida”.¹³²

En Región incluso las aspiraciones de los individuos más confiados e ilusionados serán frustradas: la naturaleza titánica y el tiempo mítico que la acompaña destruyen sistemáticamente cualquier proyecto de los seres humanos. En sentido etimológico la palabra “proyecto” procede del latín *proiectus*, cuyo verbo se compone del prefijo *pro* (hacia adelante) y *jacere* (echar). De alguna manera, impedir constantemente que los proyectos de los hombres se lleven a cabo equivale también a arrebatarles la posibilidad del cuidado, es decir del sentido de su estancia en el mundo.¹³³ Muchas son las descripciones de espacios abiertos en las que el narrador representa una naturaleza dominante. Así por ejemplo, en la primera parte de *Volverás a Región* o en algunos pasajes de *Una meditación*, la naturaleza se convierte en un personaje espantoso que se rebela a cualquier intrusión de los mortales. Tanto en *Volverás a Región* como en *Saúl ante Samuel* y en el “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*, las maniobras militares de los republicanos -que en Región suelen obedecer a una lógica extemporánea y se llevan a cabo por medios improvisados- se ven a menudo dificultadas por el clima caprichoso y la orografía áspera. En la comarca, la naturaleza juega siempre con cierta ventaja ya que su tiempo se diferencia del tiempo humano y de sus construcciones.

He aquí otra paradoja de Juan Benet. Ingeniero de Canales, Caminos y Puertos durante el día, por la noche destruía simbólicamente todo lo que había construido. En una carta dirigida a Carmen Martín Gaité, fechada el 17 marzo de 1965, el escritor afirmaba con tono juguetón: “yo ocupo mi tiempo actuando como ingeniero y jugando como escritor”.¹³⁴ En cuanto hombre de ciencia se ocupaba principalmente de la racionalización de los recursos hídricos del país y de la construcción de túneles: se servía de los conocimientos técnicos para modificar la naturaleza y adaptarla a las

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ “La expresión “curarse de” tiene ante todo su significación prescientífica y puede querer decir llevar a cabo, despachar, liquidar algo. La expresión puede mentar también un curarse de algo en el sentido de “procurarse algo”. Usamos todavía la expresión en otro giro característico: curarse de que no fracase una empresa. “Curarse de” mienta aquí algo semejante a un temer” (Heidegger, *El ser y el tiempo*, cit., pág. 69).

¹³⁴ Martín Gaité y Benet, *Correspondencias*, cit., pág. 54.

exigencias del hombre. Por la noche, en cambio, frente a su máquina de escribir, Benet se deleitaba en crear un lugar donde la *techne* no tiene recursos frente a los poderes de la naturaleza y del mito. Juan Benet, pues, encarnaba conscientemente dos figuras diametralmente opuestas: la del técnico que con sus conocimientos científicos apunta a someter la naturaleza a las necesidades del hombre y la del artista que se rinde a ella, se adentra en el misterio y representa el irrelevante paso del ser humano en el universo. Miembro destacado del mundo de la ingeniería, en enero de 1984, Benet fue invitado por la Comisión de Industria, Obras públicas y Servicios del Senado a exponer su punto de vista sobre el problema del abastecimiento hidráulico en España. Tras unas consideraciones personales sobre el retraso de España con respecto a otros países desarrollados e industrializados, el autor decía unas palabras muy interesantes sobre su profesión:

El oficio de ingeniero conduce a un enfrentamiento con la realidad natural y su práctica profesional, que con tanta frecuencia se traduce en una transformación de las condiciones naturales, le lleva a pensar que en la marcha del progreso la naturaleza es su único antagonista, lo único esencialmente modificable por su intervención.¹³⁵

Como se ha escrito en muchos ensayos dedicados al autor, Benet ejercía dos prácticas y dominaba dos saberes que, si bien contrapuestos, jamás ha separado ya que los unos no pueden prescindir de los otros.¹³⁶ Una primera confirmación de esta indisolubilidad la encontramos en algunos fragmentos de sus novelas. En ciertas ocasiones destaca un fuerte contraste estilístico entre el empleo de una terminología científica y el uso de un lenguaje metafórico y analógico en las descripciones. En una de las primeras representaciones de la sierra de *Volverás a Región*, el narrador parece adueñarse del vasto conocimiento que Benet sentó como ingeniero de caminos. La cuidadosa precisión de los datos confirma cierta competencia acerca de las características del territorio. Del desierto de Región se nos dice, por ejemplo, que “está constituido por un escudo primario de 1.400 metros de altitud media, adosado por el norte a los terrenos más jóvenes de la cordillera, que con forma de vientre de violín originan el nacimiento y al divisoria de los ríos Torce y Formigoso”.¹³⁷

¹³⁵ Benet, “Señorías...”, en *Prosas civiles*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1994, pág. 67.

¹³⁶ Véase Sini, *Etica della scrittura*, cit., pág. 146.

¹³⁷ Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 19-20.

En el volumen póstumo, *Prosas civiles*, encontramos una confirmación aun más evidente de la inseparabilidad de los saberes técnicos y literarios en Juan Benet. El libro es una miscelánea de textos relacionados con su profesión de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, que los colegas de Benet editaron y publicaron en 1994, cuando a la presa de Porma se le dio el nombre de *Presa de Juan Benet*. Nos resulta curioso comprobar cómo sus propios compañeros de trabajo decidieron yuxtaponer escritos de carácter científico y escritos literarios. Hecho todavía más llamativo es que en los mismos textos técnicos de Benet, entre gráficos y dibujos con cálculos y fórmulas matemáticas, se encuentran confesiones biográficas, comentarios y anécdotas del autor sobre la creación literaria que siempre ha interesado su vida. Parece que para Benet fuese imposible hablar de su actividad de ingeniero sin relacionarla a episodios de su biografía literaria.¹³⁸ El artículo titulado “Región” es en este sentido sintomático.¹³⁹ En este texto el escritor hace un breve excursus sobre sus primeras ocupaciones tras terminar la carrera de Ingeniería. Desde 1956 hasta finales de 1959 trabajó en Ponferrada en la construcción de los canales de Quereño y Cornatel para la Empresa Nacional de Electricidad, un empleo que le ocupaba hasta quince horas diarias, sábados incluidos. Fueron años de duro trabajo en los que apenas tuvo tiempo de escribir. Las cosas cambiaron cuando se trasladó a Oviedo, en el invierno del año 60-61, donde pudo llevar a cabo el libro de relatos *Nunca llegarás a nada*. Terminada la experiencia ovetense se trasladó con su familia a la provincia de León, donde empezó a ocuparse de la presa de Porma. Era la primera vez que la compañía para la cual trabajaba se encargaba de la construcción de una presa de aquellas dimensiones. Tanto para el ingeniero Benet como para el escritor, la experiencia leonesa fue determinante: por una parte aprendió los secretos del oficio técnico, por otro redactó por “enésima y última vez” *Volverás a Región*.¹⁴⁰ De aquellos tiempos de trabajo por el norte de España Benet saca estas conclusiones:

Durante diez años viví en aquellas tierras; en esencia, el único período de mi vida que he vivido fuera de Madrid pero que, por lo mucho que significó para mí, por la impronta con que me marcó, por el motivo de inspiración para mis aficiones literarias

¹³⁸ Esta afirmación choca de alguna manera con la separación gráfica entre la biografía literaria y la biografía profesional presente en las primeras páginas del volumen y que responde a exigencias editoriales. Véase: Benet, *Prosas civiles*, cit., pág. 17.

¹³⁹ *Ibidem*, págs. 35-38. El artículo se publicó por primera vez en 1980 en la revista *Margen* y aparece también en el volumen *Páginas Impares*, Madrid, Alfaguara, 1996.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 38.

y el definitivo sesgo que allí adquirió ese aspecto de mi vida, constituye tal vez el momento de fraguado de la sustancia de la que he sido hecho.¹⁴¹

En otro lugar Benet vuelve sobre la experiencia en la desolada provincia leonesa. Lo hará en un discurso pronunciado en la conferencia inaugural de los Cursos de Hidrología e Hidráulicas Aplicadas e Ingeniería de los Regadíos el 16 de enero de 1981. En esta ocasión el ingeniero cuenta cómo se ocupaba de las obras de la presa durante el día y de literatura por la noche. Benet confiesa que aquellos momentos de creación literaria le permitían hacer todo lo contrario de lo que hacía durante el día como ingeniero: “dejaba correr la imaginación, aceptaba sus caprichos, daba entrada al absurdo y no tenía que cuidarme de la salud del negocio. En una palabra, proyectaba lo que me daba la gana y a nadie tenía que dar cuenta de la inversión de mi tiempo libre”.¹⁴²

Llegados a este punto cabría preguntarse sobre las causas que llevaron a Benet a inventarse el lugar mítico de Región en el que implantar sus narraciones. Pero es el propio escritor quien nos advierte de que una investigación de este tipo equivaldría a meterse en arenas movedizas. En la misma conferencia, de hecho, el autor añade: “Las explicaciones de un acto genético me parecen un tanto ociosas, y de las que se aprende poco, o casi nada, en comparación con la lección que se desprende del resultado”.¹⁴³ En nuestra opinión, el “resultado” del que habrá que partir nuestro análisis lo constituyen las imágenes verbales que el autor nos proporciona de Región. Lejos de buscar explicación alguna, nos limitamos a afirmar que la creación de un lugar ficcional es un elemento más que coloca a Juan Benet fuera de los cánones literarios en boga en la España de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. La necesidad de inventarse una geografía propia, topográficamente marginal y que no admite ni falsificaciones ni verificaciones ya que es fruto de su libre imaginación, remite a la hostilidad de nuestro autor hacia el realismo desde sus años juveniles. Benet no solamente quiso alejarse de las verisimilitudes miméticas del realismo, sino también de todo tipo de planteamiento positivista.¹⁴⁴ Consideraba estéril toda discusión sobre la novelística -en cuanto forma de reducir la literatura a mero sistema taxonómico-¹⁴⁵ y

¹⁴¹ *Ibidem*. Apud, Pittarello, “Sui saperi non dialettici di Juan Benet”, cit., págs. 237-238.

¹⁴² Benet, “El agua de Región”, en *La moviola de Eurípides*, cit., pág. 71. El mismo texto aparece también en Benet, *Páginas impares*, cit., págs. 113-122 y *Prosas civiles*, cit., págs. 39-45.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 70.

¹⁴⁴ Pittarello, “Juan Benet: «Scrivo perchè non so esporre le cose»”, cit., pág. 177.

¹⁴⁵ Véase al respecto: Benet, “La crítica en cuanto antropología”, en *En ciernes*, cit., págs. 63-84.

concebía la literatura, en palabras de Carmen Martín Gaité, “un terreno completamente libre, que puedes meterte en él o no pisarlo jamás, si no te movieran las ganas, las puras ganas”.¹⁴⁶ Entendemos cómo Benet se oponía a todo tipo de constricciones en el ámbito de la creación artística. A pesar de ambientar casi todas sus novelas en Región, nunca se ha sentido vinculado definitivamente a su propio lugar imaginario. Como declaró en una entrevista, el escritor podía salir de su territorio inventado de la misma manera con la que había entrado: [Región] no es una obligación contractual que me he impuesto a mí mismo y que exijo a mis lectores. No me siento vinculado por ningún contrato firme, y en cualquier momento puedo apartarme de Región. Tanto es así que, aunque pocas, lo he hecho algunas veces”.¹⁴⁷ En otra ocasión, el autor vuelve a hablar de la libertad de la que siempre ha disfrutado en Región. Se trata de una conversación realizada para un programa televisivo en 1984, en la que el periodista le preguntaba sobre el origen de su lugar literario. Desenfadado y contundente como solía ser sobre todo en televisión, el autor contestaba:

La primera idea es juvenil y un tanto abstracta. Cuando era estudiante, y no sabía nada de la real geografía de este país (pues no lo había recorrido ni visitado), creé Región, sin darme cuenta de las posibilidades que podía tener. A continuación, me asenté, por decirlo así, y lo colonicé, más que nada por un prurito de comodidad y de «insolvencia», pues ahí puedo hacer lo que me da la gana, ser dueño y señor de mis actos.¹⁴⁸

De estas palabras de Benet hay un dato que nos parece importante destacar. El autor confiesa que la idea de Región rondaba por su cabeza ya desde la época estudiantil, cuando empezó a escribir. Eran los años de lecturas compulsivas y de aquel descubrimiento fortuito de *Mientras agonizo* de William Faulkner, en una librería de lance de Madrid. Como es sabido, aquel episodio marcó el destino literario de nuestro autor.¹⁴⁹ Jamás se cansó de leer al escritor norteamericano y a menudo ha confesado que

¹⁴⁶ “Un cuarto propio”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 45.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 271.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 214. En otra entrevista Benet afirma: “Le di más tarde un nombre de ficción, porque me permitía moverme a mi entero gusto, sin tener que dar explicaciones a nadie. Pude convertirme en su absoluto y arbitrario dueño y decidir dónde colocar una gran finca o un río o qué altura habría de tener una montaña. Incluso podía situar allí alguna batalla de la Guerra Civil, describirla, desarrollarla y concluirla como yo decidiese” (*Ibidem*, pág. 201).

¹⁴⁹ Véase lo que afirma el propio Benet en *Artículos*, vol. 1, cit., pág. 73. Dentro de la copiosa bibliografía sobre Juan Benet son muchos los ensayos que estudian los ecos faulknerianos en Benet. Para recordar sólo algunos: María Elena Bravo, *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de la posguerra*, Barcelona, Península, 1985; Randolph D. Pope, “Benet, Faulkner and Bergson’s memory”, en

probablemente “sin el influjo de Faulkner [...] nunca *se* hubiera decidido a tomar la pluma”.¹⁵⁰ Cuando a finales de los años cuarenta, Benet se adentraba por primera vez en el contado imaginario de Yoknapatawpha, su cosmos literario todavía no tenía ni nombre propio ni la configuración física que lo caracterizará unos años más tarde. Sin duda alguna, las descripciones de la naturaleza, de los lugares cerrados y de los habitantes de Yoknapatawpha fueron para nuestro escritor una fuente inagotable de inspiración. En Faulkner, de hecho, encontramos elementos parecidos a los que más de dos décadas después aparecerán en las obras de Benet. Así, por ejemplo, los viajes en las novelas benetianas recuerdan el recorrido exasperante que llevan a cabo Lena Grove en *Luz de agosto* o la familia Bundren en *Mientras agonizo*. En esta novela las prosopopeyas del río anticipan las que se encontrarán en los parlamentos de El Rey en *La otra casa de Mazón*. La corriente del río en *Mientras agonizo*, con sus torbellinos inquietantes, “habla con un murmullo que se vuelve incesante e innúmero”.¹⁵¹

Como en casi todas las novelas de Benet, comenzando por el primer cuento de *Nunca llegarás a nada*, en las obras del norteamericano no faltan descripciones de casas en ruina, prostíbulos decadentes y habitaciones de hoteles, como en el caso de *Las palmeras salvajes* de 1939. El prólogo que acompaña la versión castellana de *The wild palms*, traducida por Jorge Luis Borges, resume en unas pocas páginas toda la admiración de Benet hacia William Faulkner. En nuestra opinión, el texto es un verdadero elogio a la potencia de las metáforas empleadas por el norteamericano. En su novela, escribe Benet, Faulkner demuestra “una tal audacia en el uso de la palabra -por su desprecio a la utilización convencional y discriminativa, por su repudio de los léxicos específicos-, una tal singularidad en la composición”.¹⁵² Además, el aprecio de Benet hacia el uso de las figuras retóricas de Faulkner se hace patente en sus propias obras en las que no faltan metáforas y cromatismos de inspiración faulkneriana. En *Las palmeras salvajes* Faulkner hace hincapié en la “mirada amarilla”¹⁵³ de la protagonista Charlotte Rittenmayer. Se trata de una mirada y de un color que se vuelven cada vez más intensos mientras más se va acercando la muerte de la mujer, tras el aborto clandestino ejecutado por el estudiante de medicina Henry Wilbourne. Algo parecido ocurre a los ojos de

Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 243-253; Anne-Marie Arnal Gély, “De un sur a otro: De Faulkner a Benet”, *Estudios culturales*, Genara Pulido Tirado (ed.), Jaén, Universidad de Jaén, 2003, págs. 9-30.

¹⁵⁰ Benet, “La realidad es una metáfora”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 291.

¹⁵¹ William Faulkner, *Mientras agonizo*, Barcelona, Anagrama, 2011, pág. 131.

¹⁵² Juan Benet, “Prólogo” a William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, Barcelona, Edhasa, 1970, pág. 16.

¹⁵³ Faulkner, *Las palmeras salvajes*, cit., pág. 47.

Mary, prima del narrador de *Una meditación*. La mirada de Mary, “protegida por unas grandes gafas negras”,¹⁵⁴ va cambiando según el avanzar de su enfermedad que la llevará a la muerte. En el primer capítulo de *Saúl ante Samuel* el narrador se detiene en la mirada inquieta y “amarilla” del padre mientras éste discute con su hijo menor sobre la guerra civil.¹⁵⁵ Creemos que también la escena final del relato *Una leyenda: Numa* tiene ecos faulknerianos. Aquí el narrador representa al Numa hipnotizado mientras observa las obras de la construcción de una presa al fondo del valle. Los cromatismos que emplea Benet para describir la percepción visual del Numa (“la brillante lámina de agua” y “espejo anaranjado”, etc.¹⁵⁶) recuerdan los de la última escena de *Las palmeras salvajes* de Faulkner cuando Henry Wilbourne, desde la ventana de su prisión, observa las palmeras en la calle y el cielo sobre ellas, utilizando unas metáforas parecida a las empleadas por Benet.

Como se ha escrito anteriormente, cuando el autor madrileño leyó a Faulkner, todavía no tenía las ideas claras sobre la conformación que tendría Región. Con excepción de algunos viajes fugaces, el joven estudiante de Ingeniería nunca había salido de Madrid. No conocía mucho el medio rural de España y sentía la necesidad de inventarse una naturaleza abstracta en la que empezaran a vivir sus personajes y los episodios en que se ven involucrados. De alguna manera, Benet representaba el prototipo del hombre ciudadano fascinado por una naturaleza que desconoce.¹⁵⁷ Empieza así a describir en sus primeros borradores un mundo atrasado donde sus personajes se mueven en pleno campo, ni siquiera en pueblos, en zonas rurales recónditas, apenas comunicadas y casi despobladas. Es probable que las descripciones de la provincia de Jefferson y del territorio de Yoknapatawpha County hayan tenido un papel determinante en la conformación del medio rural en la mente de Benet. En *Mientras agonizo*, de hecho, encontramos un ejemplo que viene al caso. En esta novela uno de los personajes representa en pocas líneas una imagen elocuente de las durezas del medio rural en el que vive la familia Bundren. Sabemos que la familia emprende un

¹⁵⁴ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 131.

¹⁵⁵ *Saúl ante Samuel*, pág. 74.

¹⁵⁶ *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 168.

¹⁵⁷ "Solo al cittadino puro, del tutto isolato dalla campagna circostante, e che non possiede più un sapere immediato e ingenuo dei processi naturali, soltanto all'uomo civilizzato e sofisticato, [...], la natura appare come l'altro, opposto e desiderabile, a cui egli si abbandona con sentimento e con nostalgia. Solo questo io, non vivendo più nella natura, si trova di fronte alla natura, solo questo io si trova costretto, per uscire dalla separazione e dalla perdita di un accesso immediato alla natura, ad inventare un nuovo modello, ed egli soltanto proietterà, per mezzo di una decisa negazione, desideri, e significati sulla natura di cui fervidamente va in cerca" (Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Florencia, Leo. S. Olschki, 2005, pág. 17).

largo viaje por el Sur de Estados Unidos para ir a enterrar a la madre en una parcela de su propiedad. Durante el camino, el padre y granjero Anse Bundren hace unas reflexiones sobre las durezas del territorio en el que vive y trabaja. Vemos cómo el fatalismo que emerge de las palabras del campesino faulkneriano recuerda el desánimo que acechará a muchos personajes regionatos. De Jefferson Anse Burden dice: “Es una tierra dura para el hombre; muy dura. Doce kilómetros del sudor de su cuerpo barridos de la tierra del Señor, donde el Señor le dijo que lo sudara. En ninguna parte de este mundo pecador puede el hombre honrado y trabajador sacar provecho”.¹⁵⁸ Yosen en la parte dramática de *La otra casa de Mazón* se refiere a la meseta de Región definiéndola una tierra “maldita y desierta”, “desalmada”, “vergüenza de Occidente” y “abominable”.¹⁵⁹

Las analogías entre el contado de Yoknapatawpha faulkneriano y la comarca regionata de Benet son varias, pero hay un aspecto en particular sobre el cual conviene detenerse. Yoknapatawpha es la trasposición literaria de Mississippi, estado del sureste de Estados Unidos, y Jefferson es la ciudad más importante, como se deduce del mapa que el autor adjunta en *¡Absalom, Absalom!* en 1936. Cuando en 1967 salió a la imprenta la versión definitiva de *Volverás a Región*, la crítica no tardó en comparar el territorio de Benet con el del escritor norteamericano. Algunos estudiosos en particular señalaban que si el lugar faulkneriano representaba al Sur de Estados Unidos, el Región de Benet simbolizaba sin duda la España de la posguerra. Una interpretación de este tipo se apoya, de hecho, en la presencia de referentes ficcionales junto a referentes no ficcionales en algunas descripciones concretas de la geografía regionata. En la cuarta secuencia de la primera parte la novela, por ejemplo, vemos cómo el narrador dibuja con extremo cuidado lingüístico la sierra de Región. Es uno de los numerosos casos en los que Benet utiliza sus conocimientos técnicos de ingeniero en el ámbito de la creación literaria.¹⁶⁰ El fragmento del texto requiere mucha atención por parte del lector:

La sierra de Región -2.480 metros de altitud en el vértice del Monje (al decir de los geodestas que nunca lo escalaron) y 1.665 en sus puntos de paso, los collados de

¹⁵⁸ Faulkner, *Mientras agonizo*, cit., pág. 104.

¹⁵⁹ Benet, *La otra casa de Mazón*, Barcelona, Delbolsillo, 2009, págs. 105 y 110. El mismo personaje dirá: “Miserable tierra, despojo de los mares que abandonaron su incómodo lecho: estéril, adúltera, abominable asiento contra natura sin agua. Ya volverás a mi antes que yo a ti, te lo juro” (*Ibidem*, pág. 108).

¹⁶⁰ Véase a este propósito Josefina González, “Tecnología y arcadia en *Volverás a Región*: un contraste descriptivo”, *Hispania*, 78, 3, 1995, pág. 459.

Socéanos y La Requerida- se levanta como un postrer suspiro calcáreo de los Montes Aquilanos, un gesto de despedida hacia sus amigos continentales, antes de perderse y ocultarse entre las digitaciones portuguesas.¹⁶¹

Éste es el comienzo de una de las descripciones de la naturaleza más destacables de la novela. El autor dedica más de quince páginas a la representación pormenorizada de las montañas, de los ríos y del clima de la comarca antes de adentrarse en las operaciones militares emprendidas por el coronel Gamallo, en la primavera de 1938. Desde el principio se citan tres coordenadas importantes de la sierra: la cumbre del Monje, el puerto de Socéanos y el cerro de la Requerida, tres topónimos fruto de la invención del escritor. Resulta interesante comprobar cómo los datos relativos a las altitudes que la novela de 1967 proporciona difieren completamente de los que aparecerán veinte años más tarde en *Mapa de Región*. En *Volverás a Región*, por ejemplo, la cumbre de El Monje tiene una altitud de 2.480 mientras que en el mapa se indican 2.415 metros. Casi a renglón seguido se lee una referencia a los Montes Aquilanos que, como sabemos, se sitúan en el suroeste de la comarca de El Bierzo, en la provincia de León y muy próximos a Ponferrada. Más adelante los referentes reales de la geografía española se vuelven cada vez más frecuentes. No solamente se citan las comunidades de Asturias, Extremadura y los Picos de Europa, sino también lugares más precisos que con mucha probabilidad Benet visitó en su estancia por el noroeste de la península. De la comunidad de León se hace referencia al macizo del Mampodre -que vierte sus aguas al Porma- y a las montañas de Babia, de Galicia se recuerdan los pliegues de Láncara mientras que de Asturias se citan las montañas de Rañecas.¹⁶² En otros fragmentos de *Volverás a Región*, así como en ciertos pasajes de *Herrumbrosas lanzas*, aparecen a menudo los nombres de algunas ciudades de la península ibérica. Las referencias a Valencia, Barcelona y Madrid se encuentran sobre todo en las escenas en que se describen los planes de guerra de ambos bandos de la Guerra Civil. Se entiende, por lo tanto, cómo las menciones de topónimos reales inducen claramente a considerar *Región* como una representación simbólica de España.

No obstante, a pesar de las apariencias no podemos olvidar que éstas no eran las intenciones de Benet. Él mismo declaró: “en principio no quería hacer como Faulkner o

¹⁶¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 47.

¹⁶² *Ibidem*, pág. 49.

García Márquez”.¹⁶³ Desde que engendró la idea de un lugar imaginario en sus años juveniles hasta que le dieron el primer encargo laboral en el noroeste de la península, Benet jamás ha querido simbolizar a España en sus descripciones de Región. Será ésa una de las razones por la cual Benet se irrita cuando le dicen, a modo de confirmación, que el mundo de Región es una alegoría de España:

¡No lo llamo así! Insisto en que fue un profesor quien dijo que Región simboliza España. Pero yo nunca he querido simbolizar nada. He descrito un lugar y le he puesto un nombre. Se me puede reprochar que me convierta en un cura de parroquia por haber bautizado una región entera, algo que nunca se menciona en los departamentos universitarios. Pero Dios me libre de haber creado una región simbólica y con esa manía moderna de ir cazando símbolos o alusiones a cada línea, cada concepto o cada frase. Es como si lo que estuviese oculto se convirtiese en algo más importante de lo que el lector tiene ante los ojos, como si sólo hubiese literatura allí donde se introduce una insinuación o una leyenda misteriosa. Creo que es una manía pernicioso; es poco menos que abandonar la literatura en manos de los críticos.¹⁶⁴

El profesor al que Benet se refiere al principio de la cita es probablemente Rafael Conte. En un artículo aparecido pocos meses después de publicarse *Volverás a Región*, Conte afirmaba que Región se sitúa “en plena península Ibérica, entre Asturias, Galicia y el comienzo de Castilla, y muy bien pudiera coincidir en la intención del escritor [...] con la región leonesa”.¹⁶⁵ Los planteamientos de Conte, además, encuentran confirmación en las palabras del propio narrador de *Volverás a Región* cuando asocia la guerra regionata a la peninsular: “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”.¹⁶⁶ Aun así Benet, refractario a cualquier interpretación sintética de la literatura, especialmente si procede del ámbito académico, se opone a comentarios como el de Rafael Conte. En efecto, en otra entrevista enfatiza aún más su libertad creadora diciendo: “si eres el inventor de una región, eres el único dueño; nadie puede decirte: el río fluye en sentido contrario...”¹⁶⁷

¹⁶³ Benet, “Una imagen desde Francia”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 264.

¹⁶⁴ “Desde América”, en *ibidem*, pág. 201.

¹⁶⁵ Rafael Conte, “Una pesadilla entre ruinas”, en *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 5 de septiembre de 1968, pág. 3.

¹⁶⁶ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 75.

¹⁶⁷ “Una imagen desde Francia”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 264.

En el *Libro tercero* de *Herrumbrosas lanzas* Benet vuelve a dirigirse irónicamente a los críticos que quieren encontrar a toda costa una correspondencia entre Región y España. Lo hace a través de una suerte de guiño cargado de toda la sorna que caracteriza el texto de *Herrumbrosas lanzas*:¹⁶⁸

Un cierto autor ha venido a describir la guerra civil en Región como una reproducción a escala comarcal y sin caracteres propios de la tragedia española. Sin embargo ha olvidado que toda reducción, como toda ampliación, concluye se quiera o no, en un producto distinto de la matriz, no sólo formado a veces de una sustancia diferente, sino en el que -a causa de la diversa elasticidad de sus ingredientes en el momento de ser dimensionalmente alterados, aun conservando la homotecia general entre los dos todos- ciertos componentes ejercen sobre el conjunto un influjo que es distinto según la dimensión. Si a ello se añade que cuanto más reducido y menos poblado es el campo de la tragedia, mayor influencia tendrá el héroe o el individuo [...], se admitirá que la transformación homotética de un fenómeno histórico nacional para la representación del mismo a escala local provocará las suficientes deformaciones como para proveer una imperfecta e inexacta composición.¹⁶⁹

El lenguaje literario y el lenguaje científico se unen aquí para expresar un mismo concepto. Aparece la “homotecia”, es decir una fórmula matemática que lleva a una transformación de las figuras del plano en otras semejantes, variando su tamaño. El narrador recurre a este principio matemático para decir que si bien Región puede parecer una reducción a escala menor de España, de la cual difiere solamente por las dimensiones espaciales, nunca mantendrá los mismos componentes de la matriz originaria. Pocas líneas después, el narrador pasará a otro campo del saber para ratificar lo que acaba de escribir. Al igual que en ámbito cinematográfico el “grano de la película sólo brota en la fotografía a partir de cierta ampliación”, de la misma manera el individuo y sus componentes más efímeros solamente serán perceptibles a partir del enfoque de un campo reducido.¹⁷⁰ Es decir lo que hace Benet con sus personajes

¹⁶⁸ Sobre la sorna y la ironía en *Herrumbrosas lanzas* véase la tesis doctoral de Pedro Pablo Serrano López, *Sorna, lamento y laberinto en Herrumbrosas lanzas de Juan Benet*, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, págs. 15-30.

¹⁶⁹ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 117.

¹⁷⁰ “en el paso siguiente sólo se verán granos o sólo individuos, desvanecidos los vínculos de luz y sombra que los unen o separan en la visión del conjunto. Se pensará, por lo tanto, que la elección de la distancia focal es esencial para obtener el cuadro que se desea; se concluirá, sin embargo, que cualquiera que sea esa distancia -tal vez elegida al azar- se obtendrá un cuadro y sólo uno, no más exacto ni falso que cualquier otro, más o menos satisfactorio para el ojo que lo contempla y más o menos concordante con la curiosidad que le llevó a contemplarlo” (*Ibidem*).

regionatos. De estas palabras queda claro una vez más que el autor no apuntaba en sus novelas a representar una imagen simbólica de España como tampoco aspiraba a relatar de manera mimética los acontecimientos de la Guerra Civil.

Muchos críticos han subrayado hasta la saciedad las analogías entre algunas características de la geografía regionata y de la española. Otros han destacado el carácter mítico del lugar benetiano, que actúa como arquetipo espacial para unas narraciones de la decadencia, del desengaño y de la pérdida. Sin embargo, pocos han notado el nombre genérico con el que Benet bautiza su lugar. “Región”, de hecho, es un nombre propio aparente, compartido por cualquier geografía donde se desarrollan las historias de Benet. El autor mismo afirma que cuando empezó a escribir *El guarda*, el primer borrador de lo que más de quince años más tarde será *Volverás a Región*, no tenía las ideas claras sobre la localización geográfica en la que enmarcar los acontecimientos. Por esa razón bautizó aquel medio rural inventado con el nombre genérico de “Región”.¹⁷¹ Este nombre, además, remite a un concepto fenomenológico descrito por Husserl que apunta a la conexión de los eventos, eso es a esas “regiones” o zonas de realidad en las que el ser se articula o se desarticula.¹⁷² La Región benetiana, entonces, podría ser una región cualquiera, una modalidad convencional del pensamiento, un único lugar que a la vez reúne todos los lugares, como nos sugiere el narrador de *Saúl ante Samuel* en el preludio de la novela:

*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 un día si llegara a existir. De no haberlo visto antes no será fácil identificarlo pues nada le distingue de mil lugares semejantes y apócrifos.*¹⁷³

En Ponferrada antes, en Oviedo después y en la provincia de León sobre todo, el autor se enfrenta con un medio rural muy parecido pero no igual al que había imaginado desde sus años juveniles. Cuando un mundo se construye a partir de “otros mundos” casi siempre intervienen amplios procesos de eliminación y de complementación del viejo material con lo nuevo.¹⁷⁴ Lo que Benet vio en la provincia de León era un enclave

¹⁷¹ Benet, “Breve historia de *Volverás a Región*”, en *Revista de Occidente*, 134, Mayo, 1974, pág. 160.

¹⁷² Pittarello, “Juan Benet al azar”, cit., pág. 23.

¹⁷³ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 15. En cursiva en el texto.

¹⁷⁴ Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pág. 33.

pobre y condenado, donde a falta de carreteras, electricidad, industrias y maquinarias, todo se hacía manualmente, con mulas y palas. En aquel lugar las heridas de la Guerra Civil eran todavía muy profundas y evidentes tanto en el ánimo de los habitantes como en la misma naturaleza: a algunos kilómetros de la zona donde se levantó la presa de Porma, un túnel había sido excavado por prisioneros de guerra. Era un escenario muy parecido al que se describe en las novelas regionatas.

2.2 Del boceto al óleo: una primera definición de la ruina

Haciendo nuestra una metáfora pictórica que Benet empleó al hablar de la creación de Región, podemos afirmar que, tras conocer la provincia de León, el escritor pudo “llevar al óleo” el “boceto a lápiz” que había dibujado en sus primeros escritos todavía sin publicar.¹⁷⁵ Esta metáfora no solamente corrobora nuestra tesis sobre la importancia de las imágenes en la narrativa benetiana, sino que además adquiere un sentido aún más intrigante si consideramos que Benet era un pintor nada despreciable. Apasionado de la música, el autor pintaba y hacía *collages* en los ratos de descanso, actividades que, de lo que sabemos, amaba practicar sobre todo en Zarzalejo, en la casa que él mismo había proyectado a finales de los años setenta.¹⁷⁶ Sobre los diferentes ámbitos artísticos en los que Benet amaba moverse, Fernando Rodríguez de la Flor afirma:

Es el ocio, la *vacación* de la ingeniería lo que empuja a la escritura; es el cansancio de la letra la que lleva al dibujo y la pintura; es el hartazgo de color y trazo lo que condice al refugio del *collage*. El circuito se establece -estamos en un orden moderno, sin jerarquización alguna-, como en una deriva o flotación, la pluma, el pincel y las tijeras se conmutan entre sí, tanto valen.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Benet, “La realidad es una metáfora”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 291.

¹⁷⁶ En VV.AA., *Benetiana. Retratos y creaciones plásticas de Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1997, pág. XXIX, encontramos un boceto realizado por Benet en tinta china sobre papel en 1979 titulado *Proyecto de Zarzalejo. Axonométrica*, perteneciente a la Colección de los Hnos. Benet Jordana.

¹⁷⁷ Fernando Rodríguez De la Flor, “La poética visual y artificiosa de Juan Benet”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568, 1997, pág. 34.

Excepto en unos artículos puntuales, la crítica apenas se ha ocupado de las creaciones plásticas de Benet probablemente porque se suele considerar su pintura una simple afición. Cabe recordar, en cambio, que para Benet el arte pictórico era uno de los ámbitos del saber en el que él se movía con mucha desenvoltura como crítico y como artista. Entre sus amigos más cercanos se contaban varios pintores como Juan Manuel Caneja -“el más rojo de todos”-,¹⁷⁸ el vasco Jesús Olasagasti Irigoyen, especializado en retratos, y el menos conocido Luis G. Solana. Una huella visible de la amistad con el pintor Caneja se encuentra en el *Mapa de Región* que, como sabemos, en la compleja toponimia presenta diferentes “guiños” que Benet dirigió a sus amigos y conocidos. Si miramos con detenimiento al mapa, vemos que al noroeste de Macerta se halla un pequeño poblado llamado “Caneja”, pero que no tiene relevancia geográfica alguna en las narraciones regionatas.

Otras pruebas que demuestran la importancia de la pintura para Juan Benet se encuentran en los numerosos comentarios sobre el arte pictórico en muchos de los ensayos del autor. En *El ángel del Señor abandona a Tobías* y *La construcción de la torre de Babel*, por ejemplo, el autor parte del análisis de un cuadro de Rembrandt y de Brueghel El Viejo respectivamente, para desarrollar sus reflexiones literarias.¹⁷⁹ Asimismo, en 1981 en Alicante Juan Benet hizo la única exposición de sus pinturas, retratos y *collages*.¹⁸⁰ Una muestra de sus creaciones artísticas se observa en un catálogo que ha pasado casi desapercibido para los especialistas, es decir, *Benetiana. Retratos y creaciones plásticas de Juan Benet*.¹⁸¹ El volumen reúne los dibujos de lápiz y carbón sobre papel, los óleos y acuarelas sobre tela y los numerosos *collages* realizados cortando y pegando sobre todo viejas imágenes de *La Ilustración española e Iberoamericana*. A una primera hojeada del catálogo notamos que los temas de estas representaciones son, en la mayoría de los casos, personas, vistas y escorzos de ciudades, barcos militares y puertos. Benet, pues, dibuja con lápiz y pincel lo que menos representaba con la pluma. En efecto, si bien a Benet le gustaban mucho los paisajes y las *vedutas*,¹⁸² en el catálogo encontramos solamente dos piezas que representan

¹⁷⁸ Juan Benet, “Caneja, Juan Manuel”, en *Otoño en Madrid hacia 1950*, cit., pág. 61.

¹⁷⁹ *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990.

¹⁸⁰ La exposición se inauguró en la Galería Italia 2, en abril de 1981, y se titulaba “Operaciones navales y *collages*”. Cfr. Marías, “El señor Benet pinta y compone”, cit., pág. 12.

¹⁸¹ VV.AA., *Benetiana. Retratos y creaciones plásticas de Juan Benet*, cit. El diseño y la maqueta del volumen son de Eugenio Benet, hijo del escritor. El volumen recoge los dibujos de lápiz sobre papel, los óleos y los *collages* de Juan Benet y los textos de Javier Marías, Vicente Molina Foix y Natacha Seseña.

¹⁸² “la cama donde murió en la calle Pisuerga tenía en su testero un *caneja* y una Venecia elegante” (*Ibidem*, pág. 21).

elementos naturales y paisajísticos. La primera de ellas es *Río (Sin título)*, un dibujo de lápiz sobre papel de 1976 que pertenece a la colección de la familia del escritor y que en 2008 formaba parte de la exposición *Juan Benet. Rutas*, organizada por el Colegio de Ingenieros de Canales, Caminos y Puertos de Madrid.¹⁸³



Fig.1: Juan Benet, *Río (Sin título)*, Lápiz sobre papel, hacia 1976, 25 x 32 cm, Colección Hnos. Benet Jordana.

La ilustración representa la línea marcada por un torrente, percibida o imaginada por quien la dibuja desde una posición aérea.¹⁸⁴ A la izquierda del río se ubican unas aldeas, conectadas entre ellas por una carretera. A la derecha del río, unos signos imprecisos de lápiz sugieren que probablemente el autor no llevó a cabo el boceto.

La segunda obra con referente natural es un óleo sobre tela de medias dimensiones, que procede de la colección Hermanos García Arenal. Si exceptuamos

¹⁸³ Véase: *Juan Benet. Rutas*, cit., pág. 56.

¹⁸⁴ “el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, pág. 12).

algunos *collages* en lo que se hallan figuras humanas en un contexto salvaje, este cuadro es el único de género paisajístico que se conoce de Benet.



Fig. 2: Juan Benet, *Región (sin título)*, Óleo sobre tela, 1959, 65 x 54 cm, Colección Hnos. García Arenal

El título del cuadro es quizás el detalle que más llama la atención del lector-espectador. Y no podría ser de otra manera ya que Benet nunca ha llevado sobre la tela ni la naturaleza ni los personajes de sus novelas. El óleo muestra un paisaje verde oscuro en el primer plano y una montaña con la cima nevada en el segundo. La presencia del ser humano en este ambiente natural se vislumbra por unas construcciones ubicadas a los pies del monte. Para pintar el macizo, Benet utiliza una paleta que oscila entre las gradaciones del azul y del violeta, mientras que el cielo lleva las tonalidades del gris. Las pinceladas y los colores sombríos utilizados por Benet recuerdan los de los paisajes castellanos de inspiración cubista de Caneja.¹⁸⁵ En el cielo, unas marcas de color más

¹⁸⁵ “Juan Manuel Díaz-Caneja descubre una Castilla delicadísima y plural de tonos y matices: azules, verdes, naranjas, grises, amarillos, violetas, tierras que se salvan de la calcinación dolorosa y de la mineralogía por el color y el oxígeno vegetal” (Javier Villán, “Caneja íntimo o la negación del paisaje, *Caneja una mirada del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, pág. 47).

claro sugieren que probablemente Benet quería pintar las nubes o el viento. El macizo nevado de la tela se asemeja mucho al que Benet captó en una fotografía privada aparecida en la exposición *Juan Benet. Rutas* que tuvo lugar en 2008. La foto representa al río Porma helado durante la estación invernal. Aunque se desconoce la fecha exacta, creemos que la foto se tomaría después de la primavera de 1961, cuando Benet empezaba a viajar por la provincia de León antes de mudarse allí con su familia.¹⁸⁶

En el primer plano a la izquierda de la tela aparece un bosquecillo formado por árboles de follaje verde oscuro de difícil identificación. Si pensamos en la vasta tipología de plantas y árboles que aparecen en las descripciones regionatas, podemos suponer que se trata de olmos, una variedad muy común en la provincia de León. Única representación pictórica del territorio inventado, este cuadro nos revela un dato muy interesante: Benet realizó la tela en 1959, eso es cuando todavía no había llegado a la versión definitiva de *Volverás a Región* y no se había publicado aún *Nunca llegarás a nada*. La figura retórica del boceto convertido en óleo, empleada por el autor en una entrevista para explicar la creación de Región, pierde su connotación metafórica y se convierte en hecho realmente acaecido. Gracias a esta imagen, la intuición de Benet sobre Región se deja fijar.¹⁸⁷

Si la única imagen pictórica de Región remonta a 1959, la primera representación literaria disponible para el público lector se da en 1961, con la aparición de “Baalbec, una mancha”, en la colección de cuentos *Nunca llegarás a nada*. Benet tardó unos años en publicar el libro y finalmente lo hizo a sus costas por carencia de editor.¹⁸⁸ “Baalbec, una mancha”, de hecho, se escribió en 1958, mientras que el cuento siguiente “Después” en 1959.¹⁸⁹ Estamos de acuerdo con Darío Villanueva quien afirma que el relato de 1958 no ofrece solamente una primera representación del territorio inventado por Benet, sino que constituye el embrión de toda su literatura.¹⁹⁰ Asimismo, en una de sus reflexiones, el narrador del “Baalbec, una mancha” adelanta el título imperativo de la primera novela de Benet diciendo: “Quería volver a Región”.¹⁹¹ En el cuento el paisaje regionato se conforma ya con la precisión característica del arte

¹⁸⁶ Cfr. *Juan Benet. Rutas*, cit., pág. 56.

¹⁸⁷ Olaf Breidbach y Federico Vercellone, *Pensare per immagini*, Milán, Mondadori, 2010, pág. 79.

¹⁸⁸ Los amigos podían oír bromear a Benet sobre el escaso éxito del libro: “Cómo va a venderse un libro que aparecía en el catálogo de Giner tras un *Manual del uso de la olla exprés*” (García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., pág. 26).

¹⁸⁹ Cfr. Diego Martínez Torrón, “Introducción” a Juan Benet, *Un viaje de invierno*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 13.

¹⁹⁰ Cfr. Villanueva, “La novela de Juan Benet”, cit., pág. 10.

¹⁹¹ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 75.

descriptivo de Benet: fluye el Torce, decae Macerta y las industrias de antaño ya no funcionan. Coger el tren de Región a Macerta, al igual que desplazarse en coche por las carreteras destartadas del territorio, se convierte en una empresa casi imposible. A menudo se describen tumbas y losas, así como se hace referencia a los límites espaciales que determinan los movimientos de los personajes. Toda una anticipación de lo que ocurrirá después en las novelas benetianas.

De algunas estampas del cuento emergen detalles significativos sobre la configuración literaria de Región. Es el caso, por ejemplo, de la descripción física del “postillón”, el hombre que lleva a los viajeros desde la estación de ferrocarril de Macerta hasta Región. Tras describir su tartana, el narrador se detiene en la cara oscura del mozo, ocultada “tras un tapabocas italiano procedente del despojo de los soldados que murieron en la acción de Soceamo”.¹⁹² El mismo topónimo -en su versión esdrújula y con una “n” en lugar de la “m”- volverá a aparecer en *Volverás a Región y Herrumbrosas lanzas*, donde tendrá un papel crucial. De lo escrito en *Volverás a Región* y confirmado en *Mapa de Región*, se aprende que el puerto de Socéano se ubica en medio de la divisoria de las aguas entre el río Torce y el Lerma, es decir a medio camino entre Región y Macerta. Cruzar el puerto de Socéano es una de las dos maneras posibles para llegar de Región a Macerta. Será precisamente ése el camino que elige el coronel Gamallo, en la primavera de 1938, con la intención de liquidar la bolsa republicana de Región.¹⁹³ En *Herrumbrosas lanzas*, el mismo trayecto, pero en dirección contraria, lo emprende la tercera columna republicana guiada por Estanis, antes de su clamorosa derrota contra los nacionales.¹⁹⁴ La batalla durará treinta y cuatro días entre los meses de noviembre y diciembre de 1936, cuando los rigores del invierno regionato no conceden tregua alguna. El detalle de la bufanda del conductor de la tartana, robada al cadáver de un soldado italiano alineado con los nacionales, anticipa icónicamente parte del material narrativo de *Herrumbrosas lanzas*. En las novelas que se interponen entre el cuento de 1958 y la de 1983 no hay referencia alguna al enfrentamiento militar de Socéano. Esto nos lleva a afirmar que cuando escribía el cuento, Benet tenía ya las ideas claras tanto sobre algunos aspectos de la geografía regionata como sobre los acontecimientos militares.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 77.

¹⁹³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 62.

¹⁹⁴ Véase los mapas relativos a las marchas de los soldados Mazón, Timoner y Estanis en Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 157.

La escritura de Benet, así como la conformación de Región, no responden al movimiento progresivo de una evolución, sino más bien se acercan a una configuración rizomática: sin comienzo ni final, el rizoma presenta un centro desde el cual crece y desborda. Por su misma naturaleza el rizoma tiene múltiples “entradas” cada una de las cuales parte de un centro conectado con todas las demás.¹⁹⁵ Contrapuesta a la jerarquía de una estructura arborescente, la rizomática pone en el mismo nivel -ya que yuxtapone varios “pisos”-¹⁹⁶ las diferentes ramificaciones. A este propósito, comentando *Volverás a Región*, Javier Marías decía algo que corrobora lo que se acaba de afirmar sobre la estructura “rizomática” de la narrativa benetiana:

Volverás a Región, primera novela de Juan Benet, libro fundacional en el que en cierto sentido se hallaba ya contenido el resto de su obra (por contener, contenía hasta el título posterior que él cree haber tomado de un verso de Miguel Hernández: en la página 210 nos encontramos con «la cabeza herrumbrada de una lanza».¹⁹⁷

Novela tras novela, la extensión del rizoma benetiano había alcanzado unas dimensiones tales que el autor sintió la necesidad de trazar un mapa de Región que en lo posible conciliara con las anotaciones precedentes y le sirviera como directriz para la descripción de las operaciones militares de *Herrumbrosas lanzas*. Benet levanta entonces un mapa a escala 1: 150.000, dibujado por el profesor José María Sanz y rotulado por el amigo Gumersindo Triviño.¹⁹⁸ Del mapa vemos cómo la comarca es un territorio que se extiende por unos tres mil kilómetros cuadrados, con tres sierras y dos ríos que las cruzan y numerosos pueblos de diferentes dimensiones.

Sabemos que el mapa geográfico no es solamente un instrumento con una función práctica prioritaria, sino que se configura como símbolo concreto y tangible de una apropiación intelectual de un territorio por parte del hombre.¹⁹⁹ El proceso de apropiación actuado por Benet se dio entonces en dos niveles. Ante todo a través del acto de “nombrar” el territorio y enriquecerlo con numerosos topónimos. En segundo

¹⁹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006, pág. 49.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Javier Marías, “Volveremos”, en *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, págs. 127-128.

¹⁹⁸ Sobre la importancia de los mapas en la biografía de Benet véase: Benet, “Sobre la cartografía elemental”, en *Prosas civiles*, cit., págs. 47-50.

¹⁹⁹ Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milán, Unicopli, 1998, pág. 28.

lugar, volviéndolo “figurativo” a través del mapa.²⁰⁰ Como único poseedor de este territorio, el autor se toma todas las libertades posibles del caso. Realizado con la precisión técnica cartográfica, el *Mapa de Región* es una evidente burla epistemológica dirigida a sus lectores. En efecto, quien piensa encontrar una correspondencia exacta entre las informaciones diseminadas en las novelas y las coordenadas geográficas fijadas en el mapa, se sentirá a menudo desorientado. Benet, pues, recurre a otro código semiótico que pertenece a convenciones científicas, pero desatiende las expectativas de los lectores. Si convencionalmente el mapa se considera un modelo de fiabilidad científica, es decir, el resultado de un proceso de medición y ordenación de un territorio,²⁰¹ en Benet se convierte en un medio ulterior para expresar su poética de la incertidumbre según la cual ningún saber es definitivo y duradero.²⁰²

Volvamos a la importancia del cuento “Baalbec, una mancha” en la narrativa benetiana. El relato se abre con una imagen significativa que confirma nuestra tesis sobre la relevancia de las imágenes. Se trata del recuerdo de la infancia del narrador: el protagonista evoca a su madre y a sus tías mientras cosen en el cuarto de costura y al viejo José, el criado con el que jugaba en el jardín de la casa. Se nombra también al ubicuo personaje benetiano, el doctor Sebastián, representado con una sinécdoque a través del paraguas colgado en el perchero de la entrada de la casa. Más adelante en el texto se nombran las familias de los Gros y de los Benzal; se describe una mansión abandonada y semihabitada que, como en las otras novelas benetianas, constituye el foco espacial de todas las narraciones. La Guerra Civil se configura como el eje cronológico que marca un antes y un después irreconciliables en la vida de los personaje y del ambiente en que éstos se ubican.

En “Baalbec, una mancha”, además, Benet ofrece la primera, y quizás la más icónica, definición de la “ruina”, la misma ruina que imperará en todas sus demás novelas. El topónimo contenido en el título es en este sentido muy sugerente. Ante todo, el nombre “Baalbec” tiene ecos proustiano. Escrito con una sola vocal, Balbec es el lugar de veraneo en el que el joven Marcel conocerá a Albertine, en el segundo volumen de la *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Para la representación literaria de

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Cfr. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, cit., pág. 33.

²⁰² Margenot, en cambio, lleva a cabo una lectura autoparódica de las incongruencias entre las informaciones geográficas procedentes del texto cartográfico y del literario. Además, el crítico señala con rigor las discrepancias entre las representaciones cartográficas y las narrativas. Cfr. John B. Margenot III, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos, 1991, págs. 23-40 y “Cartography in the fiction of Juan Benet”, *Letras peninsulares*, 33, 1988, págs. 331-343.

este lugar inventado, Marcel Proust se inspiró en Cabourg, una población ubicada en el norte de Francia, junto al mar de Normandía. Pero Baalbec remite también a otro lugar. El topónimo, tal como lo escribe Benet, es la forma inglesa de “Baalbek”, el nombre de una de las ciudades más florecientes de Siria durante el imperio romano, cuyas ruinas hoy en día se admiran en Líbano a unos setenta kilómetros de Beirut. Bajo el último de los césares, Baalbek era una de los enclaves más ricos y poblados del cercano oriente. Fue centro de culto del dios-sol Baal cuyo templo en ruinas atrae hoy en día a muchos viajeros de todo el mundo.²⁰³ No sabemos si en uno de sus viajes Benet visitó o menos aquellos vestigios arqueológicos o si simplemente los vio en foto en un libro de su vasta biblioteca sobre la historia del imperio romano. Lo que sí es cierto es que el topónimo adquiere una importancia icónica relevante en el relato de 1958.

Título a parte, la palabra “Baalbec” aparece solamente una vez en el texto y precisamente en una de las estampas más significativas. El sujeto de esta imagen verbal es la casa decadente de los abuelos del protagonista, adonde él vuelve tras muchos años de ausencia. De la riqueza de la casa levantada a principio de siglo por el señor Benzal quedan solamente unos pocos escombros. Así describe lo que ve el protagonista del cuento:

Yo había vuelto a Baalbec para contemplar un jardín talado, una chimenea torcida, unos grifos secos, las manchas de humedad en las paredes de un salón reducido, un balcón de metal deployé con sus chapas levantadas, oxidadas y rotas; una fachada salpicada de agujeros, por donde se vaciaba el contenido de una fábrica de cascote suelto y de madera podrida.²⁰⁴

Si se desconoce el referente extratextual al que remite, el topónimo “Baalbec” desorienta al lector ya que el protagonista se refiere siempre a la casa de sus abuelos con el nombre de “San Quintín”. Citando a Baalbec, en cambio, el narrador justifica de alguna manera una analogía visual entre los vestigios de la antigua ciudad del imperio romano y las ruinas de Región, la “tierra prometida”²⁰⁵ en que muchos hombres invirtieron todos sus ahorros. Al igual que Baalbek, Región y la finca de San Quintín pasaron de una época de prosperidad y de desarrollo a un inevitable declive económico

²⁰³ Edward Gibbon, *The decline and fall of the Roman Empire*, vol. V, London, Dent Dutton, 1969, pág. 517. Sobre la relación entre el Baalbec benetiano y el Baalbek sirio véase Dámaso López García, “Volverás a Baalbec”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2000, n.º extraordinario, págs. 757-771.

²⁰⁴ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 81. Sobre el análisis de esta estampa véase el apartado 3.1.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 73.

y moral. Pocas páginas después, en otra estampa, el narrador compara el destino que ha atropellado Región con el de otra ciudad conocida por su pasado floreciente. Nos referimos a Atlantis, la isla mítica descrita por Platón en el *Timeo* y en el *Cricia*. Esta imagen verbal se encuentra al final de la larga conversación entrelazada después de cenar entre el protagonista y el señor Huesca, el nuevo propietario de San Quintín. Mientras van hablando, el narrador expone su visión sobre la ruina y las razones por las cuales los regionatos se rinden a ella. Luego, el protagonista se levanta y se asoma a la ventana y percibe la llanura regionata en su conjunto:

Me había levantado por segunda vez, acercándome a la ventana: toda la llanura de Región aparecía bañada en una claridad plateada, fosforescente en el horizonte, en ese silencio y ese aroma -sin vientos ni susurros ni ruido de árboles- de las atlántidas sumergidas, última aureola de todas las llanuras quiméricas, donde un día existió y dejó de existir una civilización.²⁰⁶

Tres sentidos se involucran en esta descripción: la vista, el oído y el olfato. La claridad del horizonte, la inmovilidad de sus componentes, el silencio que reina y el aroma contribuyen a crear la imagen de un territorio donde el fluir del tiempo parece haberse detenido.²⁰⁷ Puede que el resplandor que el narrador percibe en el horizonte sea fruto de su imaginación ya que se supone que en la llanura está cayendo la noche. Pero es un detalle que no tiene relevancia. Lo que interesa, en cambio, es que la luminosidad del valle se asocia de manera metafórica a la última luz que se percibe en todas las “llanuras quiméricas” antes de su definitiva oscuridad. Región, entonces, no se compara solamente con la ciudad siria con la que comparte un pasado de gloria y un presente de ruinas, sino también con todas las otras tierras que han atraído a muchos hombres para luego hundirse en poco tiempo. Se entiende ahora la referencia al mito platónico de la ciudad sumergida y la elección del autor de escribirla con letras minúsculas. Baalbek, Región y San Quintín, así como Escaen de *Una meditación*, y todas las demás fincas de las novelas regionatas, se presentan todas como “atlántidas sumergidas” donde un día existió una civilización, con sus proyectos y su economía, y luego dejó de existir. Incluso en el relato “Después”, que cierra la primera recopilación publicada del autor, encontramos otra de las múltiples versiones del mito de la Atlántida sumergida. Aquí, el

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 96.

²⁰⁷ Una vez más los ecos faulknerianos se hacen patentes en los cromatismos y en las metáforas de Benet. En particular, esta estampa nos recuerda el final de *Las palmeras salvajes*, cuando Henry percibe el horizonte desde la cárcel donde ha sido detenido.

anhelo de los anónimos personajes de hacerse fautores de una sociedad “quimérica” se convierte en imagen a través de la descripción del edificio. El narrador cuenta cómo los habitantes imaginaban que su casa destacaría en la “quimérica plaza pública” del barrio. Una vez más es la misma fachada de la casa el detalle que remite al paso del tiempo, desde la época de bienestar a la de abandono y ruina:

En otro tiempo la casa había tenido un cierto tono; una residencia de tres plantas, construida en un cuartel apartado con la honorable pretensión de figurar un día en el centro más estricto de un futuro barrio distinguido -aprovechando y cediendo un conjunto de corpulentos olmos para una quimérica plaza pública, para la que incluso se proyectó una fuente ornamental, encauzando un regato cuyos labios cadavéricos estaban sembrados de cacerolas viejas y paños desteñidos puestos a secar [...] chimeneas y cubiertas inglesas o alsacianas, entramados y balaustradas y vencidas balconadas que parecían haber iniciado ese primer secreto y picaresco movimiento anterior a la caída -estallido de tablas y figuraciones de ruinas, obleas de cal en el agua sucia- el día en que las aguas del tiempo terminaran, por fin, de descalzar los muros para restablecer el verdadero equilibrio del caos.²⁰⁸

En este caso la visión irónica del narrador pone de relieve el contraste entre las pretensiones de los constructores y el estado ruinoso actual.

Con la referencia a la Atlántida sumergida, directa en “Baalbec, una mancha” y aludida en otras ocasiones, Benet acude a dos tipos de memoria del lector: a la histórica, gracias a la referencia a la ciudad del imperio romano, y a la mítica, retomando la “constancia icónica” de la Atlántida de Platón. Según Hans Blumenberg, en los mitos el “alto grado de constancia” del núcleo narrativo es lo que permite que ellos se perpetúen en la tradición y que el mitologema se pueda reconocer en representaciones de muy diverso género.²⁰⁹ Cuanto más atrevida sea la transformación de ese núcleo icónico en los nuevos lenguajes artísticos, “con tanta mayor pregnancia se traslucirá aquello en torno a lo cual giran los intentos de sobrepujamiento de las distintas intervenciones”.²¹⁰

Tenía, por lo tanto, razón el escritor y amigo de Juan Benet, Félix de Azúa, cuando afirmaba que en “Baalbec, una mancha” encontramos una “primera configuración del mito”²¹¹ de la narrativa benetiana, aunque faltan las descripciones de

²⁰⁸ Benet, “Después”, cit., págs. 182-183.

²⁰⁹ Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 165.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Apud, García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., pág. 168.

la naturaleza aplastante y del temible guardián del bosque de Mantua. Como las siguientes novelas, el cuento “Baalbec, una mancha” también funciona a la manera del mito ya que no contesta a las preguntas que se plantean en el texto, sino que en él “las cosas se hacen incuestionables”.²¹² En la narrativa de nuestro autor, el *mythos* interviene allí donde el *logos* falla. Una narración de tipo mítico se configura como la más apropiada para expresar todo lo que no es posible exponer a través de la razón y sus prácticas discursivas.²¹³ No es casual entonces que la alusión a la iconicidad de la Atlántida se sitúe al final de la conversación en la que el narrador le explica a su interlocutor qué es la ruina de Región pero no su origen. La imagen mítica de la ciudad sumergida a la que alude el narrador coagula en un sólo instante y en un solo espacio el transcurrir del tiempo cronológico en que se ha dado el hundimiento de la llanura de Región.

“Baalbec, una mancha”, además, inaugura otro tema recurrente en la narrativa benetiana. Al igual que en el caso de Marré Gamallo en *Volverás a Región*, de Cayetano Corral y del propio narrador de *Una meditación*, incluso el protagonista del cuento vuelve a la comarca tras muchos años de ausencia. El hombre llevaba tiempo deseando volver a Región, pero los arduos desplazamientos para llegar a la estación de Macerta en tren y sus reumatismos crónicos lo inhibían de emprender aquel viaje. La carta que le envía el nuevo propietario de San Quintín será, por lo tanto, el aliciente para retornar a su casa natal. En la misiva, el señor Huesca le pide su ayuda para definir los lindes de la finca y para resolver unos requerimientos de ciertos propietarios que estaban a punto de promover una demanda judicial. Llegado a la estación de trenes de Macerta el escenario que el narrador tiene ante los ojos es el de una tierra “deshabitada y agonizante” tal como la había dejado cuarenta años antes.²¹⁴ Al igual que en tiempos de la guerra civil, Región es un lugar aislado y falto de cualquier tipo de comunicación con el mundo exterior. Veamos una de las primeras estampas que se encuentran al comienzo del relato:

Hacia tiempo que en Región había desaparecido la oficina de Correos (que en vano se había mantenido abierta durante la guerra civil, quién sabe si tratando de hechizar la

²¹² Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 142.

²¹³ “Todo lo que podría desencadenar demandas de explicación lo desplazan hacia un lugar donde se legitima el rechazo de tales exigencias. [...] Los mitos de la creación eluden una registración así: el mundo está necesitado de toda clase de explicaciones, pero lo que explica su origen viene de muy lejos y no tolera que se pregunte, a su vez, por su origen” (*Ibidem*).

²¹⁴ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 75.

voluntad de un corresponsal anónimo para que volviera a despertar un soplo de interés por aquel pueblo) y no quedaba más sistema de comunicación que el antiguo teléfono del ferrocarril, que algunas noches (por el tiempo de la Pascua o en el aniversario de aquellas fiestas estivales que preludieron toda la decadencia) descolgaban los aburridos ferroviarios de Macerta para oír silbidos, ayes y lamentaciones; historias cavernosas de fantasmas malheridos, y guardas vigilantes, y entrecortados disparos en la noche, y ronquidos de camionetas perdidas en una vereda de la Sierra, sin dejar huellas en la hierba ni rastro de sus ocupantes.²¹⁵

En esta descripción se encuentran algunos de los temas centrales de toda la narrativa benetiana. La ruina aparece por primera vez, así como se hace patente la falta del progreso técnico en la zona, simbolizada por la desaparición de la oficina de Correos y por el antiguo teléfono del ferrocarril. Se alude al misterio y a las fuerzas oscuras del mito que amenazan el territorio de Región. Fantasmas escondidos, guardianes desconocidos y una sierra que fagocita a quien se adentra en ella son los protagonistas de las historias y las leyendas que corren por la comarca. No hay referencias directas al bosque de Mantua, pero la presencia de su guardián se vislumbra por la alusión metonímica a los disparos de su carabina que se escuchan de noche. Sabemos que la lejana y omnipotente presencia del guardián de una finca constituía el eje central de una novela que Benet empezó a escribir en 1951 bajo el influjo de *La rama dorada* de James Frazer. Se trataba de una de las primeras versiones de *Volverás a Región* pero que nadie quiso publicar. La novela se titulaba *El guarda*, por el nombre del protagonista que “in absentia atormentaba todas sus páginas sin jamás asomar a ellas, sin llegar a ser algo más que una conjetura”.²¹⁶ Como veremos más adelante, el guarda ha acompañado al escritor a lo largo de toda su carrera literaria hasta llegar a ser el único protagonista del cuento *Una leyenda: Numa* de 1978.

La alusión al guarda no es el único elemento que confiere al territorio descrito en “Baalbec, una mancha” rasgos míticos. Frente al entusiasmo demostrado por el señor Huesca en sus proyectos de renovación de la finca de San Quintín y su incapacidad de comprender por qué la comarca “inexplicablemente, seguía olvidada y abandonada”,²¹⁷ el narrador siente cierta inquietud. En efecto, la misma ilusión la tenían sus antepasados cuando en la última década del siglo precedente, se asentaron en Región, “quién sabe si impulsados por la calidad de la leche, lo apartado del lugar o las quimeras de una nueva

²¹⁵ *Ibidem*, págs. 76-77.

²¹⁶ Benet, “Breve historia de «Volverás a Región»”, cit., pág. 160.

²¹⁷ “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 79.

tierra prometida, pregonada entonces por el teatro de ideas [...]”.²¹⁸ El narrador, entonces, no tardará en poner en guardia al forastero sobre las fuerzas soberanas de la naturaleza regionata contra las cuales ningún hombre tiene recursos:

aquí la tierra no se paga. Aquí se la teme, se la odia y se oculta uno de ella; pero ¿por qué cree usted que viven a oscuras, escondidos en sus chozas y borrachos de castillaza? ¿por qué cree usted que se limitan a recoger unos hierbajos, después del crepúsculo, o a salir al monte a matar un gato? ¿Por qué? ¿Eh? ¿Por qué?”²¹⁹

En este cuento fundacional del territorio regionato, la tierra se describe como si fuera un enemigo temible del cual esconderse y protegerse. Pocas líneas después el narrador enfatiza las asperezas del suelo regionato atribuyéndole el adjetivo “hostil”. Aquí, el epíteto se despoja de cualquier connotación metafórica y se utiliza en su sentido literal de “contrario o enemigo”. Tanto para los campesinos, los mineros y los granjeros como para todos los regionatos, la tierra en la que viven jamás ha sido un verdadero hábitat, es decir un lugar en el que el hombre se siente acogido.²²⁰ Arrojadados a una naturaleza imprevisible que la técnica no logra mutar, los habitantes de la comarca no pueden hacer proyectos ni tampoco contraer costumbres.²²¹ Cualquier pregunta sobre el origen de la adversidad de la tierra no tiene respuesta ya que, como afirma el narrador, que se le llamen “supersticiones” o mitos, “las cosas son como son”.²²²

La *physis* vuelve a ser dueña de aquel poder incontestable del que gozaba antes de la llegada de la *techne*, tras el don que Prometeo entregó a los mortales. Al igual que en el espacio mítico, la naturaleza constituye el único horizonte del hombre, el que determina sus movimientos y sus posibilidades. En estos espacios, la “necesidad” o *ananké* es lo que regula la naturaleza y el devenir de su tiempo que ningún proyecto humano puede infringir y frente a la cual cualquier artimaña técnica encuentra sus límites.²²³ Según los griegos, la *Necesidad* era más poderosa que la *técnica divina* de Zeus -que encadena a Prometeo gracias a los instrumentos de Hefestos-, y que la *técnica*

²¹⁸ *Ibidem*, pág. 73.

²¹⁹ *Ibidem*, pág. 93.

²²⁰ “Abitare non è *conoscere*, è *sentirsi a casa*, ospitati da uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto, tra volti che non c’è bisogno di riconoscere perchè nel loro sguardo ci sono le tracce dell’ultimo congedo” (Galimberti, *Il corpo*, cit., pág. 69).

²²¹ “La tecnica non é neutra perchè crea un mondo con determinate caratteristiche che non possiamo evitare di abitare e, abitando, contrarre abitudini che ci trasformano ineluttabilmente” (Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L’uomo nell’età della tecnica*, Milán, Feltrinelli, 2003, pág. 34).

²²² Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 93.

²²³ Galimberti, *Psiche e techne*, cit., pág. 52.

humana que Prometeo le dio al hombre para que se levantara de su condición indefensa. La potencia de *Ananké*, entonces, es lo que garantiza la inmutabilidad y la inmortalidad de la naturaleza. En la *Antígona* de Sófocles los poderes de la necesidad se figuran a través de imágenes verbales. El mar, por ejemplo, se representa mientras recompone su quietud detrás de la espuma dejada por el paso de la embarcación que lo ha desafiado; la tierra mientras cicatriza el surco dejado por el arado y el cielo que, atravesado por las armas, sigue dando cobijo a los pájaros.²²⁴

Tanto en el mito como en Región, el hombre, por mucho que logre sacar de la naturaleza algo de provecho, nunca consigue dominarla del todo y siempre tiene que defenderse de sus amenazas. En toda la narrativa regionata son numerosas las imágenes que atestiguan la hostilidad de la naturaleza inaugurada con “Baalbec, una mancha”. La encontramos, por ejemplo, en las descripciones de los ríos vengativos que tragan a quien se ha atrevido a vadearlos como en el caso de *La otra casa de Mazón*, o en las representaciones del bosque de Mantua que hace desaparecer a quien ha cruzado el umbral prohibido, o en la violencia del viento que parece obedecer a los “designios destructivos de un Bóreas enemigo”.²²⁵ Al igual que en el mito, el tiempo que acompaña la naturaleza regionata es cíclico: el final se une con el comienzo, para luego volver a empezar. Esta circularidad se refleja en la misma estructura de algunas novelas benetianas, como *Volverás a Región* y *En la penumbra*, por ejemplo. En el tiempo cíclico no hay futuro que no sea la mera reanudación del pasado en el cual el presente vuelve a hacer hincapié: no hay nada que esperar, sino únicamente lo *tiene que* volver a pasar.

Dentro de esta temporalidad cíclica, ningún proyecto técnico se impone porque no hay ningún futuro por inventar, ni apertura por descubrir, o un horizonte más allá del mismo horizonte.²²⁶ Quien vive en el tiempo cíclico se instala en la repetición que niega el adelantamiento y el progreso. El robo del fuego llevado a cabo por Prometeo, en cambio, inaugura una temporalidad nueva. Se trata del tiempo de la técnica que no apunta a la repetición de los eventos pasados, sino más bien al alcance de un fin anticipado en el futuro. A diferencia del cíclico, el tiempo de Prometeo -el que piensa (*methéos*) por adelantado (*pro*)- es el tiempo de los deseos, de las intenciones y de los

²²⁴ Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, (vv. 332-343), págs. 89-90.

²²⁵ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 56.

²²⁶ Galimberti, *Psiche e techne*, cit., pág. 58.

proyectos que mueven los humanos hacia la acción.²²⁷ Algo que, como hemos visto, no se da en Región. Paralizados por el mito del eterno retorno, los regionatos parecen hombres procedentes de una época remota.²²⁸ Tiempo cíclico y tiempo de la técnica se encarnan y se enfrentan de manera simbólica en el diálogo entre los dos personajes principales en la primera parte de “Baalbec, una mancha”, es decir, el narrador y el señor Huesca, respectivamente. A los ojos del narrador, los proyectos del señor Huesca aparecen como meras ilusiones destinadas al fracaso ya que lo que se dio en el pasado volverá irremediamente a presentarse. De hecho el protagonista afirma de manera tajante: “Porque eso, al fin y al cabo, no es más que un episodio; si es el último, eso es todo. Si no es el último se vuelve a empezar, y ya está”.²²⁹

En “Baalbec, una mancha”, pues, se anuncian a nivel icónico la circularidad y la falta de progreso que marcarán la estructura de muchas de las novelas de Benet. Sin embargo, incluso en “Nunca llegarás a nada” se encuentra una anticipación, si bien metafórica, de la estructura pendular de la narrativa benetiana. En este cuento que encabeza la colección homónima, la narración no se emplaza en las mismas coordenadas espacio-temporales del lugar mítico regionato de “Baalbec, una mancha”. Aun así incluso en la vida del protagonista de “Nunca llegarás a nada” las circunstancias del pasado se repiten de manera inexorable. La frase pronunciada por la tía del personaje (“Calamidad, nunca llegarás a nada”)²³⁰ vuelve a presentarse de manera obsesiva en la mente del protagonista en los diferentes lugares del centro de Europa por los cuales viaja con sus compañeros. El enunciado de la tía será reiterado con algunas matizaciones por otros dos personajes que aparecen en el cuento: el inglés borracho del que se desconoce el nombre y el artista encontrados en las ebrias noches parisinas. El primero no deja de apostrofar a Juan y a sus amigos que lo acompañan definiéndoles unos “pobres ‘deterrent’ tratando en vano de sobrevivir”.²³¹ El segundo, en cambio, entre un sorbo de whisky habla del grupo de viajeros del que forma parte y dice: “estamos como el día que vinimos al mundo: tratando de convertir la desgracia en falsedad”.²³² De simple reproche la frase de la tía se convierte en predicción sibilina que marcará la existencia predestinada al fracaso del protagonista. Enigmáticos como si

²²⁷ Cfr. *Ibidem*, pág. 458.

²²⁸ Sobre las diferencia entre “parálisis” del hombre religioso y “movimiento” del hombre moderno, cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981, pág. 57.

²²⁹ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 95.

²³⁰ “Nunca llegarás a nada”, cit., pág. 15.

²³¹ *Ibidem*, pág. 9.

²³² *Ibidem*, pág. 47.

procedieran del mito, estos oscuros mensajeros de “Nunca llegarás a nada” abren camino a los numerosos oráculos y a la varias pitonisas que se despliegan en las novelas de Juan Benet.²³³ Tal es el caso por ejemplo de la rueda del padre del doctor Sebastián en *Volverás a Región* o el reloj de Cayetano Corral en *Una meditación* o el de la propia abuela de *Saúl ante Samuel* descrita a menudo como una sacerdotisa que recoge la devoción de varios feligreses. Precisamente en esta novela de 1980 se lee: “El saber profético está hecho de mucha suspicacia y pocas conjeturas, lo fía todo en la monotonía, la semejanza y la inercia”.²³⁴ Vemos, entonces, cómo el puntual fracaso de todo proyecto técnico así como los vaticinios de algunos personajes se configuran como maneras diferentes de expresar un mismo planteamiento: tanto la ciencia como todo cálculo de la razón resultan débiles frente al dominio del azar que vuelve falible todo pronóstico y expulsa cualquier pretensión científica. En su penúltima novela, *En la penumbra*, Juan Benet convierte en imagen concreta la ineficacia de los cálculos de la razón en el reiterado libro de cajas de la señora como en el del tendero Honorio.

Nada más asomarnos al cosmos literario benetiano comprobamos cómo las imágenes verbales adquieren pleno protagonismo en las novelas de nuestro autor. Recorriendo el proceso creativo de la comarca regionata, hemos visto cómo Juan Benet, cuando todavía era estudiante y no había salido de Madrid, ya tenía unas ideas sobre cómo habría sido su territorio mítico. Una vez acabada la carrera y empezada la profesión de ingeniero en el noroeste de España sus intuiciones juveniles encontraron terreno fértil en el que asentarse. Los paisajes de la provincia de León y de Oviedo, así como las personas que allí conoció, fueron para Juan Benet una cantera inagotable de imágenes, anécdotas y recuerdos que emergen con extrema viveza en sus obras literarias. Estos importantes datos biográficos nos han permitido arrojar luz sobre un detalle para nada secundario en la formación artística de nuestro autor: amante de las artes plásticas en general, Benet dio una primera configuración icónica de Región en 1958 a través del lenguaje pictórico. En efecto, las primeras descripciones literarias de la comarca se dieron solamente un año después, cuando Benet escribió el cuento “Baalbec, una mancha”, llegado a un escueto número de lectores en 1961. El cuento constituye un importante punto de partida para nuestro viaje por los territorios

²³³ El mismo protagonista del cuento recuerda a su pariente con las “cavernosas sombras de la silueta de una tía difunta, con la frente acharolada y convertida en sibila por culpa de un estreñimiento crónico” (*Ibidem*, pág. 12).

²³⁴ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 121.

regionatos. Allí, de hecho, se encuentran los ejes fundamentales de toda la narrativa benetiana, desde el tiempo mítico hasta la ruina, pasando por el tema del retorno y de la decadencia de las familias. Además, para el objeto de nuestro estudio, el cuento de 1958 adquiere particular relevancia. El relato, no solamente proporciona una primera configuración icónica de la ruina, sino que presenta detalles visuales que volverán a darse a lo largo de las novelas regionatas conformando “imágenes dialécticas” tal como las concibe Walter Benjamin.

3. Cruzando la sierra de Región

«En realidad -declaró Benet un día-, el objetivo final de Región es Numa.» Y uno se siente muy tentado a añadir que no sólo el objetivo de Región es Numa, sino el de todo lo escrito por Benet, en la medida en que todo lo que escribió -ficción y no ficción- tiene por objeto la puntualización si no del qué sí del cómo de Región.

Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*

Mientras en la España de 1962 estallaba el caso literario de la publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, la recopilación de cuentos *Nunca llegarás a nada* de Juan Benet pasaba casi desapercibida. Algunos críticos creen que sin el empujón dado por la publicación de *Volverás a Región* en 1967 y el premio Biblioteca Breve concedido a *Una meditación* en 1970 muy probablemente *Nunca llegarás a nada* estaría ahora bajo el más absoluto olvido.²³⁵ Sin embargo, en nuestra opinión, se trata de un libro muy “benetiano” en muchos aspectos. No solamente porque en él se encuentran las primeras referencias a Región y a la definición de ruina, sino porque ya en el primer relato Benet desmonta con sorprendente madurez estilística los cimientos de la cultura occidental. En el *incipit* de “Nunca llegarás a nada”, el autor da comienzo a un aprendizaje de la negación que en todos sus escritos futuros destaca la “confianza irracional en lo racional y la textura artificial de lo real”.²³⁶ La narración se abre con una enunciación que más bien parece una parodia al comienzo del *Quijote*: “Un inglés borracho al que encontramos no recuerdo dónde”.²³⁷ Algo parecido se volverá a dar veinte años más tarde en el preludio de *Saúl ante Samuel* donde se lee: “*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*”.²³⁸

²³⁵ Cfr. García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., pág. 153.

²³⁶ Pittarello, “Juan Benet al azar”, cit., pág. 12.

²³⁷ Benet, “Nunca llegarás a nada”, cit., pág. 9.

²³⁸ *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 15.

Asimismo, tanto en “Nunca llegarás a nada” como en “Baalbec, una mancha” Benet aborda un tema que se reiterará a menudo en sus novelas y se configura como un elemento constitutivo de sus ficciones. Nos referimos a los viajes que emprenden los protagonistas, hacia Región en un caso o hacia el centro de Europa en otro, por un motivo concreto como en “Baalbec, una mancha” o por un pretexto olvidado como confiesa el narrador de “Nunca llegarás a nada”. Si recordamos los viajes del profesor de música en *Un viaje de invierno* o de la misma Marré Gamallo en *Volverás a Región*, comprobamos cómo en la narrativa de Juan Benet el viaje no implica únicamente el desplazamiento físico por parte de quien lo emprende, sino sobre todo un movimiento metafórico empujado por la búsqueda de algo que en la mayoría de los casos no se encuentra. El mismo título “Nunca llegarás a nada” es en este sentido profético para todas las futuras narraciones benetianas.

Como se ha escrito anteriormente, “Calamidad, nunca llegarás a nada” es la amonestación que solía pronunciar la tía del protagonista desde que éste era un chico. Se trata de una afirmación que nos revela algunas pistas sobre la identidad defectuosa de este personaje. El protagonista es un sujeto que, como otras criaturas benetianas, parece vivir con el único propósito de no realizarse, de no actuar, en definitiva, de no ser nadie. El protagonista y narrador del cuento admite, en efecto, que cuando era más joven no tuvo “el valor necesario para no hacer nada”, eso es no tuvo ni siquiera la voluntad suficiente para “hacer una conducta de *su* desdén”.²³⁹ En cambio, en la edad adulta emprende “un viaje lleno de esperanzas, al fin de alcanzar el definitivo desencanto”.²⁴⁰ Pero pronto descubrirá que incluso el proyecto de lograr una ineptitud radical se vuelve imposible. Que se lleve a cabo o no una acción no tiene importancia ni en este cuento como tampoco en las demás narraciones benetianas, ya que el destino siempre lleva a una inevitable decepción final.²⁴¹ Sin dirección previsible ni meta establecida, el viaje, así como todos los demás propósitos del protagonista de “Nunca llegarás a nada”, no le llevarán a ninguna parte. El mismo narrador afirma:

Varios días después todavía seguíamos viajando entre Hamburgo y Coblenza, por el Palatinato, hacia la frontera francesa, sin otro sentido ni otro rumbo ni otro objeto que alargar todo lo posible aquel frenesí ferroviario y retrasar indefinidamente la llegada de la sibila que había de aparecer en la madrugada, en una cantina de cristales

²³⁹ “Nunca llegarás a nada”, cit., pág. 17.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Cfr. Pittarello, “Juan Benet al azar”, cit., pág. 27.

lechosos, para indicarnos la fecha de vuelta. Nos refugiábamos en los muelles del río - que ella rara vez pisaba-, en la proximidad de las estaciones, entre los muros negros con olor acre y las vías abiertas hacia el caos, huyendo paradójicamente de la tácita e inapelable sentencia de un destino -escrito con las flechas y en las tablas, en las horas escritas y las salas vacías y el aroma a aceite y hollín pulverizados- opuesto a un deseo desconocido.²⁴²

Este viaje sin fin ni final del protagonista y sus compañeros se plantea entonces como un movimiento arbitrario y se convierte en anticipación del recorrido que los otros personajes benetianos emprenden en la búsqueda de algo que desconocen. Aunque su desplazamiento se lleva a cabo en tren, el protagonista mezcla en su discurso rememorativo lugares convencionalmente conocidos con espacios imprecisos. A “la llanura de Holstein”, el “norte de Flensburg” y “los suaves declives de Dinamarca”²⁴³ el narrador yuxtapone descripciones de desconocidas “estaciones caóticas” o ciudades cuyo nombre no consigue recordar. Esta falta de memoria y la incertidumbre relativa a los lugares visitados chocan con las referencias al medio de transporte utilizado. Desde su invención, el tren es un medio que viaja siguiendo unas rutas establecidas previamente y con una meta determinada. Recordamos que la portada de la primera edición de *Nunca llegarás a nada*, publicada por la editorial Tebas de Vicente Giner, se ilustra con una fotografía tomada por el mismo Benet. En la foto se representan las vías férreas de Lugo de la Llanera, en Asturias: la doble vía que une esta localidad con Villabona fue una de las primeras obras de ingeniería encargadas a Benet.

Si bien muy diferentes en cuanto a las características geográficas y morfológicas, tanto Región como el espacio europeo de “Nunca llegarás a nada” presentan unas características en común. En estos lugares no se encuentran ni dimensiones espaciales exactas ni duraciones temporales precisas: la dirección del tiempo y la orientación del espacio quedan entonces suspendidas, se oscurece el fin de la acción, así como la transformación del mundo y la posibilidad de progreso.²⁴⁴

Desde el de “Nunca llegarás a nada” todos los sucesivos viajes absurdos que emprenderán las criaturas de Benet se configuran como metáforas de los

²⁴² Benet, *Nunca llegarás a nada*, cit., pág. 10.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ “La forma de pensar mítica no se propone evidenciar la división del tiempo; puede hacerlo porque nunca se pregunta por su cronología. Aparte del principio y del fin, están a su libre disposición, además, cosas como la simultaneidad y la prefiguración, la realización y el retorno de lo igual” (Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 113).

desplazamientos de un saber siempre en marcha y nunca definitivo.²⁴⁵ El vagabundear sin rumbo preestablecido y el errar sin meta de estos personajes benetianos se expresa verbalmente en los discursos narrativos fundados en digresiones y preámbulos que no llevan a ninguna conclusión. De tal manera que el título de la primera publicación de Benet suena como una especie de amonestación para los lectores que se acercan a su narrativa. Si pensamos en la experiencia de la lectura como un viaje metafórico en un mundo ficcional, Benet nos invita a abandonar cualquier pretensión de llegar a una meta, eso es a un destino final del trayecto.

Con su estructura marcadamente circular, en las novelas de Benet el comienzo es tan aleatorio como el final. El famoso *incipit* de *Volverás a Región* es en este sentido muy llamativo. A menudo se ha señalado cómo, desde las primeras palabras de la obra, el escritor instauro con sus lectores un pacto de lectura diferente con respecto a las novelas realistas. No solamente no define y rompe completamente el horizonte de expectativas realístico, sino que además la obra literalmente no comienza. Encabezando la primera descripción de la sierra de Región con la expresión “es cierto”, el narrador parece asentir a una afirmación precedente que queda fuera del texto y que los lectores nunca sabremos de dónde procede. La narración, entonces, comienza como una suerte de interrupción arbitraria de un *continuum* que nos lleva a pensar que hubiera podido darse en otro punto del discurso.²⁴⁶

Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real -porque el moderno dejó de serlo- se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable. Un momento u otro conocerá el desaliento al sentir que cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas. Y un día tendrá que abandonar el propósito y demorar aquella remota decisión de escalar su cima más alta, ese pico calizo con forma de mascarilla que conserva imperturbable su leyenda romántica y su penacho de ventisca. 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

²⁴⁵ Véase: Pittarello, “Juan Benet al azar”, cit., pág. 21.

²⁴⁶ Véase lo que dice al respecto el autor en “Barojiana”, cit., pág. 52: “Acaso de esa capacidad para la preterización -frustración de la historia e inmolación del presente- deriva su mejor invento en cuanto novelista: la novela como espacio arbitrario entre dos cortaduras de tiempo, cuyo principio y fin constituyen dos decisiones arbitrarias sin pretensiones de abrir y cerrar un acontecimiento épico sino que obligadas por la limitación de toda obra insinúan la continuidad de cualquier discurso, sustancialmente invariable y monótono”.

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”.²⁴⁷

Benet introduce al lector en el territorio regionato a través de la figura del viajero que se mueve por aquellas tierras. En nuestra opinión, el hecho de que Benet recurra a esta figura es un síntoma evidente de la influencia que tuvo la lectura de *Los sertones* de Euclides da Cunha en la escritura benetiana. Benet leyó este libro de 1902 por casualidad, en los años en que se encontraba por el noroeste de España, cuando Región todavía no tenía unas características geográficas precisas. En la primera parte de *Los sertones*, titulada “La tierra”, el escritor brasileño remite a veces a un potencial “observador”, otras a un “caminante” y a un “viajero” que contemplan aquellas tierras remotas y se adentran físicamente en ellas.²⁴⁸ Asimismo, en da Cunha se encuentran a menudo enunciados cuya estructura recuerda la del mismo *incipit* de *Volverás a Región*: “El observador que siguiendo este itinerario deja los parajes en que se alternan, en contraste bellísimos, la amplitud de los *campos gerais* y el fasto de las montañas, al llegar a este punto queda sorprendido”.²⁴⁹

De manera análoga a lo que se sucede en *Volverás a Región*, en la obra de da Cunha las referencias al “observador” van menguando mientras más el escritor avanza en la descripción del territorio. El cambio lingüístico es sintomático de una “alteración” en la actitud de quien percibe el paisaje. De un discurso distante y científico, se pasa a unas representaciones visuales de las que emergen las sensaciones de angustia, asombro y temor que padece quien observa. Los términos técnicos accesibles, en su mayoría, a un lector familiarizado con un lenguaje científico van dejando espacio a adjetivos a partir de la sección de *Los sertones* titulada “La entrada del Sertón”. En la obra del brasileño sucede algo análogo a lo que Ricardo Gullón destacaba de la obra benetiana:

El paisaje es presentado como ser vivo, como agonista y no como escenario: [...] Palabras como “alucinante”, “fantasmales”, “herméticas”, “alucinadas” y (en este contexto) “enemigo”, crean una atmósfera en precisa correspondencia con la fábula. El narrador no solamente ve el paisaje: lo penetra y descubre su afinidad con los personajes: una simbiosis.²⁵⁰

²⁴⁷ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 19.

²⁴⁸ Las palabras “observador”, “caminante” y “viajero” aparecen en *Los sertones* a las págs. 9; 10; 11; 13, 27, 32.

²⁴⁹ *Ibidem*, pág. 9.

²⁵⁰ Ricardo Gullón, “Los laberintos de Juan Benet” en Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Ed. Alhambra, 1980, pág. 472.

Tras describir minuciosamente la cordillera, Euclides da Cunha sigue representando los cambios topográficos que el “viajero” encontrará desplazándose por aquellas tierras. El narrador personifica los elementos naturales y remite a un “desaforado combate” que las montañas de la sierra llevan haciendo entre ellas desde hace milenios como si fueran hermanas litigiosas. Más adelante en el texto adjetivos cuales “lúgubre”, “degradado”, “deprimido”, “monstruoso”, “violento”, etc., son cada vez más frecuentes y contribuyen a crear una sensación de angustia. Como pasa en algunos pasajes de las novelas benetianas, también en da Cunha se encuentran contrastes repentinos entre el dinamismo del viajero y la quietud de los elementos naturales. En *Los sertones*, por ejemplo, leemos:

Y marchando rápidamente, sobre todo en los trechos en que se suceden pequeñas ondulaciones, todas de la misma forma y dispuestas del mismo modo, el viajero más dinámico tiene la sensación de inmovilidad. Se le presentan, uniformes, los mismos cuadros, en un horizonte invariable que se aleja a medida que se avanza.²⁵¹

Irrelevante en el discurso narrativo desde un punto de vista funcional, el viajero al que el narrador de *Volverás a Región* apunta desde el texto silenciado remite de manera metafórica al propio lector.²⁵² A través de las palabras del narrador, el escritor le advierte al lector que si se queda agarrado a su voluntad de saber, “el viaje” -eso es, la experiencia de la lectura- “no puede ser más desconsolador”.²⁵³

Como ya se ha afirmado anteriormente, en Región el azar es el señor absoluto y por lo tanto cualquier proyecto resulta inútil y vacío en aquellas tierras. El viajero que se propone cruzar la comarca con el objetivo de escalar su cumbre más alta pronto tendrá que desechar sus propósitos. Desde las alturas del monte el panorama que se podría disfrutar está absolutamente vedado a todo visitante: esta perspectiva permitiría al espectador abarcar con la vista la comarca de Región en su totalidad. Pero sabemos que una visión sincrónica del territorio de Región estaría en total desacorde con la poética del fragmento benetiano. Nadie consigue acercarse a ese pico, ni el viajero “animado de un espíritu infatigable” y que cuenta con una fortaleza excepcional y un

²⁵¹ Da Cunha, *Los sertones*, cit., pág. 12.

²⁵² Molina Ortega, en cambio, interpreta el viajero como un personaje literario que une a la figura del narrador, del lector y del errante en sí. Véase: Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., págs. 38-39.

²⁵³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 21.

equipo como para atravesar la manigua”,²⁵⁴ ni el viajero “avisado y tenaz, dispuesto a avanzar a razón de un kilómetro al día”. Lo único que queda en la sierra de Región es un errar caprichoso.

El narrador advierte que aunque el viajero consiga atravesar el bosque de hayas siempre lo hará “a costa de su razón”. Lo que jamás el hombre podrá atravesar es el monte bajo, ya que éste es el territorio del Numa. Aquí el temible pastor guarda el núcleo del enigma inaccesible al orden de la razón. Si seguimos leyendo la descripción del bosque y de sus límites nos tropezamos con una aparente contradicción. En las novelas regionatas el reino del Numa se describe como el territorio donde el misterio impide el acceso a los principios racionales así como a la técnica humana. Sin embargo, a partir de una descripción del cerco que separa el bosque de Mantua con el resto de la sierra constatamos cómo la disposición del límite responde a unos principios organizativos muy estrictos:

esa selva de urces, brezos y negrales, esas trincheras cubiertas de raecilla y frambuesa brava, esos fosos camuflados bajo los mantos de espino y escoba, majuelo y venenosos columbros, mezclados y dispuestos con arreglo a ese riguroso orden no carente de un punto de regocijado sarcasmo [...] que parece insinuar que su disposición está dictada por el propósito de defenderse del leñador, del rebaño, del arado y del camino.²⁵⁵

Quién ha establecido este “riguroso orden” y cuáles son los principios que regulan “su disposición” es algo que no le es dado saber al lector. Casi a renglón seguido, el mismo narrador dirá a tal propósito: “Es algo difícil de explicar, un tanto increíble y misterioso”.²⁵⁶ El límite marcado por la rica vegetación típica del norte de la sierra, es decir, donde se encuentra El Monje, remite de manera metonímica a las fuerzas míticas que reinan en Región. El poder del *mythos* desbarata una vez más la voluntad de saber tanto del lector como del viajero más curioso. Enviado y colocado allí por alguien -“si es que se trataba de alguien”-²⁵⁷ que desde tiempos inmemorables le hablaba a través de una voz, el Numa se limita a llevar a cabo lo único que sabe hacer, es decir, guardar el monte y protegerlo de cualquier tipo de intrusión. No se pregunta ni de dónde procedía, ni cómo ni por qué se había callado aquella voz que antaño le dio aquel “principio

²⁵⁴ *Ibidem*, pág. 218

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 106.

rector”.²⁵⁸ No se lo pregunta ya que, como afirma el narrador de *Una leyenda: Numa*, al guarda no le hace falta saberlo.

El bosque es el cerco mítico de Región y el Numa es la misma encarnación del mito. El mito no da respuesta alguna a las preguntas que suscita, sino más bien vuelve las cosas incontestables. Todo lo que podría desencadenar demandas de explicación lo desplaza hacia un lugar donde se legitima el rechazo de tales exigencias.²⁵⁹ Nadie conoce las razones de aquella disposición del cerco del bosque ya que es fruto de la misteriosa “ciencia del guarda”²⁶⁰ que permanece totalmente inaccesible a los conocimientos técnicos de los humanos. A pesar del peligro, los viajeros acaban olvidando el riesgo que corren, así como les preocupa leer aquel “anacrónico y casi indecifrible letrero, sujeto a un palo torcido” que recita “SE PROHÍBE EL PASO. Propiedad privada”.²⁶¹ Al igual que un imán irresistible, el cerco prohibido sigue atrayendo a hombres y a mujeres que pasan por Región, como Marré Gamallo que en la escena final de *Volverás a Región* desaparece con su coche negro en la selva y en seguida se oyen en la comarca los disparos de la escopeta del Numa.

La figura del viajero que remite al papel del lector y a su actitud en el viaje-lectura no es la única característica que confiere al comienzo de *Volverás a Región* una importancia destacable dentro de la narrativa benetiana. A través de esta primera imagen de la sierra el lector toma confianza con el corte marcadamente fenomenológico que tendrán las numerosas descripciones de los paisajes de la comarca. A un lenguaje científico, objetivo y distante que emplea en otras ocasiones, el narrador prefiere aquí un discurso repleto de adjetivos que apuntan a la sensación de angustia y desaliento que experimenta cualquier ser humano que cruza la sierra de Región.²⁶² En la mayoría de las imágenes verbales de Benet el cuerpo de quien percibe visualmente el paisaje regionato está siempre presente. El cuerpo se configura como el centro de “irradiación simbólica” a partir del cual se instauran las diferentes relaciones fenomenológicas con la naturaleza circunstante.²⁶³ El trayecto hacia la sierra se describe desde el principio como “desconsolador”, la llanura se representa “sin encanto”, “una meseta pobre y seca”. Si el

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 104.

²⁵⁹ Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 142: “Los mitos de la creación eluden una registración así: el mundo está necesitado de toda clase de explicaciones, pero lo que explica su origen viene de muy lejos y no tolera que se pregunte, a su vez, por su origen”.

²⁶⁰ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 106.

²⁶¹ *Volverás a Región*, cit., pág. 21.

²⁶² Sobre el empleo de la figura del viajero como recurso literario para las descripciones del paisaje véase el ensayo de Jakob, *Literatura y paisaje*, cit., págs. 23-27.

²⁶³ Galimberti, *Il corpo*, cit., pág. 13.

viajero desplaza su vista hacia el este lo que verá será un desierto “ardiente”, donde domina un yeso salpicado de “rocas basálticas, descompuestas y afiladas”.²⁶⁴

En las palabras de algunos personajes que se desplazan en el interior de la comarca, también encontramos varios epítetos que remiten a la misma sensación de agotamiento y desasosiego que describe el narrador de *Volverás a Región*. Un fragmento de la segunda parte de la novela es un ejemplo evidente. Nos ubicamos en uno de los pocos momentos en que la larga conversación entre Marré Gamallo y el doctor Sebastián deja de ser un monólogo y adquiere los rasgos de auténtico diálogo. Como sabemos, la mujer se decidió ir a Región para saber si el hombre del que se enamoró durante la guerra seguía vivo o no. Todavía de pie, frente al sillón negro donde está sentado el doctor, Marré Gamallo observa la lluvia que empieza a caer sobre la comarca. La percepción visual de la lluvia es el aliciente que lleva a la mujer a recordar y expresar en voz alta las incomodidades del viaje que acaba de traerla allí:

Creo que he estado muy oportuna en la elección de la fecha. Pronto se echará el frío encima. ¡Qué viaje tan largo! ¡Qué largo, Doctor, qué largo! Una tarde de lluvia, un país desierto y talado, unas carreteras horribles, una fonda en una encrucijada del purgatorio y un ventero que parece esperar la llegada de un tropel de ánimas, empapadas por el chaparrón y ¿sabe?, los mismos lugares, las mismas paredes de la guerra irreconocibles e irrecordables. ¿Será tan largo porque me ha devuelto al otro mundo?²⁶⁵

Lo que Marré ve en el tiempo presente no ha cambiado mucho con respecto a lo que vio de joven durante la Guerra Civil cuando, rehén en la camioneta del ejército republicano, se desplazaba de un lugar a otro del territorio. En otro viaje de otro personaje benetiano encontramos una descripción parecida del país “desierto y talado” en que se ha convertido Región tras la Guerra. Nos referimos a las representaciones de Región por parte del narrador de “Baalbec, una mancha”. Como Marré Gamallo, el anónimo personaje del cuento de 1958 también vuelve a Región después de casi cuarenta años de ausencia. Cabe señalar, además, que el hombre utiliza a menudo el adjetivo “talado” empleado por el personaje femenino. Desde la ventanilla del coche del señor Huesca que le lleva de la estación de Macerta a la finca de San Quintín, el narrador observa atónito el paisaje mortífero que había dejado antes del estallido de la guerra:

²⁶⁴ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 21.

²⁶⁵ *Ibidem*, pág. 136.

El campo estaba encharcado; no se veía ni un alma, ni en toda la extensión de nuestra visita el menor signo de cultivo; la guerra había talado todos los árboles de la llanura y no había desde entonces más que desordenados macizos de arbustos y tallos retorcidos, incapaces de sostener su propio peso, bosques de cardos, azaleas venenosas y viejos y herrumbrosos saltaojos, declives y lomas cubiertos por la retama.²⁶⁶

En Región, los árboles talados son uno de los símbolos de los estragos de la guerra que se encuentran en ese relato con mayor frecuencia y remiten al estado de abandono de la comarca. En el mismo cuento, unas páginas antes, Benet recurre una vez más al viaje como enfoque ideal para aproximar al lector al paisaje desconsolador que perciben los personajes. Si bien animado a volver a Región, el protagonista de “Baalbec, una mancha” confiesa que el trayecto era lo que más le frenaba:

Tan solo me aterraba la idea del viaje: era penoso llegar a Macerta en un tren sin comodidades ni calefacción, que en cuarenta años no había sido capaz de ahorrar ni una de las nueve horas de un viaje abrumador. Para un hombre de mi edad llegar a Región desde Macerta se había hecho imposible. No había ninguna línea regular ni coche de alquiler que se aviniese a adentrarse por aquella carretera. Se podía alquilar una tartana, avisando con una semana de anticipación al recadero de Región que por quince duros se decía dispuesta a hacer el viaje cuando no estaba cerrado el puerto. Pero, aun escribiendo al recadero, era rara la vez que la tartana se presentaba en Macerta a la hora convenida o a cualquier otra. El viaje se había hecho tan poco usual que muy rara vez el postillón podía dar crédito al aviso; si no era persona muy conocida para él [...] tenía que mandar por adelantado la mitad del importe si verdaderamente quería que él -y el viejo carro rechinante arrastrado por un mulo desconfiado y cínico, que debía saberse de memoria todas las cunetas y las avalanchas traicioneras de un puerto hostil- se pusiera en camino. Pero desdichado aquel que intentase mandar los siete o diez duros, que, con toda probabilidad, jamás habrían de alcanzar su destino.²⁶⁷

Parece que la “tartana” es el único medio para trasladarse desde la estación de Macerta a Región. No solamente se trata de un medio de transporte anticuado y lento, sino que además el viajero tiene que avisar al recadero con antelación y enviar por adelantado

²⁶⁶ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 88.

²⁶⁷ *Ibidem*, pág. 76.

parte del coste. De por sí todas estas operaciones son difíciles; pero se vuelven imposibles ya que la única oficina de correos de Región ha desaparecido.

Aunque con un tono muy diferente, en *Herrumbrosas lanzas* encontramos otra descripción que tiene como referente la vía de ferrocarril de Región. Se trata de un breve fragmento de una larga escena dedicada a Tertuliano, importante personaje regionato que pertenece a la facción republicana. En tiempos de paz y de buen tiempo, Tertuliano y su “cuatro amigotes” acostumbraban a viajar a Macerta a menudo para visitar los prostíbulos. En realidad, dice el narrador, la verdadera razón que inducía a aquellos hombres a realizar periódicamente “un viaje tan fatigante”:

estaba situada en la estación del ferrocarril, el terminal del ramal de vía estrecha de Palanquinos. Medio siglo después de trazada la red ferroviaria del país, los ilustrados de Región seguían lamentando su suerte, menos instantánea pero más cruel que la de Cártago, divorciada paulatina pero progresivamente del curso de la historia por el gesto imprevisor y desatento de un técnico o un político que, sin pensarlo dos veces, decidió de un plumazo apartarla del progreso y mantenerla alejada del sonido vivificante del silbato de vapor.²⁶⁸

En esta estampa se observa cómo los aspectos míticos del territorio regionato preponderantes en otras novelas benetianas adquieren un papel menor, sino casi nulo. Tanto la falta de progreso como la ruina no se presentan aquí como una de las consecuencias de una naturaleza titánica que se rebela a cualquier intervención humana. En esta escena el aislamiento de Región se atribuye más bien a un capricho de un “técnico” o de un “político” desganado y poco previsor.

El aislamiento de la comarca que destaca de estas imágenes verbales, nos recuerda por analogía unas descripciones que Juan Benet pudo leer en *Los sertones* de Euclides da Cunha.²⁶⁹ Ya en las primeras páginas de *Los sertones*, da Cunha no tarda en ubicar al lector en el interior de un lugar apartado y apenas conocido:

Al abordarlo [el *Sertão*], se comprende cómo hasta hoy escaseen sobre tan grande porción de territorio, que casi abarcaría a Holanda (9° 11' -10° 20' de latitud y 4° 3' de

²⁶⁸ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 104.

²⁶⁹ Con el término “analogía” se remite aquí al empleo que hace Giorgio Agamben en *Signatura rerum. Sul metodo*, Turín, Bollati Boringhieri, 2008, pág. 20. Retomando a Enzo Melandri, Agamben define la analogía como algo opuesto al método dicotómico que domina la lógica occidental. Dicho método prevé una alternativa drástica entre dos términos, es decir, o “A” o “B” y excluye un tercer punto. La analogía, de hecho, no reduce nada en dos términos sino que deja espacio a un *tertium datur*.

longitud O.R.J.), noticias exactas o detalladas. Nuestros mejores mapas, reuniendo informes escasos, muestran ahí un claro expresivo, un hiato. *Tierra ignota* donde se aventura el garabato de un río problemático o se imagina una cadena de sierras.²⁷⁰

Aunque lejanos desde un punto de vista geográfico, pero muy similares desde el morfológico, el Región benetiano y el *Sertão* brasileño se asemejan también por la falta de una vía férrea que los condena al aislamiento. Moverse por ambos lugares significa adentrarse en unos territorios abocados a un abandono imperante desde hace mucho tiempo. Da Cunha escribe:

Y avanzando hacia Juázeiro o volviendo a la derecha por el camino real de Bom Conselho que, desde el siglo XVII los llevaba a San Antônio de Glória y Pernambuco, unos y otros rodeaban siempre, evitándolo, el paraje siniestro y desolado, sustrayéndose a una travesía torturante.²⁷¹

Incluso en el “Libro quinto” de *Herrumbrosas lanzas* encontramos la misma incuria síntoma de la falta de progreso y de la ruina apremiante. Nos referimos a la descripción del Puente de Doña Cautiva y de la Casa del Perdón, localidades que según el *Mapa de Región*, se ubican aproximadamente a la altura de Bocentellas, al noreste del pueblo de Región. En la secuencia precedente el narrador se detiene en la descripción psicológica de Eugenio Mazón, el comandante republicano que aparecía ya en *Volverás a Región* y que tendrá un papel determinante en *Herrumbrosas lanzas*. De él se nos cuenta que “era un hombre que vivía entre proyectos a medio hacer”.²⁷² Esta frase pasa casi desapercibida a una primera lectura. Sin embargo, si consideramos lo que se cuenta a renglón seguido el enunciado adquiere unas características anticipatorias. Unas líneas después se describe la ofensiva emprendida por los nacionales para capturar el Puente de Doña Cautiva y establecerse sólidamente en la Casa del Perdón, en la margen derecha del río Torce. Las condiciones topográficas de aquel teatro de batalla y la situación climatológica que iba imponiendo la proximidad del invierno, indujo ambas facciones a replegar en sus precedentes posiciones.

Aun así, Eugenio Mazón, quizás para ahorrarse la habitual apatía en la que solía caer “tras el fracaso de sus planes”,²⁷³ no quería retirarse sin haber infligido a sus

²⁷⁰ Euclides da Cunha, *Los sertones*, cit., pág. 10.

²⁷¹ *Ibidem*, pág. 11.

²⁷² Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 162.

²⁷³ *Ibidem*, pág. 161.

enemigos un ataque transversal que les obligara a buscar refugio en las inexpugnables defensas nacionales de Socéanos. La secuencia se refiere a las campañas de 1936 cuando el Puente de Doña Cautiva sigue en mano de los republicanos. Tras la descripción de los movimientos militares, el tono de la narración se vuelve más irónico y anticipa las peripecias “decimonónicas” del “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*. El narrador dedica unas palabras a la historia de aquel puente que confirman el estado de abandono y descuido con que se topan todas las obras que se empiezan en Región:

La construcción del Puente de Doña Cautiva se remonta a los finales del siglo XVIII, cuando un corregidor ilustrado, cuyo nombre quedará perpetuado en la correspondiente estela de una de las pilas centrales, supo sacar de su concejo los suficientes reales para erigir la primera de aquellas obras que habían de promover el fomento de la comarca del Torce medio. A pesar del puente, de la carretera de El Salvador y Socéanos, del canal de la margen izquierda (llamado por allí presa) y de unas pocas obras de arte, la comarca nunca se prestó a ser fomentada y la guerra civil la sorprendería poco menos que como la dejó aquel buen corregidor, don Gonzalo Álvarez de Buelnes, que para mayor honra de su memoria y de la del Rey Nuestro Señor mandó levantar, en plena euforia fomenticia, dos pirámides coronadas por sendos leones -esos leoncetes de tamaño y modales perrunos, demasiado utilizados por la iconografía desde la remota iberidad como para no perder dimensiones a cambio de adquirir domesticidad- que sostienen sendos blasones en los que se inscriben sendas leyendas de las que el tiempo, celoso de su personalidad como todo escultor, sólo ha conservado la cifra del año que desdeñosamente cedió al artista.²⁷⁴

El asombro del protagonista de “Baalbec, una mancha” que, tras cuarenta años de ausencia, se choca con el mismo retraso técnico de los medios de transporte regionatos, se reitera en las palabras del narrador del “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*. Tras describir la desastrosa campaña de 1938 llevada por Eugenio Mazón en el paso del Roque, muestra las dificultades de desplazamientos en el puerto del Zocs:

Todo a lo largo del paso discurre un camino de herradura que, entre abetos y hayas, va saltando de un lado a otro del arroyo mediante rústicos pontones de troncos o piedra a hueso, pero que no es capaz de aceptar todavía hoy, cincuenta años después de aquellos sucesos, ni por su trazado ni por su piso, el tráfico rodado aun para los vehículos más ágiles y mejor adaptados a esa clase de terreno.²⁷⁵

²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 163.

²⁷⁵ *Ibidem*, págs. 268-269.

A diferencia de lo que pasa con el puerto de Roque o con el pico de Tomasera, el paso del Zocs lleva el mismo nombre a lo largo de todo el texto de *Herrumbrosas lanzas* así como en la indicación toponímica del *Mapa de Región*. Al paso del Roque, en cambio, se le llama a menudo como “Roques”. Algo parecido ocurre con el puerto situado en la vertiente norte del avance de Mazón, es decir, entre el puerto de Roque y el de Zocs, en las cercanías de Fayón. Se trata de la montaña de Tomasera, que en el mapa se encuentra bajo el nombre de “Torraserá”. Los tres lugares se hallan en la parte septentrional de la Sierra de Región, eso es, por donde Eugenio Mazón y sus hombres decidieron avanzar para llegar a la ribera del Lerna donde se escondían los nacionales. El puerto de Zocs se sitúa en “el centro geográfico de la sierra”²⁷⁶ como confirma el *Mapa de Región*. A su posición central geográfica, sin embargo, no corresponde una centralidad del paso del Zocs desde un punto de vista narrativo. De alguna manera, la referencia al paso del Zocs y al retraso de sus carreteras funciona en el tejido textual como coyuntura entre dos pasajes claves de la novela entera: el avance republicano de Mazón rumbo a Macerta, en el que enfrentaron las durezas del clima invernal, y la larga digresión por parte del narrador en la saga familiar de los Mazón. Por su determinación en atravesar aquellos pasos, “parecidos a sus parientes alpinopirenaicos”,²⁷⁷ Eugenio Mazón se compara de manera irónica a un Aníbal contemporáneo, inconsciente de que una campaña tal como la había organizado él era casi imposible.²⁷⁸

Como hemos señalado anteriormente, una de las primeras descripciones del paso del Roque de *Herrumbrosas lanzas* anuncia el fracaso futuro de la expedición republicana. Se trata de una referencia en el interior de una estampa dedicada a la sierra muy similar a las que se encuentran al principio de *Volverás a Región*.²⁷⁹ Análogamente a lo que afirma el narrador de la novela de 1967, aquí se nos dice que la sierra de Región se alza entre los valles del Torce y del Lerma, cuyas cimas más altas se erigen hacia el meridiano del nacimiento de ambos ríos. Descendiendo hacia el sur, la sierra va perdiendo su envergadura orográfica y se va convirtiendo en una complicada sucesión de pliegues que separan los cursos medios del Torce y del Lerma, a la misma altura de los pueblos de Región y de Macerta aproximadamente. Vuelve a aparecer la figura del “viajero” tan presente en *Volverás a Región* y casi inexistente en *Herrumbrosas lanzas*.

²⁷⁶ *Ibidem*, pág. 268.

²⁷⁷ *Ibidem*, pág. 264.

²⁷⁸ Cfr. Benet, “Autorretrato” en *Cartografía personal*, cit., pág. 219.

²⁷⁹ Véase, *Volverás a Región*, cit., págs. 47 y 51.

Una vez más el escritor se sirve del hipotético viandante para representar lo que se puede ver en la sierra. A lo largo de más de cuarenta kilómetros, el caminante solamente observa un par de carreteras de las cuales, al igual que el viajero de *Volverás a Región*, “se puede fiar durante seis meses al año” y “media docena de caminos vecinales y forestales”.²⁸⁰ Lo que diferencia la descripción de las calzadas de la sierra en este pasaje de *Herrumbrosas lanzas* es que el narrador enfatiza el estado de degradación en el que se encuentran y la incuria por parte de quien debería ocuparse de arreglarlos. Los caminos, de hecho,

no ofrecen ninguna garantía de paso incluso durante la época más rigurosamente seca a causa del estado de abandono en que se encuentran, de los numerosos obstáculos que se han acumulado a lo largo de las décadas de incuria o del repentino corte por un desprendimiento de tierras o un hundimiento de la calzada que si alguien advierte nadie se preocupará de reparar.²⁸¹

Además, la descripción de la sierra que lleva a cabo el narrador de *Herrumbrosas lanzas* describe la sierra de Región siguiendo el mismo camino que seguirán unas páginas más adelante Eugenio Mazón, Juan de Tomé y el soldado Kerrera, eso es, en la dirección de norte a sur. La atención del narrador, pues, se desplaza al puerto del Roque, el más septentrional de la sierra y el más intransitable y arriesgado. A pesar de su porte “legendario y heráldico” en la historia de la península, ya que se cuenta que por allí pasaron Ruy Díaz antes y Almanzor después, no tiene un nombre unánimemente admitido por cuantos han oído hablar de él pero sólo lo conocen de referencias: “unos lo llaman el desfiladero de los Torques o las Torques y otros sencillamente Roque”.²⁸² Los lectores todavía no sabemos lo que pasará a la brigada de Eugenio Mazón en el cruce del Roque, pero algo se puede intuir de la descripción:

Se trata de una estrecha garganta de unos diez kilómetros de longitud que discurre a todo lo largo del sinclinal fallado que separa las formaciones del Monje y del Malterra, tan distanciado y enemistado desde su tectónico origen como para no hacerse ninguna recíproca concesión y mantenerse de espaldas unos a otro, no sin haber prohibido a sus respectivas cohortes de cerros, laderas y serranías cualquier clase de trato o diálogo con sus homólogos y vecinos; y toda vez que ambos macizos

²⁸⁰ *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 260.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

se implantan en una curiosa conjugación de sus opuestos promontorios, uno a cada lado del paso y con sus armas -se diría- apuntando en la dirección del otro, el Roque se configura como una perpleja e imprevista frontera natural que no recibe de ambos colindantes sino las muestras de su arqueohistórica hostilidad.²⁸³

La “hostilidad” del territorio a la que apuntaba el protagonista de “Baalbec, una mancha” vuelve aquí y se relaciona con el puerto desde el cual Mazón y sus hombres deciden emprender el avance hacia Socéanos. Sin embargo, en esta primera exploración de finales de febrero, la naturaleza regionata todavía no muestra su cara más tiránica. Habrá que esperar el segundo viaje, cuando el puerto se describe de manera parecida a la representación de la sierra en *Saúl ante Samuel*, es decir, como una alimaña que descarga toda su “furia”²⁸⁴ contra quien se ha atrevido a desafiarla.

3.1 Desiertos, montañas y ríos: lo que queda de la civilización

Si *La rama dorada* de James Frazer tuvo mucha influencia para la configuración mítica del bosque de Mantua, las características del guarda que lo protege, y para la creación del cosmos regionato en general, la obra *Los sertones* de Euclides da Cunha fue determinante para las descripciones de la comarca literaria. En varias ocasiones, Benet ha dejado constancia del peso destacable que tuvo la lectura de da Cunha en la configuración de la naturaleza de Región. Una vez más su profesión de ingeniero y sus desplazamientos entre una obra de ingeniería y otra le brindan a Benet una posibilidad muy provechosa para su actividad literaria. En cuanto jefe de obras para la construcción de los canales de Quereño y Cornatel en Ponferrada alrededor de 1956, Benet tenía dificultades para entenderse con algunos de los obreros gallegos que, en su opinión, nunca habían salido de la provincia de Orense.²⁸⁵ Para superar este obstáculo lingüístico, el autor decidió aprender gallego. A falta de libros en gallego, en unos de sus viajes a Portugal el autor compró la obra de da Cunha en lengua original. La cuestión lingüística pasa en segundo lugar si pensamos que Benet en aquel entonces

²⁸³ *Ibidem*, págs. 260-261.

²⁸⁴ *Ibidem*, pág. 267.

²⁸⁵ Benet, “De Canudos a Macondo”, *Artículos*, vol. 1 (1962-1977), Madrid, Libertarias, 1983, pág. 75.

estaba en pleno proceso de escritura de lo que diez años más tarde será *Volverás a Región*.

La fascinación que nuestro autor siente hacia la obra del brasileño se debe a diferentes razones. Quizás la primera es de tipo biográfico. Da Cunha compartía con Benet la profesión de ingeniero que interrumpía de vez en cuando para dedicarse a ser periodista y escritor.²⁸⁶ Además, el tema principal de *Los sertones* es la crónica de la guerra civil que tuvo lugar entre 1896 y 1897 en Canudos, en el actual estado de Bahía en Brasil, entre unos rebeldes guiados por el líder mesiánico Antônio Conselheiro contra el estado central. Sin embargo, creemos que lo que más llamó la atención de nuestro autor eran las minuciosas descripciones del territorio brasileño concentradas en la primera parte de la obra, titulada “La tierra”. Como Juan Benet mismo afirma, *Los sertones* fueron en aquellos años toda una revelación para él:

Euclide empieza su libro con una descripción geofísica de esa región, del clima, de la constitución geológica, de las pocas civilizaciones que han pasado por allí. Aquello me llamó la atención por el poder descriptivo que tenía de hacer llegar al lector a un terreno muy poco emparentado con lo que yo podía tener delante de mis ojos. En cierto modo me sirvió mucho de guía para determinadas páginas descriptivas del lector no natural que yo tenía.²⁸⁷

Con un lenguaje marcadamente científico, da Cunha introduce al lector en la planicie central de Brasil en los primeros párrafos de *Los sertones*. El brasileño aborda el territorio en su conjunto como si la perceptiva inicial fuese una toma cinematográfica aérea. Si pensamos en las primeras líneas de *Volverás a Región* recordamos que también Benet inaugura las representaciones de Región como si el narrador estuviera mirando la sierra desde lo alto. Como una cámara que hace *zoom* y se acerca para obtener un enfoque más nítido, tanto en Benet como en da Cunha, el punto de vista de la descripción se va acercando de tal manera que quien está leyendo tiene la sensación de caminar por aquellos lugares inhóspitos:

El observador tiene la impresión de andar por el corte mal graduado del borde de una planicie. Pisa un camino tres veces secular, histórica ruta por donde avanzaban los

²⁸⁶ En una entrevista Juan Benet afirma “Euclides da Cunha era un ingeniero y murió en duelo, cerca de un puente construido por él. Euclides da Cunha es el individuo sentimental” (“Adler, Halda, Facit”, cit., pág. 92).

²⁸⁷ “Los historiadores”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 235.

rudos sertanistas en sus excursiones hacia el interior. No la modificaron nunca. Tampoco la cambió más tarde la civilización, yuxtaponiendo sobre los rastros de los *bandeirantes* la línea de una vía férrea.²⁸⁸

A continuación, las descripciones de los elementos naturales se amoldan a los cambios anímicos que experimenta quien se adentra en los sertones. El rigor científico deja espacio a reflexiones subjetivas que parecen exclamaciones dirigidas a un hipotético interlocutor. Tras describir atentamente la conformación de la cordillera en la que se encuentra el Monte Santo, da Cunha se abandona a una frase que choca con el lenguaje empleado hasta aquel momento y declara: “Es un paraje impresionante”.²⁸⁹ Es más. En algunos pasajes de *Los sertones* el escritor brasileño no solamente se deja llevar por su imaginación, sino que involucra en ella al mismo lector. Veamos por ejemplo un fragmento que precede el apartado “Un sueño de geólogo”. Aquí da Cunha remite al génesis de los llanos y se detiene en las erosiones creadas por los torrentes que en épocas pasadas fluían en la zona norte de los sertones. A la descripción científica siguen unas reflexiones subjetivas por parte del narrador. Da Cunha sostiene que, por inexperto que sea el “observador”, al dejar los paisajes del sur y dirigiéndose hacia el norte se chocará con “emocionantes escenarios de aquella naturaleza torturada”. El brasileño remata diciendo que quien se asoma a las tierras donde antaño había unos ríos “tiene la persistente impresión de pisar el fondo recién elevado de un mar seco, que todavía arrastra en esas formaciones rígidas, la estereotipada agitación de sus olas, de sus vorágines muertas”.²⁹⁰ Las relaciones fenomenológicas entre el paisaje percibido y el cuerpo de quien percibe, muy frecuentes en la narrativa benetiana, se encontraban ya de alguna manera en la obra de Euclides da Cunha.

En el texto del brasileño encontramos numerosas prosopopeyas de elementos naturales como las montañas, los ríos y los desiertos. Además, en una de las primeras páginas de *Los sertones*, da Cunha cita en dos ocasiones precisas la palabra “ruina”. En el primer caso se trata de una “ruina” metafórica asociada a la arquitectura natural creada por las corrosiones de las corrientes de agua que “orlan” de despeñaderos y escarpas aquellos erguidos planos. La disposición de los grandes bloques superpuestos en escala, afirma Euclides da Cunha, “recuerda las paredes desmanteladas de ciclópeos

²⁸⁸ Da Cunha, *Los sertones*, cit., pág. 11.

²⁸⁹ *Ibidem*, pág. 13.

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 15. Además, en la misma página, el brasileño afirma “Es una sugestión que atrapa. Encaja a gusto con un naturalista algo romántico, imaginándose que por allí armaron torbellino, por largo tiempo, en la edad terciaria, las olas y las corrientes”.

coliseos en ruinas; o también, por el aspecto de escalinatas, oblicuas y gobernando llanos que ladean interpuestos, a duelas desproporcionadas, restos de la monstruosa bóveda decaída de la antigua cordillera”.²⁹¹ En numerosas ocasiones en las novelas de Benet el adjetivo “monstruoso” se asocia a elementos naturales. En *Volverás a Región*, por ejemplo, hay una representación muy parecida a la de da Cunha. También se describe un monte bajo, en cuyo valle pasa el río Torce:

Segados al oeste por los contrafuertes dinantienses da lugar a esas depresiones monstruosas en cuyos fondos canta el Torce, después de haber cerrado esos acantilados de color de elefante que formaron hasta el siglo pasado una muralla inexpugnable a la curiosidad ribereña; por el contrario, en la frontera meridional que mira al este el altiplano se resuelve en una serie de pliegues irregulares de enrevesada (intricado) topografía que transforman toda la cabecera en un laberinto de pequeñas cuencas y que sólo a la altura de Ferrellán se resuelven en un valle primario de corte tradicional, el Formigoso.²⁹²

Volvamos a *Los sertones*. En otra circunstancia, da Cunha asocia la palabra “ruina”, en su acepción literal, a elementos humanos que se encuentran en aquel territorio. Tras haber cruzado el desierto, llegado a una explanada de tierra fértil, adornada por una verde vegetación, el escritor describe unas “pobres viviendas, algunas desiertas por la retirada de los vaqueros que la sequía expulsó, otras en ruinas, y el aspecto paupérrimo de todas agrava los rasgos melancólicos del paisaje”.²⁹³ Una descripción análoga se encuentra en *Volverás a Región*: el viajero se encuentra en el desierto y el narrador hace hincapié en el estado de abandono de aquella parte de la comarca regionata. Apenas quedan señales del hombre, lo que se ve son

caminos fantasmales y campos baldíos, montones de papeles que corren empujados por la brisa superficial y que parecen haberse agrupado en una colonia para buscar de consuno el camino de su migración, observada con desdén y tristeza por un trozo de periódico desteñido por la lluvia y tostado por el sol, enmarañado entre las ramas espinosas que nacen en un médano; hace tiempo que dejó de ver la última alquería abandonada, cuatro paredes de piedra en seco -porque la cubierta se la llevó el viento

²⁹¹ *Ibidem*, pág. 8.

²⁹² Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 20.

²⁹³ *Ibidem*, pág. 13.

un mes de marzo-, montones de huesos, carbones vegetales a medio quemar y señales de fuego de pastores y nómadas.²⁹⁴

Vemos cómo esta estampa remite al general estado de abandono al que a menudo se refieren las descripciones de Benet. A la decadencia de las habitaciones y al vacío de las carreteras se añaden aquí montones de papeles que enfatizan el descuido de aquella zona del desierto. Esta imagen presenta un detalle que nos llama la atención. Sabemos que una de las peculiaridades de las descripciones benetianas se debe al hecho de que a menudo presentan detalles aparentemente insignificantes pero que pueden abrir nuevas constelaciones semánticas útiles para la hermenéutica de la imagen. En otros casos, el detalle es lo que apunta a la “sobredeterminación” de la representación donde se esconden diferentes tiempos y saberes. Entrar en la imagen, es decir, captar el detalle, sería entonces como penetrar en “el área electiva de una intimidad epistémica”.²⁹⁵ El “trozo de periódico” enmarañado en los médanos recuerda los periódicos tirados al río que Juan Benet vio en Vegamián cuando se instaló en la venta de Remellán para conducir las obras de la presa de Porma. Ese lugar proveerá a Benet del material para describir algo nunca visto y narrar “como la muerte de la tierra es el agua; la del agua, el aire; la del aire, el fuego o, más bien, la ceniza (que vendría a ser tierra)”.²⁹⁶ En una entrevista con Sabino Ordás, Juan Benet le contaba unas anécdotas personales sobre sus años en Porma y hacía referencia a unos periódicos, asociándolos con otro elemento muy presente en sus novelas: “Por allí había nutrias y se decía que la nutria era el único animal que leía el periódico, decían que la prensa que se tiraba al río y quedaba varada entre los juncos de la orilla era utilizada como lectura por las nutrias”.²⁹⁷

Tanto Región como el sertón son dos territorios baldíos y olvidados de los cuales quien puede huye. Eduardo Chamorro define Región como una tierra de la que escapar y a la que llegan las noticias de los pocos que consiguieron hacerlo.²⁹⁸ Tal vez la Guerra Civil y las fotografías que los soldados sacan entre un combate y otro son una de las únicas maneras para que Región pueda recordarse fuera de sus confines. Impenetrable e improductivo, habitado tan sólo por alimañas misteriosas, el valle de la sierra de Región no guarda ningún resto de habitación ni de intento de cultivo o beneficio “y sus laderas

²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 53.

²⁹⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 294.

²⁹⁶ Chamorro, *El aliento del espíritu sobre las aguas*, cit., pág. 205.

²⁹⁷ Benet, “El agua de León”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 222.

²⁹⁸ Chamorro, *El aliento del espíritu sobre las aguas*, cit., pág., 204.

por primera vez pasan a ocupar una tímida página en la historia del país como fondo de una fotografía de un grupo de milicianos que para sonreír -accionados por un único mecanismo para los dos efectos- tienen que levantar el puño”.²⁹⁹

Lugar desahuciable para quien lo puebla como para quien pasa casualmente por allí, Región está dominada por una naturaleza amenazante. Una vez más las descripciones iniciales de la naturaleza titánica de las primeras páginas de *Volverás a Región* anticipan icónicamente lo que se dará en las novelas siguientes de Benet. Al igual que el viajero al que remite el narrador, el lector se encuentra perdido en un “desierto que parece interminable”³⁰⁰ en medio de la Sierra de camino a Macerta, el pueblo alineado con los nacionales y acérrimo enemigo de Región.

Mientras avanza en la lectura de la primera secuencia de la novela, el lector-viajero se convertirá en espectador impotente de un paisaje amenazador. Un escenario titánico se le pone ante los ojos. Depresiones monstruosas forman una “muralla inexpugnable”³⁰¹ que imposibilita el acceso a todo tipo de hombre y la sierra en su conjunto se presenta como un “testigo enigmático, poco conocido e inquietante”.³⁰² En un primer momento las praderas que suceden a los montes parecen conceder algo de alivio al viaje “desconsolador”, pero pronto se convierten en tablas que representan unas imágenes mortíferas: “sangrientas bromelias y fétidos yezgos”³⁰³ condenan a quien los pisa a una maldición tremenda, unos caballos enanos de aspecto peligroso pastan allí y se parecen al “espinazo de un monstruo cuaternario que deja transcurrir su letargo con la cabeza hundida en el pantano”.³⁰⁴ Todos los animales participan en la representación del cuadro funesto. Algunos de ellos avisan simbólicamente al viajero sobre el riesgo que corre al acercarse al centro de la sierra donde se ubica la selva que cubre el monte bajo. Éste, como sabemos, es el reino del Numa, el terrible pastor que guarda el límite que el hombre no debe nunca pasar. Así, por ejemplo, los mosquitos omnipresentes de la vega acompañan al viajero “como un velo de novia”³⁰⁵ a la hora del ocaso o unas “aves de vuelo lento y pesado”³⁰⁶ circulan sobre las praderas emitiendo unos graznidos inquietantes. La presencia alarmante de los pájaros negros nos recuerda por analogía las

²⁹⁹ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 54.

³⁰⁰ *Volverás a Región*, cit., pág. 19.

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 20.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*, pág. 52.

³⁰⁴ *Ibidem*, pág. 21.

³⁰⁵ *Ibidem*, pág. 63.

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 53.

aves negras que acompañan a la familia Burden en *Mientras agonizo* de William Faulkner. Para rematar, el narrador benetiano dice que aquellos animales, “parece[n] consciente[s] de su próxima extinción” como aquellos “hermosos, negros, hambrientos y silenciosos pájaros”.³⁰⁷ Quien vive en aquellas tierras, tanto si son hombres como animales, guarda un sentido de anticipación funeral del porvenir. Y, desde luego, “¿qué otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte cabe en esta tierra?”.³⁰⁸

Simplemente asomándose al mundo regionato, se le proporcionan al lector diferentes “estampas” de aquel lugar inhóspito. Estamos al comienzo de la novela: como en un cuadro de paisaje de grandes dimensiones, en el que el pintor no descuida ningún detalle, todo se muestra. Se trata de estampas en las que el paisaje de Región y los elementos que lo componen son los principales referentes de la representación. El narrador nos pone todos los elementos a la vista, es decir, los des-oculta. En las descripciones de la naturaleza regionata, Benet usa todos los recursos de los que dispone la imaginación para crear unas imágenes cautivadoras.

Como el pintor que va cambiando su paleta según quiera conferir a sus cuadros matizaciones diferentes, así el autor despliega una serie de cromatismos en sus imágenes de los paisajes de la comarca. Un ejemplo significativo se halla en la descripción de los cambios que se dan en la flora regionata durante la primavera. Al verde brillante de la “vegetación lujuriente”³⁰⁹ se alternan el rojo vivo de las amapolas y de la bromelias. Según las creencias populares el color de estas flores procede de la sangre de los muertos fallecidos a causas de los rigores invernales. Con un corte más científico, también Euclides da Cunha se detenía en las descripción de las “rubias bromelias” autóctonas del *Sertão*.³¹⁰ En Región, muy diferentes son los colores del paisaje en la rígida estación invernal que sólo “en la primera quincena de junio levanta la mano del castigo”.³¹¹

En estas imágenes la vista no es el único sentido que el narrador estimula. De cuadro pictórico las estampas se convierten en imágenes perceptivas y estéticas que involucran todos los sentidos. No solamente a través de la vista y del oído, sino incluso gracias a los cambios de olor, el viajero puede percibir la cercanía del bosque prohibido al cual no debería acercarse:

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 22.

³⁰⁸ *Ibidem*, pág. 62.

³⁰⁹ *Ibidem*, pág. 22.

³¹⁰ Da Cunha, *Los sertones*, cit., pág. 11.

³¹¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 54.

Cuando al fin -en un aroma inesperado, en el zumbido premonitorio de un insecto o en el susurro de las espadañas (el melancólico canto de su anhelante virginidad y de la lejana gloria del monje, esa cima con forma de mascarilla que de tanto en tanto envía un soplo desdeñoso y esterilizador)- se adivina la proximidad del bosque prometido, el viajero se encuentra de pronto con un seto de espino, un palo torcido y un lebrero semiborrado que le advierte de la antigua prohibición.³¹²

En otras escenas, interiores en su mayoría, Benet recurre al sentido del gusto como muestra de la relación fenomenológica de los objetos que despiertan en el receptor todo un mundo de rememoraciones a través de la experiencia sensorial. En su penúltima novela, *En la penumbra*, la aceituna que la señora saborea pocos instantes antes de su boda con Amat, le trae a la mujer una sensación de encierro que la acosa. Sin embargo, en esta obra la aceituna, es decir un “producto genuinamente español”, se puede interpretar como una parodia postmoderna y carnavalesca de la magdalena proustiana.³¹³ En otras ocasiones, en cambio, Benet recurre al sabor de la “berza” para dar rienda suelta a los recuerdos de los personajes. Se trata de un detalle aparentemente nimio, como muchos de los que se encuentran en las obras benetianas, pero que remite tanto desde un punto de vista icónico como sensorial a varias constelaciones de sentido. En nuestra opinión, en el sabor de la “berza” no solamente se lee una influencia proustiana en la escritura de Benet, sino que además apunta metonímicamente a la pobreza de los cultivos de una “economía paupérrima”.³¹⁴ Refractaria al arado y alérgica al fertilizante la tierra regionata sólo concede “cierta compensación ganadera a costa de tantos desengaños agrícolas”.³¹⁵ La berza es un plato pobre que la camarada Adela prepara para el niño enloquecido en la cocina de la casa-clínica, y que antaño solía hacer la madre del doctor en la misma casa, para su marido antes y para su nuera después. Asimismo, el plato volverá a aparecer en los almuerzos de los soldados hambrientos en *Herrumbrosas lanzas* y en una de las escenas finales de *La otra casa de Mazón*, cuando tres fugitivos del ejército republicano piden asilo a Cristino Mazón en 1938. El protagonista de *Una meditación*, cuando describe la fonda de Muerte situada en el paso de Retuerta, se fija en los hedores que destilan las habitaciones:

³¹² *Ibidem*, pág. 22.

³¹³ Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 352. Sobre la escena de la magdalena proustiana y las sensaciones que despierta se remite a Julia Kristeva, *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, págs. 15-16.

³¹⁴ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 59.

³¹⁵ *Ibidem*, pág. 58.

un aroma a lana húmeda mezclado con sopa de berzas, ese olor con un punto de fermentación que la más solícita higiene nunca será bastante para eliminar por muchas friegas que reciba el suelo y toda la cal que aguanten las paredes, donde se cobija la indeleble y rancia componente de unas pieles de cordero que allí se curtieron años atrás.³¹⁶

En 1969, el comentarista César Santos Fontela se refería a los escritores de la novela social con la expresión despectiva “generación de la berza”.³¹⁷ Es muy probable, entonces, que en las obras benetianas haya una alusión sarcástica a la generación del realismo social de la que Benet siempre tomó distancias.

Sabores y olores se configuran como la “quintaesencia” de la pobreza y de la miseria en la que vivía Región desde antes del estallido de la Guerra. De manera irónica el narrador de *Volverás a Región* apunta al olor agrio de este plato para justificar la desaparición del doctor Sebastián de su casa y al consiguiente abandono de su madre y de su mujer. Cuando el doctor se fue, no tenía ninguna intención de volver “distanciado de su madre que no hacía más que comer sopa de berza. Toda la casa -y ella también, en particular, porque había engordado mucho gracias a aquellos platos de repollo, patata y carne picada que desgraciaron al padre del Doctor- olía a berza fermentada”.³¹⁸

Si bien en la mayoría de los casos se emplea el sentido de la vista para las descripciones paisajísticas, el autor recurre también a otros sentidos corporales cuando quiere involucrar en sus estampas elementos naturales difíciles de configurar de manera icónica. Nos referimos, por ejemplo, a las descripciones del clima regionato, tenaz en invierno e inaguantable en verano. En Región, la llegada de la primavera no supone el renacimiento de la naturaleza, sino más bien cambios cromáticos e insólitos aromas que presagian muertes futuras. Las sensaciones experimentadas por el “viajero” que se mueve por la comarca se transmiten al lector a través de un conjunto de imágenes cuyos referentes son elementos animales y vegetales. Una sensación, afirma Merleau-Ponty, no se definiría tal si no fuese “sensación de algo”. Podemos percibir, y por lo tanto “sentir” algo, sólo si el conjunto de las cosas perceptibles está insertado y coordinado por el espacio. Por lo tanto, para poder acceder a una forma cualquiera del ser, eso es,

³¹⁶ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 158.

³¹⁷ Véase: Adrián Curiel Rivera, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pág. 111.

³¹⁸ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 120.

para ser “sentidos”, todos los sentidos tienen que ser espaciales.³¹⁹ En sus descripciones, Benet alterna vista, oído y olfato para dar una conformación más completa del espacio en el que tienen lugar sus narraciones. El pasaje que sigue la larga representación de la sierra en la primera parte de *Volverás a Región* es un ejemplo evidente. Tras una larga descripción de las montañas y del desierto el narrador declara: “si la tierra es dura y el paisaje es agreste es porque el clima es recio”.³²⁰ Empieza así la secuencia relativa a la minuciosa descripción del clima regionato, a partir de los chaparrones de los primeros días de octubre hasta llegar a los tres meses de verano que suelen ser “rigurosamente secos”.³²¹ El día de San Bruno inaugura en Región la época de las lluvias que pronto se convierten en temporales de nieve. A esta altura del año la sierra aparece cubierta de blanco y alrededor de las Navidades la nieve vuelve a caer y se deposita sobre el hielo dejado por la nevada anterior. Los únicos síntomas de vida se reducen en esta época “a las huellas de un zorro, de un rebeco o de un lobo, el itinerario de un paisano - denunciado por las señales de fuego- que ha buscado durante largas semanas el rastro de una novilla perdida”.³²² Todo el páramo se convierte en una inmensa nevera que guarda los cadáveres de los perros que mueren en diciembre y no se descomponen hasta el mes de mayo, cuando las temperaturas empiezan a subir. Vista y olfato se entremezclan aquí en la representación de una primavera mortífera. Las primeras floraciones coinciden con el hedor “tan extenso e insoportable” de cuerpos de animales en descomposición. Un olor que ha inducido la imaginación popular a asociar el color de la amapola y de la bromelia “con la sangre y las vísceras de los difuntos invernales”.³²³ Tan presentes en la narrativa benetiana, los perros y sus ladridos siempre son presagios de una desgracia inminente. En la mitología los perros se asocian con la muerte y con reinos invisibles gobernados por divinidades ctónicas o selénicas. La referencia icónica a estos animales muertos en *Volverás a Región* marca el final de una estación y el comienzo de otra. Durante el verano regionato no hay “higrómetros” para medir la sequedad de la atmósfera: la prueba del clima ardiente la dan las carcasas de perros. Para enfatizar, el narrador añade:

³¹⁹ Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pág. 295.

³²⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 54.

³²¹ *Ibidem*, pág. 57.

³²² *Ibidem*, pág. 54.

³²³ *Ibidem*, pág. 55.

a veces mueren ahorcados -cuelgan de los árboles como sacos de grano, todos los paquetes viscerales acumulados en los cuartos traseros) se momifican en un par de noches y se conservan amojamados durante toda la época seca para servir de alimento a alimañas que bajan del monte con las primeras nieves.³²⁴

También Euclides da Cunha recurría a cadáveres de animales muertos para representar la sequedad extrema del aire en los sertones. Análogamente a los perros en Región, en los sertones “los caballos muertos [...] parecían especímenes desparramados de un museo. El pescuezo un poco más alargado y fino, las patas reseca y el armazón arrugado y duro”.³²⁵

En *Volverás a Región* otra imagen de animales remite de manera icónica a las altas temperaturas veraniegas de la sierra. El narrador señala que la vegetación del monte bajo -es decir, a los pies de El Monje, en el corazón de la Sierra de Región, entre el Torce y el Lerma- está hecha principalmente de brezos, carquesas y robles enanos, es decir, de plantas que no dan sombra. En ese lugar en verano solo sobreviven insectos. Estos bichos se configuran como el espectro mortífero que reina en el páramo entre julio y septiembre. Los aguiluchos y las cornejas que bajan del monte en busca de comida a menudo encuentran allí su muerte y en seguida se convierten en “instantáneo pasto a un enjambre de moscas zumbantes, azuladas y plateadas que pueden devorarlo en menos de una hora con el frenesí y el fragor de una lluvia de cationes”.³²⁶ La sensación de agobio creada por estos elementos visuales se enfatiza por la yuxtaposición de elementos relativos al olfato como “aromas sofocantes, vapores tósigos, misteriosos destellos”.³²⁷ Una descripción parecida la encontramos en la tercera parte de *Volverás a Región*, cuyo referente es el valle del Tarrentino, el arroyo del Torce, situado al norte de Región. Nos referimos a la estampa que sigue la anécdota de la vieja barquera de la mina y del joven jugador que con su misteriosa moneda de oro marcará el destino de Región.³²⁸ Es un pasaje de la novela en el que el lector se puede sentir desorientado: la voz del doctor Sebastián se confunde con la del narrador. En un primer momento la frase que precede la descripción del valle (“Como antes le dije”)³²⁹ nos lleva a pensar que es el doctor quien está contando pero, como sabemos, la narrativa de Benet excluye

³²⁴ *Ibidem*, pág. 57.

³²⁵ Da Cunha, cit., pág. 22.

³²⁶ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 57.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Molina Ortega relaciona el personaje benetiano de la barquera con la figura mitológica de Aqueronte. Véase Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., págs. 55-56.

³²⁹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 214.

cualquier certeza hermenéutica. Representado como el más caudaloso y constante de todos los afluentes del Torce, el Tarrentino da origen a un valle muy extendido: “cinco mil hectáreas de monte en estado salvaje que es dicho «porque en él se nombran tantos valles como días trae el año»”.³³⁰ La vegetación es muy parecida a la de la Sierra de Región y se caracteriza por plantas enanas de roble y berzos. La cara septentrional del valle del Tarrentino colinda con el bosque. La cercanía con el cerco mortífero se anticipa de manera icónica a través de las descripciones de la fauna y de la flora del valle. De lo que leemos, allí se hallan:

laderas sombrías y muy pinas que de tanto en tanto se abren a una cañada más ancha coronada en el horizonte por una cresta caliza azulada cuya presencia se hace sentir por el penetrante y sofocante aroma de las lagas, por un diadema de pequeñas encinas o el graznido solitario de la grajas. Aislados entre los brezales surgen los esqueletos torturados de un viejo roble o un salguero calcinado, deformado por los ventones que soplan del collado y cubierto de harapos de muérdago, loranto y verdín.³³¹

En esta estampa aparecen también elementos naturales frecuentes en varias escenas de las novelas benetianas: los “ventones”. El viento es determinante tanto para la morfología del territorio como para los movimientos de los soldados durante la Guerra Civil y, en general, para la vida cotidiana de todos los regionatos. La fuerza del viento aparece desde las primeras páginas de *Volverás a Región* y volverá con mayor énfasis narrativa en el “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*. De manera metafórica el temible viento de marzo que sopla en Región se representa como el “verdadero diseñador de esa arquitectura paisana de cubiertas, pinas y lisas, de muros ataluzados y pequeños altos huecos, con puestos de vigilancia de unos baluartes rudimentarios que sólo conocen tregua durante los sedientos meses de verano”.³³² Euclides da Cunha también dedica unos párrafos a la descripción del viento que modela la morfología de la tierra. Además, tanto la descripción de Benet en *Volverás a Región* como la del brasileño se cierran con una referencia a la calma que los vientos conceden en los meses veraniegos:

³³⁰ *Ibidem*. Si observamos al *Mapa de Región*, notamos en efecto cómo en el valle aparecen muchos nombres, para citar algunos que nos parecen significativos “Callad”, “Caída”, “Oscuro del Santo”, “Desolación”.

³³¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 217.

³³² *Ibidem*, pág. 56.

Copiando el mismo singular desequilibrio de las fuerzas que trabajan la tierra, los vientos, en general, llegan en turbión, revueltos, en remolinos. Y en los meses en que se acentúa el nordeste, graba en todas las cosas señales que recuerdan su rumbo. Estas agitaciones de los aires desaparecen por largos meses, entonces reinan calmas pesadas, aires inmóviles bajo la placidez luminosa de los días torpes.³³³

En Región las ventiscas de marzo remiten de manera metonímica a la *physis* que no se deja gobernar por la *techne*: como no hay “higrómetros” para medir la humedad del aire, tampoco existen “anemómetros” para poder calcular la velocidad de los vientos. Acuciado por la imprevisibilidad de una naturaleza mítica, el hombre no puede prever ni por dónde soplará el viento ni qué es lo que va a mover, sólo podrá rendirse a su destructivo pasaje. En la sierra, no hay otros testigos ni registros fiables de la fuerza del viento sino

esa flora de aspecto austral, de formas peladas y atormentadas por el continuo azote, esos robles desequilibrados y descarnados que sirven de percha al muérdago, cuyas ramas sólo han crecido por la cara que mira al sur, opuesta al soplo dominante, y que parecen alucinadas de su propia condición; y las dunas detríticas en torno a los anfiteatros de los farallones quebrantados por esa intemperie atroz.³³⁴

La visualización de los efectos de las brisas marcinas, que se levanta de forma ligera para luego descargar toda su furia, sigue en las páginas sucesivas de *Volverás a Región*. Esta vez el narrador muestra las consecuencias del soplo a través de imágenes que remiten a la vida cotidiana de los regionatos. La potencia del viento es tal que se introduce por las rendijas de las casas, sopla por los portillos y puede “crear un remolino y un vacío para barrer una era y colocar sobre la cubierta de un corralón dos metros de nieve, sepultando animales, carros, personas”.³³⁵ Que el viento sople “sesgado” o “frontal” cambia poco, en ambos casos traerá consigo toda la nieve recogida en diez leguas de páramo y arrasará las viviendas bajo un alud.³³⁶ Esta avalancha, a su vez, simboliza la imposibilidad para los regionatos de acceder a todo tipo de progreso, a cualquier mejoría económica así como a cualquier forma de vida. Representado como ser viviente caprichoso y rencoroso, el viento puede elegir cuándo y

³³³ Da Cunha, *Los sertones*, cit., pág. 21.

³³⁴ *Ibidem*, pág. 55.

³³⁵ *Ibidem*, pág. 56.

³³⁶ Para enfatizar la violencia del viento, el narrador emplea dos veces la palabra “azote” (*Ibidem*, págs. 55-56).

cómo destruirlo todo: a veces en los “momentos de parto”, o en las “cubiertas recién retejadas” o sobre el “ganado adquirido una semana antes de la feria”.³³⁷ Una vez más, la llegada de la primavera no implica florecimiento y renovación vital, sino muerte y destrucción. Lo sabe bien el conductor que, en el cuarto capítulo de *El aire de un crimen*, lleva al doctor Sebastián al Hotel Cuatro Naciones de Región, en los últimos días de mayo. Como sabemos, el doctor apenas sale de su clínica y el conductor asocia la insólita visita del médico con los fallecimientos que suelen darse en aquella estación del año:

la primavera es traicionera, [...] es cuando muere más gente [...] sobre todo los viejos. Se pasan el invierno aguantando como pueden y ahorrando todas sus fuerzas y cuando creen que lo malo ha pasado [...] un día de marzo o abril un cambio del tiempo se les lleva a la tumba en menos que canta un gallo. Yo lo he dicho siempre, déjeme de primaveras.³³⁸

Los efectos nefastos del comienzo de la nueva época del año se confirman en la estampa siguiente. Al igual que los numerosos viajeros que se desplazan en la comarca, el doctor Sebastián se fija en el paisaje que percibe desde la ventanilla del coche. El médico no presta atención a las palabras del conductor y se queda absorto en la “respiración” del paisaje que se le pone ante los ojos. Este escorzo de la comarca confirma por un lado la indiferencia de la naturaleza “a todas las imposiciones del progreso”, por otro la infecundidad del entretiem po regionato:

en las cuestas los robles y hayas habían iniciado la rotura de sus yemas, una crisálida de infinitesimales brotes de colores incipientes cubría apenas el ramaje, antes de transformarse en follaje, y de los chopos de las vegas colgajos bermellones denunciaban la inútil y sangrienta violencia de la fecundación.³³⁹

La primavera es el momento del año en que el pastor que trashuma por la sierra lleva la cuenta de los daños causados por los vientos de marzo y cuando, guiado por las espirales de los buitres, encontrará restos humanos en el medio de un ventisquero. Un hallazgo de este tipo se da en una escena del “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*. Antes de relatar la expedición por el puerto de Roque de los republicanos, el narrador

³³⁷ *Ibidem*, pág. 56.

³³⁸ Benet, *El aire de un crimen*, Madrid, Delbolsillo, 2009, pág. 42.

³³⁹ *Ibidem*.

inserta la aparición de un cadáver en medio de la sierra. El humor negro que caracteriza esta imagen choca con el tono serio de la secuencia sucesiva centrada en la campaña militar de Mazón:

tal vez el esqueleto de un pie -el remate rococó de una guirnalda de hielo ocre que adorna en costero de un lambrequinado catafalco- asoma de la pared, con unas lonchas de mojama entre los dedos, inconfundible señal de que incluso para la muerte el intruso debía haber aceptado las normas establecidas para la preservación del cuerpo, en la postura del feto, de tal manera hecho un ovillo de escarcha y carne congelada que en numerosas ocasiones se le ha tenido que dar sepultura utilizando una barrica en lugar de un ataúd.³⁴⁰

La posición de feto en la que se encuentra el cadáver remite a un tipo de inhumación muy practicada en las civilizaciones arcaicas. Este detalle visual, creemos, contribuye a configurar el ambiente prehistórico de la comarca regionata.

Al igual que en su primera novela, también en *Herrumbrosas lanzas* Juan Benet atribuye al viento -el “violento septentrión”- unas características de ser antojadizo que escoge su “lugar favorito donde hacer en cualquier época del año ostentación de sus excesos y veleidades”.³⁴¹ En la misma estampa de la trilogía, el viento se representa a través de otras metáforas. Primero se describe como un animal que a “cualquier hora puede suspender su sospechoso sueño”, luego como un sacerdote que celebra sus “fiestas; o más que fiestas, misterios” en un “pétreo y escabroso” templo. El testigo que se asoma a estas celebraciones misteriosas despertará toda su cólera y se convertirá, sigue el narrador, “en víctima para sus sacrificios”.³⁴²

En general, el calor estival, las lluvias torrenciales del otoño, las tormentas y los vientos de marzo configuran una *physis* en la que el ser humano no tiene posibilidad para protegerse. En estas descripciones Benet convierte en signos icónicos los aspectos climáticos regionatos que contribuyen a la conformación de una naturaleza titánica. Pero hasta ahora nos hemos ocupado de descripciones en las que se pintan los efectos del clima en la comarca regionata. Las cosas cambian cuando lo que se representa no son las consecuencias, sino el momento mismo en que se da un determinado acontecimiento climático. En nuestra opinión, la sensualidad de estas descripciones

³⁴⁰ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 262.

³⁴¹ *Ibidem*, pág. 261.

³⁴² *Ibidem*.

reside en la unión armoniosa de un lenguaje pictórico con un lenguaje procedente del campo musical. Ingeniero, escritor, ensayista y pintor, Juan Benet amaba escuchar música. Su pasión por este arte del movimiento no solamente se entrevé en sus novelas, sino que el escritor redactó un artículo sobre las *Sonatas póstumas* de Schubert. En el epílogo de *Un viaje de invierno* Benet inserta la partitura del *Vals K* de Franz Schubert.³⁴³ Asimismo, en *Una meditación* el autor dedica una página entera al análisis de un rondó. En una entrevista el escritor afirmaba a tal propósito: “Tengo muchas páginas formadas por esa «memoria musical» que de una forma involuntaria incide en mi trabajo... Yo oigo mucha música: además, si sólo pudiera oír y hacer música qué duda cabe que me quedaría con ello”.³⁴⁴ Desde la antigüedad, la música es el arte del movimiento del tiempo: tiempo, medida y movimiento se unen, según Aristóteles.³⁴⁵ Si las reglas del espacio determinan el oficio del pintor y las del tiempo el trabajo del narrador, Benet aprovecha aquí su función de novelista para poder jugar con el tiempo.³⁴⁶ De hecho, emplea el lenguaje musical para dar el sentido de la duración y la simultaneidad.³⁴⁷

Utilizando una expresión de Javier Marías, podemos afirmar que Juan Benet se convierte en músico cuando “compone” una de las secuencias más atractivas de *Herrumbrosas lanzas*. Nos referimos, una vez más, a la expedición de Eugenio Mazón, Emilio Beltrán, Juan de Tomé, Tomás Bordón y otros republicanos por el Roque, en el norte de la sierra. Sabemos que los soldados deciden explorar el norte de la cordillera en la primera semana de marzo, eso es, cuando el viento se prepara a convertirse (como cada año) en el “verdadero dueño y señor absoluto del Roque”.³⁴⁸ Antes de relatar la expedición, el narrador muestra los peligros que se pueden encontrar en aquel punto del territorio regionato. A diferencia de otras descripciones en las que los cromatismos del territorio dominan, aquí destacan los sonidos inquietantes que se escuchan en aquellos parajes:

³⁴³ Al escribir de sus gustos musicales, Javier Marías nos da la clave de la pieza musical a la que apunta Benet en su novela de 1972: “Y desde luego todo Schubert, incluido el vals de minuto y medio y hoy casi inencontrable, el *Vals Kuplewieser* que inspiró a Juan Benet su novela *Un viaje de invierno*” (Javier Marías, *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara, 1999, pág. 291).

³⁴⁴ Benet, “Miserias del estado”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 112. En otras ocasiones precisaba su predilección por Mozart y Beethoven.

³⁴⁵ Eugenio Trías, “El canto de las sirenas”, *En-claves del pensamiento*, II, n.º 4, diciembre 2008, pág. 107.

³⁴⁶ Benet, “¿Se sentó la Duquesa a la derecha de Don Quijote?”, *En ciernes*, cit., pág. 19.

³⁴⁷ “El sonido no sólo es lo agudo y lo grave, sino también las duraciones. [...] Se dice, metafóricamente, que el arte musical es la escultura del tiempo o la arquitectura del tiempo” (Trías, “El canto de las sirenas”, cit., pág. 107).

³⁴⁸ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 261.

Durante unos días de marzo *la sierra suena*; más allá de los *rumores* de las frondas y las aguas, de los *ecos* locales que el viento arranca de las hondonadas o los collados, durante unos días la sierra (al tiempo que muda de coloración) entre el Monje y la Muleta se convierte en permanente *diapasón* de un telúrico *la* (más *sonoro* durante la noche que durante el día), un impaciente y mórbido *zumbido* de caracola de escala continental tal como si en el seno de esa masa de piedra un fuego negro se hubiera de nuevo encendido para revivir su catastrófico nacimiento.³⁴⁹

Al lenguaje pictórico de las representaciones de la sierra de *Volverás a Región* o *Saúl ante Samuel*, Benet prefiere en esta estampa expresiones procedentes del campo musical. En esta época del año “rumores”, “ecos”, “diapasón” y “zumbidos” amenazadores son lo que oye quien se adentra en el corazón del puerto del Roque. Los paisanos y los pastores de Región saben que, cualquiera que sea el estado del cielo, en tanto que la “sierra suena” es mejor no aventurarse por el terreno abierto. Aunque no figura en ningún letrero, este “mandato”³⁵⁰ se parece al que advierte al viajero que se aproxima al bosque prohibido de Mantua. El narrador precisa que cualquier intruso irrespetuoso de la disposición establecida por la naturaleza no dejará el menor rastro de su paso, aun cuando el cielo aclare y se funda la nieve.

Aparentemente irrelevante, dicha aclaración del narrador aparece a una primera lectura como un rasgo ulterior del territorio mítico de Región. Pero se podría interpretar como un detalle determinante que anticipa lo que se sucederá de allí a poco. Pocas páginas después, de hecho, el lector se acordará de la advertencia. Atraídos por el cielo despejado, Mazón y sus hombres deciden aprovechar las horas de luz y seguir la inspección del Roque. Se encuentran en los alrededores de la laguna de Don Pablo, no muy lejos de Otra Mazón. La brigada de Mazón no parece preocuparse demasiado por la nube que ve llegar desde los calveros de la garganta. Como sabemos, los republicanos pagarán muy caro este exceso de confianza. En poco menos de media hora todo el cielo sobre el Roque se hallará cubierto y el sol de antes cambiará por completo. Benet recurre a una prosopopeya para representar el cambio sufrido por el insólito sol de invierno. Se describe como un “niño rezongón que estira el brazo de su madre, sin prisa por llegar a casa, donde no le espera nada comparable al suceso callejero que olvidará

³⁴⁹ *Ibidem*. Cursiva nuestra.

³⁵⁰ *Ibidem*, pág. 262.

tan pronto como tenga entre sus manos sus trastos y sus juguetes.³⁵¹ Escondido tras “el quicio de una nube”, el sol no quiere perderse el “espectáculo de la tormenta” que empezará dentro de unos instantes.

El cielo también adquiere rasgos humanos. Ofendido por la falta de respecto demostrada por los militares, el cielo descarga una tormenta de nieve con un “atávico y vindicativo ímpetu” que durará toda la noche.³⁵² Antes del amanecer, comienza a soplar el septentrión: la evolución del viento se representa como si se tratara de una pieza musical dramática que se va acercando a su clímax. En un primer momento se trata de una brisa ligera, luego el aire empieza a silbar por los ventisqueros y a levantarse en remolinos, para luego convertirse en una “zarabanda de partículas en candescencia que *inician* -con esa insulsa animación del niño al que han enseñado para la función cuatro pasos y una vuelta que repite una y otra vez- las fiestas inaugurales del invierno”.³⁵³ En la escena, dos detalles nos parecen determinantes: uno de tipo visual y otro de tipo musical. La referencia en la estampa precedente al cielo del Roque y a los conocimientos de paisanos y pastores se explicita en esta descripción. En segundo lugar, el telúrico “*la*” -más resonante durante la noche que durante el día- que aparecía al principio de la secuencia, se convierte ahora de manera metafórica en la nota que marca el comienzo del espectáculo de la tormenta que atropellará a Mazón y sus hombres antes de que termine la oscuridad. Sin posibilidad alguna de encontrar amparo, los soldados se convierten en “figuras” de una función teatral, cuyo telón de fondo es “una pared sin dimensión ni color, como el escenario anterior a cualquier escenario, surgida del mismo ímpetu retrógrado de la tormenta”.³⁵⁴

El lenguaje teatral permite una representación simultánea de elementos visuales y musicales. Algo que Juan Benet sabía muy bien ya que en 1953 publicó su primera pieza de teatro.³⁵⁵ En esta estampa el amanecer se compara con la aparición de las luces que interrumpen el espectáculo y dan comienzo al entreacto. Es el momento en que los actores cambian su disfraz y

la escena [queda] reducida a una única superficie carente de centro, próxima y casi inexistente, una emulsión de polvo, confetti y expectación, una pizarra degradada por las rayas periféricas de inescrutables movimientos, como los pelos y defectos que

³⁵¹ *Ibidem*, pág. 265.

³⁵² *Ibidem*, pág. 266.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Nos referimos al cuento en forma de teatro titulado *Max*, publicado en *Revista española*.

surgen en los primeros fotogramas blancos durante la proyección de una película rancia.³⁵⁶

Observemos cómo cambia el decorado así cómo se altera la iluminación del cuadro. Todo un aviso para el lector que anuncia que en breve empezará el espectáculo de otra tormenta. La “luz carente de polos y sibaríticamente equilibrada” que aparece ahora, es una suerte de advertencia para que los espectadores se dispongan a escuchar en silencio la función. A pesar de su extensión, es una estampa que merece la pena destacar:

Desde una hora después del amanecer hasta pasado el mediodía estuvo soplando la ventisca con tan consistente *crescendo* que todo momento pareciera de calma respecto al siguiente; no obedecía a ninguna dirección, revuelta en todas y contra todas y tan sólo llevada de su furia [...], infinitos trazos que se dibujaron sobre aquella pizarra sin llegar nunca a quedar impresos por un deliberado deseo de obliteración llevado más allá de todo accidente en busca, tal vez, del olvidado episodio original de la creación, entre nubes de irritado incienso y estruendo de desafinados tambores tan súbitamente desalojados de su sueño que olvidaron templar sus cajas antes de iniciar su redoble, sin ton ni son ni otro propósito que el de embriagarse durante los fastos de las fúnebres deidades del invierno, en la imposible búsqueda de aquella definitiva paz sin regeneración en la calma, sin descendencia ni renovación, sin otro fin que el movimiento del quimérico e insustancial polvo blanco definitivamente liberado de su larga condena en la materia sólida y los colores. Cuando con el *smorzando* la tormenta fue perdiendo intensidad, frente a la abertura de la bauma fue apareciendo una pared curva de hielo, semejante a la alabeada superficie de una gran pieza de acero recién salida de la fundición para ser torneada, que conservara todavía algún jirón de la delicada gasa placentaria en cuyo seno se habían desarrollado los misterios de su génesis.³⁵⁷

Aquí se nos pone antes los ojos el resultado del paso del viento y de la tormenta. Además, con su descripción el narrador nos brinda la posibilidad de “escuchar” metafóricamente el concierto que se da en el norte de la sierra regionata en aquel día imprecisado de la primera decena de marzo de 1936. En efecto, el lenguaje teatral va perdiendo paulatinamente protagonismo y deja espacio a términos procedentes de las partituras musicales. Si nos fijamos en las expresiones empleadas (“*crescendo*”, “desafinados tambores”, “estruendo”, “*smorzando*” e “intensidad”, etc.) parece que

³⁵⁶ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit. pág. 267.

³⁵⁷ *Ibidem*, págs. 267-268.

Benet se ha inspirado en composiciones de música clásica que tanto le gustaban. Sin adentrarnos en un análisis intersemiótico del lenguaje de la descripción benetiana y de los códigos de las partituras musicales, podemos pensar que para componer la escena Benet se ha inspirado en piezas musicales favoritas. La tempestad, así como las batallas, son *topoi* muy recurrentes en la música barroca. Uno de los ejemplos más conocidos es quizás la famosa sonata para piano en re menor de Beethoven (n. 17, op. 31, n. 2), también conocida como *La tempestad*, aunque tiene poco que ver con cuestiones meteorológicas.³⁵⁸ Escuchando la sonata de Beethoven notamos que se da un “*crescendo*”. De manera análoga a lo que sucede en la descripción benetiana, en Beethoven el *crescendo* no termina en un *forte*, sino más bien en un *piano*, que en Benet se indica con el italianismo *smorzando*.

Como se ha podido ver a lo largo de este apartado en las descripciones de la naturaleza regionata incluso los ríos adquieren cierta relevancia. Y no podía ser de otra forma si consideramos unos detalles biográficos relativos al autor. Javier Marías recuerda con cariño que cada vez que Juan Benet viajaba, por motivos de trabajo o de vacaciones, deseaba bañarse en los ríos que iba encontrando en sus viajes. Benet se fijaba tanto en la conformación de los ríos que no le ahorró a Marías un comentario duro y severo sobre un fragmento de una de sus novelas, *Todas las almas*, donde se hace referencia a un puente que cruza un torrente.³⁵⁹ En cuanto ingeniero de canales, caminos y puertos, Benet le acusaba al joven Marías haber cometido un “error descomunal, realmente imperdonable en este libro y, claro, pues el libro ya no es lo que podría haber sido”. Y seguía: “tú hablas de un puente ferroviario y luego hablas y lo describes de la siguiente manera: «*El ancho río de aguas azules, quebrado por el largo puente de hierros diagonales entrecruzados*», decía. “Y claro esto no puede ser”.³⁶⁰ El 6 de enero de 1993, un día después de la muerte de Benet, Marías dejaba unas palabras conmovedoras: “Hace tan sólo unos días, ya muy enfermo, me cuentan que tuvo un momento en que quedó sonriendo largo rato, y quien estaba con él le preguntó: «¿En qué pensabas?..» «En nada», dijo él. Y al insistir esa persona cercana y decirle «¿Cómo

³⁵⁸ Cfr. Ugo Morale, *Introduzione a Beethoven*, Milán, Mondadori, 1999, pág. 108.

³⁵⁹ Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona, Delbolsillo, 2006, pág. 192.

³⁶⁰ “Se va de viaje”, *El país*, 6 enero 1993. Cfr. además García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., pág. 259.

que en nada? Si has estado varios minutos embelesado», el contestó con pudor: «Bueno, estaba viendo un río»³⁶¹.

A menudo en la narrativa benetiana los ríos se representan con rasgos humanos. Una de las primeras descripciones de la sierra en *Volverás a Región* es un ejemplo elocuente ya que se describen el Torce y el Lerma como si fueran dos hermanos litigiosos:

En el estrangulamiento se sitúa el nacimiento -y el divorcio- de sus dos ríos principales: hacia levante el Torce, un arroyo saltarín que inicia con malos pasos una breve e equivocada trayectoria que sólo a la altura de la confluencia con el arroyo Tarrentino (una impresionante, sombría y negruzca formación de cuarcitas en planos verticales y bordes en dientes de sierra) se cuidará de enmendar para que rinda sus aguas donde son necesarias. Y hacia poniente el Formigoso que, en comparación con su gemelo, observa desde su nacimiento una recta, disciplinada y ejemplar conducta para, sin necesidad de maestros, hacerse mayor de edad según el modelo establecido por sus padres y recipiendarios.³⁶²

Tal diferencia de carácter y de costumbre, afirma el narrador, parece inducir los dos ríos-hermanos a separarse de manera brusca interponiendo entre sus madres “ese escudo primario de planta torturada en cuya frontera oriental se alzan las cumbres [...] más impresionantes de la serranía”.³⁶³ De alguna manera los dos ríos encarnan la dualidad que destaca de manera visual del mapa de la comarca. Situados a los dos extremos del territorio el Torce y el Lerma, al igual que el pueblo de Región y el de Macerta, marcan la separación entre los “hermanos” durante el conflicto de la Guerra Civil.³⁶⁴ Incluso en *Saúl ante Samuel* se dan diferentes personificaciones de los ríos, en particular del Lerma. Se describe como un río “en ciernes, enigmático y furtivo y avaro y dominado, en su curso alto, por su aversión a las vegas y un montaraz pudor que le impedía dejarse ver por los ojos del hombre”.³⁶⁵

El recurso a la prosopopeya para representar los ríos regionatos nos recuerda por analogía al Jarama, el protagonista de la novela homónima de Rafael Sánchez

³⁶¹ Javier Marías, “Se va de viaje”, cit. En el catálogo *Rutas* se pueden ver unos dibujos privados de Benet cuyo sujeto son ríos. Véase: Benet, *Rutas*, cit., págs. 62-63.

³⁶² Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 50-51.

³⁶³ *Ibidem*, pág. 52.

³⁶⁴ En *Saúl ante Samuel* el narrador se refiere al Lerma diciendo “un día fue uno de los señores del desagüe meridional de la cordillera había de perder hasta el apellido, traicionado y arrinconado por su gemelo occidental” (Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 53).

³⁶⁵ *Ibidem*.

Ferlosio. Aunque considerado por la crítica literaria uno de los novelistas más destacables del realismo, Juan Benet lo considera “el mejor escritor español”,³⁶⁶ el único que salvaría dentro del panorama literario de la posguerra. Tal vez la apreciación de Benet se debe a las descripciones que Ferlosio lleva a cabo de los elementos naturales y que lo alejan de las representaciones miméticas realistas. En su novela de 1956, por ejemplo, Ferlosio representa el Jarama y la naturaleza que lo acompaña como unos seres que escuchan y respiran. En el principio de la novela se describe el agua rojiza del torrente que trenza “las hebras de las corrientes, como los largos músculos del río”. En la superficie sobresalía “algún banco de barro, al ras del agua, como una roja y oblonga panza al sol”.³⁶⁷ Poco antes de que se de la muerte de la joven al final de la novela, se describen los chicos bañándose en el río durante la noche. Un fuerte contraste entre luz y oscuridad marca esta escena: en lo alto el blancor de la luna se compara con la luz de unas “bombillas”, mientras que en la oscuridad los protagonistas “sentían correr el río por la piel de sus cuerpos, como un fluido y enorme y silencioso animal acariciante”.³⁶⁸

En *Una meditación*, en cambio, los torrentes adquieren otras connotaciones semánticas. El Polonia, por ejemplo, arrastra sus aguas hasta la Electra de San Juan que sirve de muro de contención, a falta de embalse que -como otras tantas cosas en la comarca- jamás llegó a construirse. En los días de riada, las aguas sobrepasan lo que pretende ser la sustitución del embalse. En *Una meditación*, la riada apunta metafóricamente al fluir de la memoria. Aquí la memoria se equipara a un embalse que por unos días “efímeros”, se llena de agua dando lugar a una “fiesta”, “un rejuvenecimiento”, “una música torrencial”, “luces” y “brillos”. Vuelven los recuerdos, como fragmentos de “troncos”, “restos”, “brozas”, “cuando se le vuelven a susurrar palabras hace tiempo no escuchadas”. La tierra reseca del olvido se colma de agua de la memoria.³⁶⁹ En *La otra casa de Mazón* se dice que el río Torce ha sido en el tiempo el escenario de numerosas batallas y “gestas históricas, recogidas unos cuantos siglos más tarde en media docena de telas encargadas por un pleno municipal a un pintor patán”.³⁷⁰ En la novela de 1973 a menudo el Torce se representa como un río vengativo y agresivo contra todos los que de una forma u otra lo han desafiado. En el “Proemio” de la obra, en efecto, el narrador advierte cómo la corriente del río ahoga cualquier persona que

³⁶⁶ Benet, “Cartografía personal”, cit., pág. 267.

³⁶⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1961, pág. 28.

³⁶⁸ *Ibidem*, pág. 271.

³⁶⁹ Benet, *Una meditación*, cit., págs. 206-207.

³⁷⁰ *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 14.

intente vadearlo. Se trata de una información que anticipa lo que afirma El Rey en la segunda escena, cuando cuenta a Cristino Mazón como falleció ahogado en la batalla contra el avance de los árabes.³⁷¹ En *La otra casa de Mazón* las fuerzas del río adquieren los mismos poderes vengativos y destructores atribuidos al clima en otras novelas. Cuando el viejo Mazón construyó su casa, informa el narrador, “en el ribazo de enfrente, la ruina fue acelerada -a causa de la venganza del río dirigida hacia su propio santuario”.³⁷²

3.2 El bosque de Mantua: una frontera infranqueable

«Holz» [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [«Wege»], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama «Holzwege» [«caminos del bosque, caminos que se pierden en el bosque»]. Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia. Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque.

Martin Heidegger, *Caminos del bosque*.

En un artículo aparecido en *Revista de Occidente* en mayo de 1974, Juan Benet explica el proceso de escritura de *Volverás a Región*. Se trata del mismo texto que hacía de prólogo a la segunda edición de la novela publicada por Alianza en 1974. Antes de emprender el análisis de las descripciones relativas al bosque de Mantua y de su guardián, es conveniente detenernos sobre unos detalles que el autor nos proporciona en este artículo. Desde las primeras líneas, Benet nos revela que la versión juvenil de su

³⁷¹ *Ibidem*, pág. 71.

³⁷² *Ibidem*, pág. 15.

primera novela se titulaba *El guarda* y que nadie la quiso publicar. En ella se narraban unos sucesos acontecidos en un mismo medio rural -Región- dominado por la inquietante presencia del vigilante de una finca: se trataba de “una suerte de vicario en nuestras tierras del guardián del bosque sagrado de Nemi”.³⁷³ Además de la figura del pastor, el autor afirma que en *El guarda* aparecían otros “personajes anormales” que nos recuerdan a individuos que más tarde poblarán sus narraciones. Una mujer enloquecida por la pérdida del marido que desaparece tras cruzar el umbral de la finca prohibida; un viejo aristócrata, asesino de perros lanzado al maquis por despecho; un hombre alcoholizado, último vástago de una familia importante, que quiere transformar su casa en un laberinto cretense del que ya no acertaría a salir y una tribu de gitanos ricos que poco a poco se va apropiando de toda la comarca gracias a la destilación de un alcohol repugnante, como hará el abuelo de *Una meditación*. De todas estas figuras, el guarda es sin duda la más relevante. En cuanto guardián por antonomasia, adquiriría en la obra un papel tan importante que el autor decidió dedicarle el título mismo de la novela anteponiendo al sustantivo un artículo determinado. Durante ocho años, en los distintos viajes de Benet por el noroeste de la península, el temible guardián seguía en la imaginación del autor como el “fundador de una lúgubre dinastía que mantenía a raya tantas extraviadas comunidades sujetas a su depauperada tierra por su propio temor”.³⁷⁴

Como ya hemos anticipado, la estancia por la zona de Vegamián no solamente le brindó a Benet la posibilidad de percibir visualmente lo que él había antes imaginado, sino que además los cuentos y las leyendas que se contaban en los pueblos de la provincia de León fueron una fuente útil para la configuración del Numa. A este propósito Benet declaraba a Sabino Ordás en 1984 que en los años de Porma había conocido a un “pastor que hablaba de un valle perdido donde había tumbas sacrales del siglo XII; otro señor que decía que había un guarda que nunca había bajado a Vegamián”. En la misma entrevista, el autor recordaba:

Me contaba un pastor de Rullero de otro pastor que no había bajado de las montañas desde el final de la Guerra Civil. Son cosas que contaban aquellas gentes. Había otro que decía que los habitantes comprendidos entre Vegamián y Lillo eran descendientes de un coronel francés que había pasado por allí en el tiempo de la guerra de la Independencia.³⁷⁵

³⁷³ Benet, “Breve historia de «Volverás a Región»”, cit., pág. 160.

³⁷⁴ *Ibidem*, pág. 162.

³⁷⁵ Benet, “El agua de León”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 223.

El mito del guarda y de su bosque prohibido acompañará a Juan Benet a lo largo de toda su carrera literaria hasta convertirse, según Eduardo Chamorro, en una especie de obsesión para el autor.³⁷⁶ En el paratexto anónimo que acompaña la edición de *La Gaya Ciencia de Del pozo y del Numa (Un ensayo y una leyenda)* de 1978, leemos algo que viene al caso:

La segunda parte del libro, trata del numa que ya aparece furtiva y necesariamente en la mayoría de las novelas y cuentos del autor. El hecho de que en toda su obra no se haya hablado explícitamente de él no implica que el personaje sea de reciente creación ni de segundo orden. Muy al contrario; se diría que a lo largo de los años la figura del numa, el porqué de su existencia y el amor por lo que defiende, se han ido dibujando hasta lograr acercarnos al personaje sin que por ello desaparezca el misterio y el desamparo de su propia forma de ser.³⁷⁷

El texto no lleva firma, puede que lo haya escrito un crítico de la editorial o el propio Benet. Pero la paternidad del texto es de poca relevancia. En efecto, lo que el texto destaca es que, a pesar de que en el relato *Una leyenda: Numa* el autor nos sitúa en el interior del bosque, nos muestra los desplazamientos y las costumbres del guarda, los enigmas relativos a este personaje no se agotan, sino más bien todo lo contrario. La legendaria tragedia del bosque de Nemi, con la que Frazer inaugura su doce volúmenes que componen *La rama dorada*, planteó a Benet un misterio del que ya no quiso salir y “a cuyos ingredientes” dedicó buena parte de su obra ensayística, incluido el último de sus ensayos, *La construcción de la Torre de Babel*, y la práctica totalidad de su obra de ficción.³⁷⁸ Muy distante de considerarse a sí mismo “autor de desenlaces”, Benet prefiere el enigma a su solución. Y de todos los enigmas y misterios que aparecen en sus obras, el del Numa no sólo es el más frecuente, sino quizás el más insidioso. Educado en la vigilia y en el acecho, el guarda no se deja ver por ningún hombre, ni siquiera por los más atrevidos que se adentran en el bosque. Pero él lo ve y oye todo tanto durante el día como por la noche. Todos los habitantes de Región lo conocen: o por los disparos lejanos de su escopeta o porque han escuchado por boca de los ancianos cuentos lúgubres sobre él y sobre el Indio, como en el caso del joven enfermizo Jorge en

³⁷⁶ Chamorro, *El aliento del espíritu sobre las aguas*, cit., pág. 71.

³⁷⁷ Benet, *Del pozo y del Numa*, cit., pág. 4. Observamos que en el texto citado el nombre propio del guarda se escribe en minúscula.

³⁷⁸ Chamorro, *El aliento del espíritu sobre las aguas*, cit., pág. 71.

*Una meditación.*³⁷⁹ Cada vez que un coche se mueve por la sierra los regionatos se preparan a un próximo entierro como vemos en una estampa situada al principio de *Volverás a Región*:

Nunca, ni en la ciudad abandonada ni en lugar alguno de la vega, se oye decir que ha pasado un coche en dirección a la sierra; no se propaga el hecho ni el rumor corre, pero acaso el presentimiento se extiende -ese estado polar de aire y ese súbito aroma de pólvora virgen, salitre y alga marinas, esa repentina vitrificación del silencio en una mañana de otoño preparada a recibir al viajero, empavesada de augurios y muecas y susurros funerales antes y después del ronquido de un motor, tranquilo, extra temporal, indiferente, incapaz de saber que en su propio jadear se acumulan sus últimos estertores, haya podido alterar la tranquilidad del valle.³⁸⁰

De lo que cuenta el narrador del “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas* sabemos que el guarda es una presencia amenazante en toda la comarca ya desde la época carlista. Al relatar el plan de venganza de Menses y de la familia Mazón contra los hermanos Gilvarey, acusados de robo y escondidos en la sierra, el narrador nos informa de una costumbre pasada de los regionatos. Cada diez o veinte años, un grupo de hombres solían organizar una periódica caza del fugitivo para “sacudir su aburrimiento u olvidar la maldición del Numa por unos días”.³⁸¹ Pocas páginas después, el narrador volverá sobre la presencia amenazante del guarda que habitaba la zona desde mediados del siglo XIX. Para huir de los acosos de los alfonsinos, se cuenta cómo algunos supervivientes de una maltrecha brigada carlista huyeron hacia el monte, faldeando la Sierra de la Matanza hasta alcanzar la cabeza del valle de Lerna, por el arroyo de los Sasos. No se conocían muy bien los propósitos de aquellos hombres. Tal vez querían simplemente despegarse del enemigo, dejar las armas y buscar su acomodo en la población o tal vez esperaban “como una tribu perseguida y errante”³⁸² encontrar una suerte de valle de promisión, aunque estuviera sometida a la celosa vigilancia del Numa.

Aun así, los conocimientos de los regionatos sobre el Numa y sus orígenes son escasos e indeterminados. Una prueba de ello la podemos encontrar ya desde las primeras páginas de *Volverás a Región*. El narrador jamás nos proporciona una única y definitiva descripción del guarda y de sus costumbres, sino que fragmenta sus ya

³⁷⁹ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 322.

³⁸⁰ *Volverás a Región*, cit., pág. 25.

³⁸¹ *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 382.

³⁸² *Ibidem*, pág. 402.

incierto conocimientos sobre el personaje esparciéndolos entre una descripción del paisaje y otra. Sin ni siquiera anticipar el nombre propio del guarda, el narrador se refiere a él describiéndolo como un “anciano [...] astuto y cruel, cubierto de lanas crudas como un pastor tártaro y calzados con abarcas de cuero”. A renglón seguido nos informa sobre sus características más destacables: “dotado del don de la ubicuidad dentro de los límites de la propiedad que recorre día y noche con los ojos cerrados”.³⁸³ Pocas líneas después, el narrador añade unos detalles para la configuración del Numa. Apunta a su carabina -única herramienta técnica que el guarda posee- y a su habilidad en disparar unos golpes fatales cada vez que algún ruido turba la tranquilidad del lugar. En otra ocasión, el narrador remite al guarda como descendente de una raza de pastores muy viejos, “tan insaciables y crueles que cuando en el pueblo se advierte su proximidad las campanas tocan a rebato”.³⁸⁴ Según cuenta el narrador, estos pastores acostumbraban a vivir a más de mil quinientos metros de altitud, “bajo unos montones de leña y hojarasca que mirados a distancia, parecen termiteras”.³⁸⁵ Estamos frente a un típico ejemplo de estrategia narrativa por reticencias, empleada sobre todo para la configuración de los personajes.³⁸⁶ En las novelas benetianas, los personajes no se definen por lo que se sabe de ellos o por lo que hacen, sino más bien a partir de la falta de informaciones sobre sus figuras. Pensemos por ejemplo en lo poco que se conoce de la señora de *En la penumbra* o de la mujer de *Un viaje de invierno*. De manera parecida a lo que pasaba para el protagonista anónimo de *Nunca llegarás a nada*, el narrador de *Una leyenda: Numa* nos presenta al protagonista gracias a una serie de “negaciones”. Por la naturaleza de su misión, el guarda no conocía ni el descanso ni la fiesta, como “tampoco conocía los cambios de humor, sujeto a un único talante que al no verse sometido a alteraciones carecería de carácter, ni serio ni alegre, ni adusto ni comunicativo”.³⁸⁷ Además, el nombre propio del guarda nunca aparece en el cuerpo del texto, sino solamente en el título. De manera casi paradójica, la indeterminación que atañe al personaje es una de las características que más lo definen y contribuye a crear la atmósfera de miedo en la que viven los regionatos. A pesar de que el miedo es siempre “miedo a algo”, por muy indistinto que puede ser,³⁸⁸ en el caso del guarda benetiano el pavor que este personaje genera se debe justamente a lo poco que se conoce de él, a la

³⁸³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 23.

³⁸⁴ *Ibidem*, pág. 61.

³⁸⁵ *Ibidem*, pág. 60.

³⁸⁶ Cfr. Claude Murcia, *Juan Benet: dans la pénombre de Région*, Nathan, París, 1998, págs. 198-199.

³⁸⁷ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 102.

³⁸⁸ Cfr. Jean-Paul Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, Milán, Bompiani, 2007, pág. 184.

imprevisibilidad de sus movimientos y, en general, a la imprecisión de su figura.³⁸⁹ Numa genera miedo no solamente por su violencia, sino también porque no se deja ver y es ubicuo: su *ser* es independiente de su *aparecer* ya que su presencia no coincide con la visibilidad.³⁹⁰ En *Volverás a Región*, por ejemplo, muchas son las leyendas sobre el Numa. Se dice que de su bandolera cuelga una suerte de rosario creado con las muelas de oro que ha arrancado a sus víctimas y que con el llegar del otoño se escuchaba cantar una canción larga y triste en la que se narran las vicisitudes de una brigada carlista. El mismo doctor Sebastián destaca algunas entre las diferentes historias construidas alrededor de la figura del guarda en Región:

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 años- del odio a las mujeres y a los borbones saca casa 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. No parece inverosímil; yo no digo que tales cosas no puedan ocurrir también en este siglo, pero sí afirmo que entonces, quiero decir, antes, tenían unas consecuencias más nefastas. Lo que sí parece cierto, es que siempre espera a la noche para empezar a actuar.³⁹¹

Tanto la indeterminación como la narración reticente y “negativa” común a varios narradores benetianos, volverán a aparecer en el momento en el que el narrador hace unas digresiones sobre unos aspectos psicológicos y comportamentales del Numa. En un primer momento se nos dice que el guarda está dividido por dos fuerzas antagónicas interiores que el narrador define “disposiciones de ánimo” o “almas”. La primera es más meditativa, “la del hombre que en todo momento ponderaba el mejor método para el ejercicio de sus funciones”.³⁹² La segunda, en cambio, se da en los momentos de lucha,

³⁸⁹ “El miedo es de índole arcaica, no tanto ante aquello que aún no es conocido, sino ante lo desconocido” (Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 41).

³⁹⁰ Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Turín, Bollati Boringhieri, 2004, pág. 41.

³⁹¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 255.

³⁹² *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 152.

cuando “a la hora de la verdad pasaba a la acción directa”.³⁹³ Sin embargo, estas dos actitudes parecen anularse mutuamente con la llegada de una tercera actitud que se manifiesta en los días tranquilos cuando nada parece poner en peligro el bosque y el guarda se deja seducir por su imaginación. El narrador define esta disposición de ánimo como “una tierra de nadie” entre las otras dos, una suerte de “terreno vago sin características propias, no dominado por ninguna de ellas y en el que para convivir amistosamente ambas tenían que perder sus más calificativos caracteres”.³⁹⁴ En este terreno, sigue el narrador,

el guarda ni daba en pensar intensamente ni vigilaba con acecho y, tal vez, oscuramente y con regocijo y con miedo al mismo tiempo, vino a descubrir que aquel terreno era el más grato de los tres. Que en aquel terreno deseaba vivir, que no aspiraba a más, que en su entender había adquirido los suficientes méritos como para retirarse a él, dispensándose de otras obligaciones, y que su fin, su muerte debía encontrarse allí, en una mezcla de pensamiento sin inquietud y vigilancia de trámite, acaso gracias a la milagrosa aparición de un seráfico guardián que sin pisar la tierra ni hollar el monte viniese de las alturas para hacerse cargo de la custodia, sin obligarle a echarse el arma a la cara y librar un último combate con el que llevar a cabo la transmisión de su poder.³⁹⁵

Análogamente al rey-sacerdote del bosque de Nemi descrito por Frazer, Numa se configura como asesino y suicida a la vez, consciente de que “tarde o temprano habría de llegar quien le matara, para remplazarle en el puesto sacerdotal”.³⁹⁶ Cualquier descuido en su desvelo es la oportunidad para que se produzca el renovado ritual con el asesinato que cancela y soporta a la vez el ciclo, dando la vuelta al reloj de arena y poniendo el tiempo de cabeza sobre sí mismo. Es ése el tema alrededor del cual Benet nunca dejó de merodear y del cual derivaría el ubicuo personaje al que jamás abandonó.

Si de su novela primeriza no nos queda ningún documento impreso, de la temprana influencia que *La rama dorada* de Frazer tuvo en Benet tenemos una prueba evidente ya desde la pieza teatral *Anastas o el poder de la constitución* escrita en 1958. Aunque el teatro benetiano no entra en el *corpus* de nuestro estudio, creemos oportuno citar esta obra teatral ya que en ella se hallan detalles visuales relativos al rey-sacerdote

³⁹³ *Ibidem*, pág. 102.

³⁹⁴ *Ibidem*, pág. 164.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 11.

que se reiterarán en las descripciones del Numa presentes en las novelas benetianas.³⁹⁷ *Anastas o el poder de la constitución* es una farsa política cuya única relación con la política española de cualquier época se puede encontrar en una imagen pictórica. Nos referimos al lienzo que aparece en el acto primero y que constituye la única decoración del Salón de Trono del rey Anastas, escenario de la mayoría de los cuadros de la pieza teatral. Se trata de una reproducción a gran escala de *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*. El nombre del pintor no se cita en la pieza teatral pero con seguridad se refiere al lienzo de Antonio Gisbert Pérez de 1888, conservado en el Museo del Prado y que Benet conocía muy bien.³⁹⁸ No es casual que este cuadro se halle en el Salón de Trono, en el que el rey Anastas convoca a sus ministros y donde será finalmente asesinado. A lo largo de este trabajo, hemos visto cómo a menudo los detalles visuales que Benet inserta al principio de sus narraciones, y en este caso de una representación teatral, se configuran como anticipaciones icónicas de lo que se dará más adelante en el relato. El referente del cuadro es el fusilamiento del liberal José María Torrijos (1791-1831) y sus compañeros llevado a cabo por las tropas de Fernando VII en las playas de Málaga. Combatiente de la Guerra de Independencia Española, Torrijos fue víctima de una emboscada preparada por el gobernador Vicente González Moreno, quien le había asegurado el triunfo de la rebelión contra el gobierno del Fernando VII. A Torrijos se le acusaba de rebelión contra el poder monárquico absoluto. De manera análoga es lo que le pasará a Anastas, apuñalado por Stratos, el nuevo rey que perpetuará el absolutismo de la tradición.

El primer acto se abre con una escena que roza lo cómico. El rey Anastas, mientras espera a sus ministros, se entretiene matando a unos mosquitos que unas veces come y, otras, combate con el veneno verde que le da su camarero fiel Gaspar. El rey sospecha que sus ministros urdan un complot para acabar con él y robarle el trono, tal como la tradición prevé. Por esa razón convoca a los ministros en la Sala del Trono con la intención de redactar una Constitución que reemplazase la antigua ley. Según ésta, el poder del rey “sólo podrá ostentarlo aquel que con su propias manos acabe con *su*

³⁹⁷ Para un estudio pormenorizado de la producción teatral benetiana se remite a Manuel Carrera Garrido, *Análisis crítico del teatro de Juan Benet*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

³⁹⁸ Sobre las frecuentes visitas de Benet al Museo del Prado remitimos al capítulo 5 de este trabajo. El mismo cuadro de Gisbert se cita a menudo en Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Delbolsillo, 1998 y se reproduce gráficamente en Javier Marías, *Tu rostro mañana. 3 Veneno y sombra y adiós*, Barcelona, Delbolsillo, 2008, pág. 159.

existencia”.³⁹⁹ Tal es la suerte que pretende eludir Anastas con la nueva Constitución pero que, como le recuerda la Sombra del Rey Pochas, “no podrá transformar nuestra sagrada costumbre. La tradición continúa; el poder reside sólo en ti”.⁴⁰⁰ No será ésta la única ocasión en la que la Sombra del Rey Pochas pone en guardia a Anastas sobre sus inútiles intenciones de desafiar la tradición y el destino. Además, al comienzo del segundo acto, será el propio Anastas quien recuerde en un largo monólogo los principios establecidos por la tradición:

Desde siglos atrás quedó establecido que la corona solamente la ceñiría aquél que lograra ganarla en la lucha. No estaba escrito en parte alguna ni era preciso hacerlo público, ni jamás aspiró nadie a ella que no fuera a impulsos de la cólera o la locura, o la más desmedida ambición. En nuestro terreno desde el momento en que el asesino, sentado sobre el cadáver de su antiguo rey, se ceñía su pesada corona, se convertía en el amo de todo y el señor de todas las voluntades. No hubo jamás poder más absoluto... ni más negro. Ni corona más pesada ni trono más rodeado de amenazas. Jamás vivieron reyes más atormentados. No había palacios, pero sí un bosque, donde resonaban día y noche los más siniestros y sospechosos rumores; no había trono pero sí un matorral desde donde espiar la llegada de cualquier intruso; no había sueño, no se conocía la paz, no se podía confiar sino en la vigilia y el acecho permanente azuzado por las más torturantes pesadillas. Luego, una mañana un músculo aparecía anquilosado, el ánimo empezaba a decaer, la espada se volvía intolerablemente pesada.⁴⁰¹

El discurso de Anastas desembocará en un elogio de su propio reinado y de sus planes para cambiar el curso de los acontecimientos. Sin embargo, lo que aquí nos llama la atención no es solamente la referencia directa a lo que Frazer cuenta sobre el sacerdote de Nemi en *La rama dorada*, sino sobre todo los detalles descriptivos que Benet hace suyos para representar la escena por boca de Anastas. Empecemos por las analogías entre el texto de Frazer y el discurso de Anastas. Al principio del primer capítulo Frazer no tarda en explicar las leyes que pautaban la sucesión del sacerdote, único vigilante del santuario de Nemi:

³⁹⁹ Juan Benet, *Anastas o el origen de la constitución*, en *Teatro Completo*, edición a cargo de Miguel Carrera Garrido, Madrid, Siglo XXI, 2010, pág. 29.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pág. 28.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 30.

el puesto sólo podía ocuparse matando al sacerdote y sustituyéndole en su lugar hasta ser a su vez muerto por otro más fuerte o más hábil. El oficio mantenido de este modo tan precario le confería el título de rey, pero seguramente ningún monarca descansó peor que éste ni fue visitado por pesadillas más atroces. Año tras año, en verano o en invierno, con bueno o mal tiempo, había de mantener su guardia solitaria, y siempre que se rindiera con inquietud al sueño, lo haría con riesgo de su vida. La menor relajación de su vigilancia, el más pequeño abatimiento de sus fuerzas o de su destreza le ponían en peligro; las primeras canas sellarían su sentencia de muerte.⁴⁰²

Vemos cómo Benet traspone en clave teatral la ley de la sucesión de la espada procedente del mito de bosque de Nemi y que Anastas quiere sustituir con la “ley de la purga”.⁴⁰³ Asimismo, observamos cómo el autor madrileño incorpora unos elementos visuales procedentes del texto de Frazer tanto para la representación del rey en *Anastas o el origen de la constitución* como para la conformación del bosque de Mantua a partir de *Volverás a Región*. Comparando la representación del rey en la pieza teatral con la del sacerdote de Nemi notamos que Benet lleva a cabo un discurso de tipo paródico. Frazer representa al sacerdote-rey como una figura siniestra que “en la mano blandía una espada desnuda”.⁴⁰⁴ Si bien Anastas recuerda en su monólogo la espada mítica, jamás se representa con el arma. Se describe más bien con un vaso de agua en una mano y un matamoscas en la otra. De la misma manera se representará al nuevo rey, Stratos, justo antes de que se cierre el telón.

Si en las representación del rey en *Anastas o el origen de la constitución* Benet lleva a cabo un discurso paródico, diferente será el tratamiento reservado al ambiente natural. Aunque las escenas de la obra teatral se desarrollan en lugares interiores, en su parlamento el rey menciona un bosque donde residían los reyes precedentes desde tiempos inmemoriales y desde donde se escuchaban los más siniestros e inquietantes rumores. Se trata de una cita que nos permite plantear analogías con el texto de Frazer. En efecto, en *La rama dorada*, poco antes de explicar las leyes de la sucesión, Frazer describe en detalle el lugar donde en la Antigüedad se cumplía el ritual homicida. Recordamos brevemente que el planteamiento epistemológico que subyace a *La rama dorada* remite al cambio de rumbo en la interpretación del mito que se dio entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Junto con las teorías de otros antropólogos, Frazer propone una interpretación del mito en clave ritualista y sociológica. En lugar de

⁴⁰² Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, cit., pág. 11.

⁴⁰³ Benet, *Anastas o el origen de la constitución*, cit., pág. 39.

⁴⁰⁴ Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, cit., pág. 11.

que el ritual implique el mito, como en general se pensaba, Frazer propone que el mito se haya desarrollado como una forma que justifica el ritual, el cual se desprende a su vez de premisas filosóficas profundamente arraigadas en la mente.⁴⁰⁵ En otras palabras, según estas interpretaciones, el mito llegó a ser un verdadero paradigma interpretativo de la realidad, en la medida en que se detectaba la razón de ser originaria de todas las ceremonias, fiestas y rituales que ha determinado su nacimiento en diferentes ámbitos culturales.

En el primer capítulo de *La rama dorada*, Frazer introduce la narración del mito afirmando que el lago del bosque de Nemi, llamado por los antiguos “el espejo de Diana”,⁴⁰⁶ se halla en las colinas Albanas, indicativamente a veinte kilómetros al sur de Roma.⁴⁰⁷ Pero casi a renglón seguido escribe que para hacernos una idea exacta de las reiteradas muertes que se daban allí, los lectores “debemos formarnos una imagen exacta del lugar donde ocurrió, pues, [...] existía un sutil nexo entre la belleza natural del lugar y los misteriosos crímenes que ahí se perpetraron bajo la máscara de la religión”.⁴⁰⁸ Tras una descripción morfológica de las colinas Albanas, el antropólogo se detiene en el origen volcánico del lago y en la descripción de la vegetación exuberante que lo rodea. Un tipo de flora que nos recuerda la “vegetación lujuriente y hostil”⁴⁰⁹ del bosque benetiano. Todas las riberas del lago están cubiertas por una “boscosa espesura que en primavera se cubre de frescas flores silvestres, las mismas con las que sin duda se cubría hace dos mil primaveras”.⁴¹⁰ En este bosque sagrado, se hallaba un árbol alrededor del cual rondaba la figura torva y siniestra del vigilante del santuario del templo de Diana. Aun así, creemos que los aspectos más sugestivos de la descripción de Frazer se dan en el párrafo siguiente. Antes de describir con más detalles el lugar, el antropólogo advierte al lector que el escenario del ritual dista mucho de ser un *locus amoenus* y que: “El ensueño azul de los cielos italianos, el claroscuro de los bosques veraniegos y el rielar de las aguas al sol concordarían mal con aquella figura torva, siniestra”.⁴¹¹ Es más, unas líneas más abajo, Frazer invita a los lectores a “imagina[rse] este cuadro como lo podría haber visto un caminante retrasado en una de esas lúgubres

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pag. 15.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pág. 9.

⁴⁰⁷ Benet en *Un viaje de invierno*, cit., pág. 169 hace referencia a “las márgenes abruptas y delicadas del lago Albano”.

⁴⁰⁸ Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, cit., pág. 9.

⁴⁰⁹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 22.

⁴¹⁰ Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, cit., pág. 10.

⁴¹¹ *Ibidem*, pág. 11.

noches otoñales”.⁴¹² Comprobamos, entonces, cómo incluso Frazer recurre a la figura de un errante que se mueve por aquellos parajes, de manera parecida a lo que hace Benet con sus numerosos “viajeros” y como hacía también Euclides da Cunha en *Los sertones*. Es más, en la representación siguiente de la naturaleza que rodea el lago de Nemi encontramos unas analogías con las estampas benetianas relativas al territorio regionato que hemos analizado anteriormente. El lenguaje marcadamente visual se va enriqueciendo con palabras procedentes de otros campos sensoriales. El énfasis que Frazer ponía en los aspectos lumínicos y cromáticos del bosque se desplaza en los sonidos que proceden de la vegetación y que produce el viento. Análogamente a lo que hace Benet, Frazer también convierte una representación en un primer momento estática de un paisaje natural -antes definido como “cuadro”-,⁴¹³ en una escena en movimiento gracias al empleo de palabras musicales.⁴¹⁴ De hecho, no solamente describe el movimiento visual de la caída incesante de las hojas en las noches de otoño, sino también apunta al oído:

El viento [que] parece cantar un responso al año que muere. Es una escena sombría con música melancólica: en el fondo la silueta del bosque negro recortada contra un cielo tormentoso, el viento silbando entre las ramas, el crujido de las hojas secas bajo el pie, el azote del agua fría en las orillas, y en primer término, yendo y viniendo, ya en el crepúsculo, ya en la oscuridad, destácase la figura oscura, con destellos acerados cuando la pálida luna, asomando entre las nubes, filtra la luz a través del espeso ramaje.⁴¹⁵

Ahora bien, en el pasaje citado se pueden encontrar otros detalles significativos que nos permiten avanzar unas analogías entre esta imagen verbal de *La rama dorada* y algunas estampas benetianas. En más de una ocasión hemos visto cómo Benet emplea la figura retórica de la prosopopeya y la aplica a elementos naturales y meteorológicos para remarcar el poder de la *physis* en Región. Si bien estamos lejos de las descripciones del clima violento de *Herrumbrosas lanzas* o de *Volverás a Región*, también en el texto de Frazer el viento se describe con rasgos humanos: canta y silba entre las ramas para

⁴¹² *Ibidem*, pág. 12.

⁴¹³ Recordamos que Frazer, en el *incipit* de su tratado, cita el cuadro *La rama dorada* de Turner conservado hoy en día en el anexo Clore de la Galería Tate en Londres. Frazer empezó a escribir su ensayo en 1890, es decir, antes de ver el cuadro y antes de visitar Nemi por vez primera. Hay que señalar que el lago que se representa en el cuadro de Turner no es el de Nemi sino el de Averno situado más al sur del de Nemi. Cfr. *Ibidem*, pág. 9.

⁴¹⁴ Trias, *Lógica del límite*, cit., pág. 181.

⁴¹⁵ Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, cit., pág. 12.

despedirse metafóricamente del año que se aproxima a su fin. El sonido y la fuerza del “azote” que Benet atribuye al viento, en *Volverás a Región*, y a la fuerza devastadora del reloj de Cayetano Corral en *Una meditación*, se asocia en *La rama dorada* al movimiento del agua fría en las riberas del lago. Pero fijemos nuestra atención en un detalle ulterior.

Como se ha dicho, Frazer emplaza la descripción del bosque de Nemi en otoño. A los cromatismos típicos de la estación, añade el “crujido de las hojas secas bajo el pie”. Si recordamos la escena final del *Una leyenda: Numa* notamos que el “crujido de la hojarasca” aparece también en el relato benetiano, como también aparecía ya en “Baalbec, una mancha” y *Volverás a Región*.⁴¹⁶ Se trata, en nuestra opinión, de un elemento aparentemente nimio pero que pone en evidencia la “sobredeterminación” de la imagen final en el cuento benetiano. El sonido del pie que pisa las hojas secas y del cual el guarda no se da cuenta, distraído en la contemplación del valle, nos obliga a detenernos unos instantes. Este fragmento se configura como un “síntoma-detalle” que complica la interpretación de la imagen.⁴¹⁷ Se configura como una latencia que quiere emerger.⁴¹⁸ El síntoma, como dice Didi-Huberman, deja aflorar las supervivencias para luego desaparecer, como un relámpago.⁴¹⁹ Recordamos que el estudioso francés aplica el síntoma freudiano en el campo de la interpretación de las imágenes y define la “imagen síntoma” como una figuración en la que confluyen pulsiones reprimidas y competencias semióticas propias del sistema de una cultura. Se trata de una imagen que se manifiesta de manera inesperada y afecta a las herramientas hermenéuticas de lo visible que queda en suspenso y aporta rasgos semánticos inéditos.⁴²⁰

Volviendo al detalle de las hojas secas podemos definirlo “sobredeterminado” por dos razones. En primer lugar porque remite directamente a la representación del bosque de Nemi llevada a cabo por Frazer. Además, también en una de las primeras descripciones del Numa en *Volverás a Región*, se remite a este sonido junto con otros que pueden perturbar la tranquilidad del guarda. El pastor se describe “velando noche y día por toda la extensión de la finca, disparando con infalible puntería cada vez que unos pasos en la hojarasca o los suspiros de un alma cansada, turben la tranquilidad del

⁴¹⁶ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 168.

⁴¹⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 294.

⁴¹⁸ Retomando las ideas de Aby Warburgh sobre las latencias en la historia del arte (*Nachleben*), Didi-Huberman rescata la “complejidad temporal de las imágenes” (*Ibidem*, pág. 63).

⁴¹⁹ *Ibidem*, pág. 45.

⁴²⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 63.

lugar”.⁴²¹ La segunda razón es quizás más articulada. Sabemos que la misión que acomuna el sacerdote de Nemi con el guarda benetiano es la de proteger el bosque y la de no permitir el acceso a “intruso” alguno. El único hombre que conseguirá cruzar aquella frontera infranqueable sin encontrar la muerte será el que matará al vigilante para despojarlo de sus poderes y perpetuar así la tradición. Al igual que para el vigilante de *La rama dorada* y para el rey de *Anastas o el origen de la constitución*, para el guarda de Mantua cualquier descuido de su vigilia puede poner en peligro su existencia y la preservación del cerco mítico. Y en efecto, el crujido de la hojarasca al que el Numa no parece prestar atención, se da justo en el momento en que el personaje se queda hipnotizado por el espectáculo de la “lámina de agua” y de la “niebla” que sube hacia lo alto de El Monje.⁴²² La misma contemplación captaba la atención del Numa al principio del relato. Con estas premisas, entonces, podemos pensar que quien produce el ruido al pisar las hojas es un hombre atrevido que sorprende fatalmente al guarda a espaldas. Si así fuera aquel sonido sería el síntoma auditivo que marca el comienzo de otro ciclo temporal, es decir, del reino de un nuevo guarda llegado allí para matar al viejo como manda el “principio rector”.⁴²³ Con este asesinato, el mito se perpetuaría inexorablemente y el “triunfo del espíritu” quedaría sellado una vez más: el tiempo cronológico es sustituido por un continuo devenir, por un tiempo fluido en el que los hechos naturales se reiteran cíclicamente con pequeñas variaciones.⁴²⁴ Estamos frente a una muestra evidente de cómo los mitos resisten a lo largo de la tradición. Los mitos son historias caracterizadas por un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, a pesar de presentar ciertas variaciones, se pueden reconocer representados en las formas artísticas más dispares.⁴²⁵ Pero Benet acostumbra a sus lectores a no buscar ni síntesis ni conclusiones definitivas. Una vez más el autor opta por la fertilidad de la ambigüedad de los detalles en la que cualquier interpretación puede ser válida pero no definitiva.⁴²⁶ En efecto, si en *La rama dorada* de Frazer se nos dice claramente que un “pie” pisa las hojas secas, en *Una leyenda: Numa* nada queda explícito. A lo largo del cuento, de hecho, a menudo el narrador reitera la perfecta armonía entre el pastor y los animales

⁴²¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 24.

⁴²² En efecto, el bosque de Mantua se ubica en la cumbre de El Monje. Podemos avanzar la hipótesis de que Benet haya atribuido a la cumbre este nombre para remitir de manera intertextual al “sacerdote” del templo de Diana, en el bosque de Nemi.

⁴²³ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 105.

⁴²⁴ Cfr. Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 199.

⁴²⁵ Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 41.

⁴²⁶ Cfr. Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, cit., pág. 59: “sólo la ambigüedad tiene capacidad para hacer historia”.

autóctonos, por lo tanto, nada nos impide pensar que el ruido no lo produce el cuerpo de un ser humano. Tópico expresivo en las representaciones literarias de los bosques, el “crujido de la hojarasca” se convierte en *Una leyenda: Numa* en una demostración evidente de la poética de la incertidumbre de Juan Benet.⁴²⁷ Al cerrar el libro, muchas son las preguntas que se plantea el lector y muy escasas las respuestas que podrá encontrar.

Algunos estudiosos ven en la figura del guarda una alegoría de Franco y de su dictadura fundada en la conservación de un orden preestablecido.⁴²⁸ Pero, por lo general, los críticos concuerdan en interpretar la imagen de la frontera intransitable entre el bosque de Mantua y el resto del territorio regionato como un símbolo del conflicto entre la razón y la pasión y entre la sociedad y la naturaleza.⁴²⁹ Retomando a Kristeva, Ken Benson afirma que el bosque se configura como el espacio “semiótico”, eso es, el lugar de la intimidad, donde los rigores de la razón y del logos no tienen cabida.⁴³⁰ La misión del Numa, por lo tanto, sería la de defender el estado de armonía natural del bosque de los ataques del “intruso” que el crítico interpreta como lo “simbólico”, es decir, “la sociedad”, el “deber” y la “razón”.⁴³¹ En el interior del bosque rigen la intuición y el dominio de la Naturaleza que, como sabemos, nunca han quedado grabadas por la escritura, es decir, una entre las múltiples técnicas humanas.

Esta dicotomía entre el mundo de lo racional -las afueras del bosque- y el de lo irracional -el interior del bosque- nos lleva a abrir un paréntesis sobre un planteamiento hermenéutico que se reitera en la bibliografía sobre la narrativa de Benet. A menudo el territorio de Región se asocia a la imagen del laberinto cuyo centro sería el propio bosque de Mantua.⁴³² Es indudable que la conformación del territorio regionato y las

⁴²⁷ Véase en particular: Frédéric Bravo, “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*”, en Anne-Marie Capdeboscq et Claude Murcia (eds.), *Juan Benet, La licorne*, 31, 1994, (Ejemplar dedicado a Juan Benet), págs. 31-46 y Jacques Fressard, “Numa, Numen Nomos: déclinaison d’un être de légende”, en *Ibidem*, págs. 83-86.

⁴²⁸ Cfr. Manuel Durán “Juan Benet y la nueva novela española”, en *Cuadernos Americanos*, 195, 4, julio-agosto de 1974, págs. 193-205.

⁴²⁹ Stephen Summerhill, “Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*”, cit., págs. 93-107.

⁴³⁰ Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 197.

⁴³¹ *Ibidem*, pág. 198. Recordamos que Julia Kristeva traslada los términos lacanianos referidos al inconsciente (imaginario/simbólico) a otros similares pero que se adscriben a los textos literarios (semiótico/simbólico). En su análisis de las vanguardistas literarias francesas, Kristeva concibe el texto como el resultado de una continua dialéctica entre lo semiótico y lo simbólico. Al campo de lo semiótico se pueden adscribir todos los aspectos dictados por las imposiciones racionales occidentales, mientras lo simbólico atañe lo irracional y lo que se queda fuera de la tradición.

⁴³² Véase, entre otros estudios: David Herzberger, *The novelistic world of Juan Benet*, Indiana, The American Hispanist, 1976; Margenot, *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, cit. y el

dificultades que se tienen que afrontar para moverse en su interior remiten a la intrincada disposición del laberinto y a la angustia y a la sensación de clausura que experimenta quien se adentra en él. A prueba de ello, el propio narrador de *Volverás a Región* al describir la frontera meridional que mira al este del altiplano de la sierra afirma que se puede ver “una serie de pliegues irregulares de enrevesada topografía que transforman toda la cabecera en un laberinto de pequeñas cuencas y que sólo a la altura de Ferrellan se resuelven en un valle primario de corte tradicional, el Formigoso”.⁴³³ Pero, en nuestra opinión, el empleo del término “laberíntico” que aquí lleva a cabo el autor es de tipo metafórico. Creemos que la analogía metódica entre la iconicidad del laberinto y la morfología del territorio regionato puede llevar a un desliz hermenéutico.⁴³⁴ El laberinto es un dispositivo de la razón, creado según un plan preestablecido y que prevé para quien lo atraviesa la posibilidad de elegir entre dos opciones binarias: derecha o izquierda, o una dirección u otra si se trata de un laberinto de forma circular.⁴³⁵ De alguna manera la perfección geométrica del laberinto simboliza el triunfo de la razón. Paolo Santarcangeli nos recuerda que el laberinto para poderse definir tal tiene que cumplir con dos requisitos: ser intencional y tener un mínimo de “sistema”, es decir, ser complejo y tener una finalidad.⁴³⁶ Aunque no tengan salida alguna, los laberintos siempre proceden de un diseño previo elaborado por las herramientas de la razón. Nada más lejano de las intenciones de nuestro autor. El plan previo que subyace a los laberintos requiere que quien se adentre en él lo haga con la intención de encontrar su salida o de acercarse a su centro. Pero en el caso de la geografía regionata, si relacionamos el bosque de Mantua con el centro de un hipotético laberinto la analogía se vuelve débil. Incluso con la representación del laberinto mítico de Creta el bosque de Mantua tiene poca relación: no existen ni héroes ni Teseo que sobreviva a la crueldad del Numa como no hay hilos de Ariadna con los cuales reanudar el camino emprendido. Además, hablar de un “centro” de Región podría despistar ya que se trata también de una estructura de la razón.

más reciente Miguel Carrera Garrido, “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet”, en *Almatea: revista de microcrítica*, I, 2009, págs. 23-41.

⁴³³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 20.

⁴³⁴ Carrera Garrido en “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet”, cit., págs. 25 afirma que Región es una tierra que “se escapa de cualquier tipo de racionalización”. Sin poner en tela de juicio el rigor científico de su ensayo, nos atrevemos a decir que esta declaración inicial de Carrera Garrido contradice lo que afirmará el crítico a lo largo de su texto.

⁴³⁵ Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Milán, Frassinelli, 1984, pág. 27.

⁴³⁶ *Ibidem*, pág. 31.

Si, como afirman muchos críticos, el cerco de Mantua representa el imperio de lo irracional, la imagen con la que se puede asociar es la del bosque tal como la emplea, de manera metafórica, Martin Heidegger. El bosque remite a lo ignoto y a lo inconsciente. El propio ser es como un bosque y los senderos que lo recorren no son caminos hacia el ser, sino más bien hacia el interior del ser, es decir, hacia lo más desconocido de él. Heidegger plantea, pues, la posibilidad de vagabundear en el interior del ser pero sin un criterio que nos lleve directamente a él.⁴³⁷ Contrapuestos al rigor de la *polis*, el bosque y la selva son en la tradición occidental *topoi* donde se halla lo que se escapa al dominio de la razón. Si en el mundo civilizado podía habitar el ente investido de derecho, de lenguaje y, en fin, de cultura, más allá del cerco se encontraban los bárbaros, seres todavía en estado silvestre y sin cultura. Desde los antiguos, el mundo tenía en el *limes* su frontera entre razón y sinrazón, entre cultura y naturaleza, entre ley y selva.⁴³⁸ El límite, por lo tanto, participaba de lo civilizado y de lo silvestre: era un espacio “tenso y conflictivo de mediación y enlace”.⁴³⁹ Además, sabemos que, para definirse tal, una cultura necesita tanto mantener un equilibrio constante entre unidad y pluralidad en su interior como encontrarse en antítesis con respecto a una “no-cultura”.⁴⁴⁰ En efecto, de las descripciones del temible pastor que los varios narradores benetianos llevan a cabo, emerge esta conflictividad entre un mundo supuestamente civilizado y otro no, es decir, el mundo regionato y el ambiente del Numa. Como veremos, esta antítesis entre las dos culturas se hace todavía más evidente en el cuento de 1978 cuando el punto de vista del narrador traspasa el límite prohibido para situarse en los mismos lugares por donde se mueve el guarda. El Numa, desprovisto de los conocimientos de la cultura humana, interpretará algunos resultados del progreso técnico -como, por ejemplo, la excavaciones mineras y la línea ferroviaria- según su propia epistemología.

Excepción hecha por los viajeros más atrevidos o por la “partida de exploradores belgas”⁴⁴¹ que aparecen tanto en *Volverás a Región* como en *Herrumbrosas lanzas* -y que en *Una leyenda: Numa* el guarda apoda “los extranjeros”⁴⁴²- en la mayoría de los casos quien termina en las cercanías de los lindes prohibidos o en el interior del bosque,

⁴³⁷ Cfr. Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010, pág. 10.

⁴³⁸ Trías, *Lógica del límite*, cit., pág. 16.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Jurij M. Lotman y Boris Uspenskil, *Tipología della cultura*, Milán, Bompiani, 1975, págs. 64 y 145.

⁴⁴¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 255.

⁴⁴² Idem, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 135.

se encuentra allí por mera casualidad o por un descuido en el rumbo de su viaje.⁴⁴³ Tal es el caso del viajero que aparece al principio de la segunda parte de *Volverás a Región*. El narrador dice que el personaje acaba fortuitamente en un bosque del cual ya no consigue salir y cuando decide deshacer su camino para inspeccionar los alrededores no logrará encontrar nada “hasta que, desconcertado y entristecido, se verá obligado a hacer noche en aquella misma peña donde horas antes, con un estado de ánimo bien distinto, había decidido hacer un alto en aquel itinerario que se iba desarrollando de acuerdo con los mejores auspicios”.⁴⁴⁴

3.2.1 Numa: declinaciones de un ser legendario

A lo largo de este capítulo hemos señalado cómo en el caso de la narrativa benetiana no sería conveniente hablar de una evolución en sentido estricto. En efecto, analizar las obras de Juan Benet siguiendo un criterio cronológico, es decir, según las fechas de publicación de sus obras, podría constituir un límite hermenéutico. A tal propósito, para el estudio de la creación del territorio regionato, hemos empleado la metáfora del rizoma que Deleuze y Guattari aplicaban en ámbito filosófico. Desprovisto de comienzo y de final, el rizoma tiene un centro a partir del cual crece y desborda: tiene múltiples “entradas” cada una de las cuales parte de un centro conectado con todas las demás.⁴⁴⁵ Un planteamiento parecido podría ser útil también para el estudio de la configuración del ubicuo personaje del Numa que de una manera u otra aparece en la mayoría de las narraciones de Juan Benet. Citando la pieza teatral *Anastas o el origen de la constitución* hemos comprobado cómo el núcleo temático sobre el que se fundará gran parte de la narrativa benetiana ya estaba formado a partir de los años juveniles del autor.

⁴⁴³ “ese extranjero que llega a Región con un coche atestado de bultos y aparatos científicos o el desafortunado e inconsciente cazador que por seguir un rastro o recuperar la gorra arrebatada por el viento va a toparse con esa tumba recién abierta por el anciano guardián, que aún conserva el aroma de la tierra oreada y el fondo del encharcado de agua” (*Volverás a Región*, cit., pág. 21). En *Un viaje de invierno*, cit., pág. 180 el autor vuelve sobre la figura del “viajero ingenuo” y la del “cazador desaprensivo” que se adentran en el bosque “en busca de una zorra, de una gorra o de un hijo extraviado”.

⁴⁴⁴ Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 220-221.

⁴⁴⁵ Deleuze y Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., pág. 49.

Lo que aquí nos proponemos ver, pues, son las diferentes imágenes relativas al guardián del bosque de Mantua a partir del cuento de 1978 *Una leyenda: Numa* y considerándolo como un “paradigma”. El paradigma, afirma Giorgio Agamben, es simplemente un ejemplo, un caso singular aislado del contexto al que pertenece, en la medida en que él, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad la constituye el paradigma mismo.⁴⁴⁶ El estatuto epistemológico del paradigma se vuelve manifiesto solamente si se comprende que éste reemplaza la oposición dicotómica entre lo particular y lo universal a la que estamos acostumbrados por los procedimientos cognoscitivos. El paradigma nos presenta una singularidad que no se deja reducir a ninguno de los dos términos de dicha dicotomía. El régimen de un discurso paradigmático, por lo tanto, no será la lógica, sino la analogía. La función heurística de la analogía entra en conflicto con la función legalizadora de la lógica. El sistema analógico no mira a conseguir en su polo de oposición una victoria definitiva. De hecho, será menester de la dialéctica mantener siempre en equilibrio, si bien a veces inestable, los dos factores complementarios de cada concreta racionalidad.⁴⁴⁷ En otras palabras, la analogía se opone al principio dicotómico que rige la lógica occidental. En contra de la alternativa drástica entre “A” o “B”, que excluye un tercer elemento, la analogía otorga importancia a su *tertium datur*, es decir su obstinado “ni A ni B”.⁴⁴⁸ La analogía, por lo tanto, interviene en las dicotomías lógicas (forma/contenido; particular/universal; legalidad/ejemplaridad etc.) no para llegar a una síntesis superior, sino para llevarlas a un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares. Aquí, como pasaría en un campo magnético, dichas dicotomías pierden su identidad sustancial.⁴⁴⁹ En esta dirección comprobamos cómo un planteamiento de este tipo, eso es, que apunta al estudio de las analogía a partir de un núcleo paradigmático, es por su naturaleza dinámico, abierto y no sintético. Por esa razón, está en perfecto acorde no solamente con la poética benetiana, sino también con las nuevas teorías sobre la hermenéutica de las imágenes que aplicamos en este trabajo.

⁴⁴⁶ Además Agamben añade: “Fare un esempio è, cioè, un atto complesso, che supone che il termine che funge da paradigma sia disattivato dal suo uso normale, non per essere spostato in un altro ambito, ma, al contrario, per mostrare il canone di quell’uso, che non è possibile esibire in altro modo” (Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, cit., pág. 20).

⁴⁴⁷ Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968, pág. 22.

⁴⁴⁸ Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, cit., pág. 21.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pág. 22.

El relato *Una leyenda: Numa* se puede considerar paradigmático porque en ello Juan Benet recoge algunos de los aspectos más relevantes de su narrativa. Aunque a lo largo del texto el narrador no remite a ningún topónimo explícito de la comarca benetiana, los lectores sabemos que la narración tiene lugar en el interior del bosque de Mantua gracias a otros detalles. Así, por ejemplo, la descripción del clima invernal que lleva a cabo el narrador nos recuerda las estampas que hemos analizado en los apartados anteriores. Como hemos visto en las descripciones del clima invernal de *Herrumbrosas lanzas* y de *Volverás a Región*, los elementos meteorológicos en *Una leyenda: Numa* imponen a los posibles viajeros una prohibición

mucho más severa, intransgredible y permanente que aquella otra sobreañadida por la propiedad (tanto si se trataba del último y abscondito propietario como si fuera una figura jurídica, sin encarnación posible) cuya virtualidad [...] se limitaba a unos pocos días de julio y agosto en que el monte perdía su hosquedad y no sólo parecía permitir cualquier clase de visitas -al igual que ese animal que en su período de celo deja de lado, casi de manera suicida su constante acecho y disposición a la defensa y a fin de alcanzar el premio de apareamiento renuncia a su recóndita soledad-, sino que no se avergonzaba de hacer públicos todos sus atractivos para atraerlas.⁴⁵⁰

Asimismo, el tema de la espera, *topos* recurrente en la narrativa de Benet, resulta evidente mientras se avanza en la lectura. En efecto, el relato en sí se podría definir la narración de una espera ubicada en un tiempo mítico. No es casual que, justo en el medio del tejido narrativo, el narrador lleve a cabo unas reflexiones sobre el destino del Numa, los cuales conforman el párrafo más largo y sintácticamente más complejo de todo el relato:

De sobra sabía -si bien de una manera analógica, proyectiva y, cabe decir genética (pues de la propia debilidad no se convence nadie hasta que recibe una prueba irrefutable y, con frecuencia, irrepetible)- que el final de su misión -es decir, su muerte a manos del último adversario, al cual trató de prefigurar desde el primer día que aceptó su existencia, con tal ahínco que bien podía decir que le conocía como a un viejo amigo (en cuyo trato no había hecho sino progresar, ahondando más y más en un carácter que, en contraste con el suyo, se mantenía tan joven como el día en que lo concibió, aureolado de una suerte de prístina, inmarcitable y perfectible lozanía, una hiperbórea, inocente y demoníaca fortaleza, la única capaz de arrastrar al tiempo, sin

⁴⁵⁰ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., págs. 100-101.

contagiarse de usura) que tan celoso como él de conservar su amistad se reservaba para un último momento impostergable el grave encuentro que había de sellarla para siempre, con el cual en más de una ocasión se había deleitado intercambiando sus papeles y haciéndose recíprocas confianzas de sus muchas aprensiones, al cual siendo su homicida había llegado a adoptar como un hijo y sucesor, cuya llegada no podría sino anhelar (el día que flanquearan sus fuerzas) para hacerle donación con su muerte del dominio y la misión que en legitimidad sólo el podía ocupar y cumplir - había de llegar un día, con el mortuorio mensajero que a continuación ocuparía su puesto.⁴⁵¹

La *des-temporalización* que se puede percibir en este pasaje crea un efecto de suspensión temporal en perfecta consonancia con la temporalidad estancada del relato. Colocando su mirada en el interior del espacio sagrado, el narrador entra en la intimidad del guarda y se apropia de sus pensamientos para elaborar su discurso narrativo. Mientras aquí es el propio guarda quien nos revela su predisposición genética a la espera, en *Volverás a Región* serán las leyendas y las historias contadas por los regionatos las que remiten a la naturaleza de esta figura. El guarda, de hecho, se considera el “más fiel y tierno hijo” de “esa raza de pastores que se ha educado en la vigilia y en el acecho; que apenas duermen y que -sin salir de su refugio- lo oyen todo; ven en la noche y tiene, como todas las razas habituadas a la espera, un sentido de la anticipación funeral del porvenir”.⁴⁵² Mientras se avanza en la lectura del relato de 1978, los lectores no tenemos posibilidad alguna de distinguir entre un tiempo pasado, presente o futuro. Y es que en el mito no hay un orden cronológico. La forma de pensar mítica nunca se pregunta por su cronología. Aparte del principio y del fin, escribe Blumenberg, están a su libre disposición cosas como la simultaneidad y la prefiguración, la realización y el retorno de lo igual.⁴⁵³ En el caso del relato de Benet la única temporalidad que se percibe desde el incipit es la repetición, tanto de los fenómenos naturales y meteorológicos como de las costumbres del guarda (“Al igual que el anterior el verano venía muy fresco. [...] Tal vez por todo ello el verano -al igual que el anterior- se le hizo más largo que lo usual”).⁴⁵⁴ Los lectores tenemos la impresión de vivir en un presente a la vez dilatado y totalizador, es decir, dentro una especie de

⁴⁵¹ *Ibidem*, pág. 135. Para un análisis sintáctico del pasaje citado se remite a Bravo, “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle”, cit., pág. 41.

⁴⁵² Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 62.

⁴⁵³ Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 113.

⁴⁵⁴ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 99.

“super-presente, hecho de permanencias”⁴⁵⁵, generado tanto por el flujo sintáctico como por el origen mítico del protagonista. El escritor, entonces, instala a su personaje en un tiempo verbal inédito, eso es, en “una concepción del destino trazada de una vez para siempre, una imperturbable decisión lanzada al pluscuamfuturo para sobrevolar el temblor del tiempo”.⁴⁵⁶ Numa, pues, no solamente es el vigilante del bosque que procede del mito del lago de Nemi, sino también el guardián de la ucronía, del misterio y de la experiencia enigmática del mundo regionato. Encerrado en su recinto sagrado, Numa es el único conservador de un estado de cosas y de un tiempo pre-histórico que preceden el tiempo del progreso. El mismo progreso que, como sabemos, ha llevado Región a la destrucción y la ruina. Bien lo sabe el doctor Sebastián quien en la segunda parte de *Volverás a Región* define al Numa como el “pródromo” que nos viene a decir que la “enfermedad”, es decir, los estragos del progreso, “se avecina”.⁴⁵⁷

Hemos visto, pues, cómo la mayoría de los cuentos de los habitantes de Región sobre el Numa afirman que muy probablemente el guarda descende de una antigua raza autóctona de pastores, agresiva, violenta y acostumbrada al acecho. En *Una leyenda: Numa*, en cambio, no se hace referencia alguna a la labor pastoril del guarda y de sus predecesores. En el relato se reitera a menudo la “ciega devoción”⁴⁵⁸ del guarda a un “principio rector” o “numen” que desde una “época inmemorial”⁴⁵⁹ le había encomendado la servidumbre a su mandato. Aquí, hay un aspecto que merece la pena destacar. De manera análoga a muchos personajes benetianos, el Numa experimenta un conflicto interior entre memoria y olvido. Pero en el caso del guarda, que no deja de ubicarse en un “limbo mitológico”,⁴⁶⁰ hay que hacer unas matizaciones. El Numa se ubica entre un pasado rechazado por su memoria y un porvenir cierto del que ya tiene recuerdos, ya que “Todo estaba previsto -o al menos descartado- porque en la determinación absoluta no hay espacio para la excepción y si de algo estaba satisfecho el guarda, tanto o más que de haber salvaguardado la integridad del monte, era de su autarquía”.⁴⁶¹ En modo alguno podía olvidar su misión puesto que “lo era todo y gracias

⁴⁵⁵ Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Editions de Minuit, 1989, pág. 28.

⁴⁵⁶ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 144.

⁴⁵⁷ *Volverás a Región*, cit., pág. 227. Véase también las palabras del doctor Sebastián cuando afirma que el Numa es el que mantiene el *status quo* en Región: “el Numa acaba de decir esa misma madrugada: “Queden las cosas como están, el futuro a la mierda” (*Ibidem*, pág. 257).

⁴⁵⁸ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 105.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pág. 103.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, pág. 108.

⁴⁶¹ *Ibidem*, pág. 146.

a eso no podría fallar nunca”.⁴⁶² Lo que sí el Numa no conseguía recordar -y que le provoca angustia- era el mismo “principio rector”, olvidado desde el momento en que lo “asimilara a una conducta que ya no necesitaba una voz que le dijera lo que tenía que hacer”.⁴⁶³ Pero como se ha visto, en el mito cualquier cronología pierde carta de existencia así como es ineficaz cualquier voluntad de remitir a un origen. Contrariamente al *logos* que siempre necesita establecer las causas de cada cosa, el mito vuelve cualquier pregunta, que no se resuelve en la narración misma, incuestionable.⁴⁶⁴

En contraste con su “memoria del deber”, Numa recordaba con una exactitud impecable todos los enfrentamientos que había tenido con los intrusos que se habían adentrado en el bosque, a la vez que recordaba todos los golpes disparados con su escopeta. Su imposibilidad para contar numéricamente los disparos se debe a su misma ontología: ubicado en la edad precedente a la llegada de la *techne*, en el mundo de los hombres el Numa “desconocía el abecedario de la aritmética”.⁴⁶⁵ Su escopeta, metonimia de la violencia del guarda, es la única herramienta que necesita. Como una figura mítica y por lo tanto completa, el Numa no necesita técnica alguna. La técnica es un remedio a la insuficiencia biológica del hombre, sin ella el hombre no podría sobrevivir.⁴⁶⁶ Los únicos conocimientos del Numa procedían de su propia intuición y de la ciencia que le había traspasado el principio rector. A éste propósito, unas páginas más adelante el narrador hará hincapié en los limitados conocimientos técnicos del guarda con respecto a los “humanos” y afirma:

Él no sabía de fechas ni de calendarios. Un día se levantaría con la seguridad de que había concluido la tregua del invierno y que alguien, muy lejos, había aprovechado sus meses para desarrollar unos planes de trasgresión, y que incluso podía ya haberse puesto en camino y no tardaría en asomar por el valle.⁴⁶⁷

Con estas premisas podemos avanzar una interpretación de las imágenes verbales que aparecen al principio y al final del relato *Una leyenda: Numa*. La narración se abre con una referencia a una enigmática “lámina de agua que había surgido aguas

⁴⁶² *Ibidem*, pág. 101.

⁴⁶³ *Ibidem*, pág. 105.

⁴⁶⁴ “Los mitos de la creación eluden una registración así: el mundo está necesitado de toda clase de explicaciones, pero lo que explica su origen viene de muy lejos y no tolera que se pregunte, a su vez, por su origen” (Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 142).

⁴⁶⁵ Benet, *Una leyenda: Numa*, cit., pág. 106.

⁴⁶⁶ “L'uomo sfruttando la non rigidità dei suoi istinti, ha potuto raggiungere “culturalmente” quella selettività e stabilità che l'animale possiede “per natura” (Galimberti, *Psiche e techne*, cit., pág. 35).

⁴⁶⁷ *Ibidem*, pág. 108.

abajo del valle”.⁴⁶⁸ Frente a este fenómeno, el Numa se siente impotente porque es incapaz de prever los cambios de la naturaleza por manos de la técnica humana. La misma lámina de agua vuelve a aparecer al final del cuento. Esta vez, en cambio, se describe el Numa contemplando hipnotizado el escenario que se le pone ante los ojos. Además, para representar visualmente la armonía entre el Numa y el ambiente en el que vive, el narrador personifica las montañas que rodean el lago y las representa como si estuvieran reclinando su frente y bajando la mirada “para contemplar el recién nacido”.⁴⁶⁹ Vemos, pues, cómo las diferencias entre las representaciones del Numa de las novelas de Benet y las del cuento de 1978 son de naturaleza diversa. Como ya han afirmado otros críticos, las descripciones del guarda en *Una leyenda: Numa* destacan porque de ellas emergen rasgos psicológicos del personaje, con los cuales el lector benetiano no está familiarizado.⁴⁷⁰ Pero la singularidad de las representaciones del Numa en el cuento reside también en otro elemento. Situándonos en el interior del bosque, los lectores estamos frente a un doble nivel visual. El narrador no solamente nos permite “ver” el Numa desde cerca, sino que además nos brinda la posibilidad de “imaginar” lo que el mismo guarda percibe a través de sus ojos. Gracias al empleo de términos relativos a la vista, el narrador nos invita a percibir visualmente lo que los ojos del guarda están contemplando.⁴⁷¹ Si en *Volverás a Región* el narrador trata de las habilidades auditivas del guarda, capaz de detectar cualquier peligro con los “ojos cerrados”,⁴⁷² en el cuento, en cambio, se hace hincapié en la importancia que para él tiene la vista. No solamente el personaje se describe siempre con los ojos abiertos, sino que la palabra “mirada” adquiere mucha importancia en todo el relato. Se dice que el guarda “de una mirada sabía que el monte estaba en orden, de una mirada sabía que algo faltaba, sin saber qué, que algo se había movido o que algo sobraba y como tal estado de cosas sólo podía deberse a la presencia de un intruso”.⁴⁷³ La misma mirada le permitía entender en pocos instantes las intenciones de su enemigo que se adentraba en el bosque.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pág. 99.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pág. 168.

⁴⁷⁰ Cfr. Bravo, “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*”, cit. y Fressard, “Numa, Numen Nomos: déclinaison d’un être de légende”, cit.

⁴⁷¹ “readerly imaging is encouraged when fictional characters are engaged in specifically mentioned acts of visual perception. Verbs like *saw*, *gazed*, and *looked* all suggest there is something to see. A verb like *behold* practically commands the reader to take a look” (Ellen J. Esrock, *The reader’s eye. Visual imaging as reader response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, pág. 183).

⁴⁷² Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 23.

⁴⁷³ *Una leyenda: Numa*, págs. 106-107.

Casi al final del cuento, tras la anécdota del enfrentamiento del guarda con el intruso, el narrador afirma que para el Numa “la vista es la señora del combate que arriesgaría su seguridad por ver antes que permanecer seguro a ciegas”.⁴⁷⁴ La insistencia en el sentido de la vista junto con diferentes escenas en las que el escritor nos invita a mirar con los ojos del personaje, nos permiten hacer unas consideraciones sobre lo que percibe el Numa. Encerrado en un espacio anacrónico, cuyos lindes coinciden con los del bosque prohibido, el guarda no dispone de medios hermenéuticos para entender el mundo de sus contemporáneos. Todo lo que le sucede más allá de los límites de la propiedad lo interpreta como si fuera un fenómeno natural. Tal es el caso de la creación del lago artificial, el “espejo anaranjado” donde sopla “el aliento del espíritu sobre las aguas que tras tanto tiempo ausente de la quimera terrenal volvía a recuperar su dominio y su inspiración”.⁴⁷⁵ Sabemos que el lago se encuentra encajado entre dos laderas y, mientras se iba formando en el horizonte, el Numa veía en la misma dirección una “nube de polvo”.⁴⁷⁶ En su imaginación el guarda interpreta aquel fenómeno como el resultado de un plan urdido por la “propiedad” al cual él debía obedecer. Pero si nos fijamos en algunos detalles que nos proporciona el narrador, los lectores sabemos que lo que el Numa interpreta como una “sorprendente criatura del solsticio de verano”⁴⁷⁷ no es otra cosa que una presa que los regionatos iban construyendo cerca de Mantua. Es muy probable que para su configuración, el escritor se haya inspirado a las numerosas presas que él mismo proyectó como ingeniero.⁴⁷⁸ Asimismo, hay otra descripción que remite a la diferencia entre los conocimientos técnicos del guarda y de los humanos. Nos referimos a una estampa relativa al tren que circula por la única línea de ferrocarril de Región y que el pastor ve y escucha desde lo alto de su monte. Lo que el Numa ve y escucha es

un extraño, lejano y átono chirrido, como el producido por la larva de un monstruoso lepidóptero que devorase las entrañas del monte para hacer el nido donde desarrollar su metamorfosis y un día desplegar las alas apocalípticas que lo sumirían en las sombras. El ruido cesaba en cuanto la atención del guarda se dirigía a él, como si el

⁴⁷⁴ *Ibidem*, pág. 159.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pág. 168.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pág. 166.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Véase, Benet, *Prosas civiles*, cit., pág. 15.

insecto se hallara en clandestina comunicación con un departamento traidor de su pensamiento que le advirtiera de la alarma y el peligro.⁴⁷⁹

El guarda percibe el tren como un insecto de grandes dimensiones que cierra sus alas para adentrarse en la oscuridad, eso es, en el túnel excavado en el monte. La trasposición metafórica de este medio de transporte, comparado con una alimaña, nos recuerda por analogía la manera en que uno de los personajes de *El Jarama* de Ferlosio percibe el tren. Tumbado en proximidad de la orilla del río y todavía ebrio, el chico ve el faro que avanza como el “ojo de cíclope del tren [que] brillaba como el ojo de una fiera”.⁴⁸⁰ Unas páginas después la misma Lucita -la joven que muere ahogada en el río Jarama- percibe el asomarse del tren de manera parecida. La luz del ferrocarril se representa como un “ojo blanquísimo” que se va asomando y los sonidos que emite se compran a “alaridos” de una fiera.⁴⁸¹

El narrador describe dos modalidades con la que el Numa suele alejar o matar a los intrusos. La primera es la menos cruenta puesto que confía en la frecuente desesperación de los enemigos que cruzan el linde. La segunda, en cambio, es la más violenta y la que más se acerca a los gustos homicidas del guarda. El asesinato de un ser humano es para el guarda el mejor sacrificio que puede brindarle a su monte.⁴⁸² En efecto, la relación “íntima” entre el Numa y la montaña que protege se representa como la de dos amantes:

el guarda, como ese amante de última hora al que la mujer no oculta pero tampoco confiesa las aventuras y desengaños de toda índole que le han conducido hasta un pecho un tanto ingenuo y un amor un poco insulso en comparación con los anteriores [...] unido al afán de protección para evitarle caer en un nuevo tremedal, como una falta de su propio retraso, por haber nacido tarde, por no haber podido acudir en su ayuda en el momento oportuno y tener que conformarse con el resignado residuo de una naturaleza que aventajada en el tiempo fue precipitadamente sacrificada en una aventura que no la mereciera.⁴⁸³

⁴⁷⁹ *Una leyenda: Numa*, págs. 165-166.

⁴⁸⁰ Ferlosio, *El Jarama*, cit., pág. 148.

⁴⁸¹ *Ibidem*, pág. 166.

⁴⁸² Sobre la relación entre el deseo de violencia y el sacrificio véase René Girard, *La violencia e il sacro*, Milán, Adelphi, 1980, págs. 13-15.

⁴⁸³ *Ibidem*, pág. 115.

Mientras el narrador de *Una leyenda: Numa* describe minuciosamente las estrategias del guarda para matar a los forasteros, deteniéndose sobre todo en la falta de “sentimientos de animosidad” del Numa ante su rival, en *Volverás a Región* encontramos una estampa que nos pone ante los ojos lo que se escribe en el cuento de 1978:

Un poco antes de la medianoche una luz inesperada, acompañada al canto de una carraca, le deslumbra y le despierta. Ofuscado, obligado a protegerse la vista con las manos y a gatear con los codos para salirse de entre las matas, acierta a levantar la cabeza. Pero ¿qué haces, desgraciado? Antes de que un círculo de luz fosforescente, en cuyo centro parpadea una luz roja envuelta en capitosos vapores, se desvanezca la noche entre furiosos aleteos y graznidos, un terrible e instantáneo aguijón se hunde en su espalda a la altura de sus riñones para derrumbarle de nuevo al suelo entre gritos de dolor y lágrimas de miedo.⁴⁸⁴

Una vez despertado el deseo de violencia del Numa no se puede placar.⁴⁸⁵ Como en otras ocasiones, Benet recurre a la figura del viajero, irrelevante en términos narratológicos pero eficaz para la representación escénica de la violencia del Numa. Se involucran aquí varios sentidos perceptivos: juegos lumínicos, cromatismos oscuros y elementos acústicos contribuyen a crear el escenario la muerte del viajero desgraciado.

Volviendo a la figura del viajero con la que hemos empezado este capítulo, nuestro “viaje” por la sierra de Región termina metafóricamente en el interior del bosque prohibido regido por el poder incontrastable de Numa, el anacrónico pastor que con su escopeta aterroriza a los habitantes de la comarca. Partiendo del *incipit* de *Volverás a Región* hemos analizado algunas de las imágenes más sugestivas con las que Juan Benet representa a un mundo arcaico, dominado por una *physis* poderosa que no se deja gobernar por la *techne*. En este mundo mítico, escenario de los enfrentamientos bélicos de la Guerra Civil, nacionales y republicanos se unen en la inútil lucha contra un enemigo común: la naturaleza. Representada a menudo como una alimaña feroz, la sierra regionata no solamente es indomable e imprevisible, sino también vindicativa, así como los son los ríos que la cruzan.

⁴⁸⁴ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 21.

⁴⁸⁵ “è più difficile placare il desiderio di violenza che farlo scattare, soprattutto nelle normali condizioni di vita in società” (Girard, *La violencia e il sacro*, cit., pág. 14).

4. En el interior de Región

La casa es el lugar formador de la conciencia: el espacio del que el hombre se apropia por la vía cultural, comprendida en ella la vía arquitectónica, es un elemento activo de la conciencia humana. La conciencia, tanto la individual como la colectiva (la cultural), es espacial. Se desarrolla en el espacio y piensa con las categorías de éste.

Jurij Mihajlovic Lotman, *La semiosfera*.

La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*.

4.1 Fenomenología de la decadencia: empezando por las casas

Tierra hostil y vengadora, dominada por una “naturaleza despótica e ingrata”,⁴⁸⁶ la comarca de Región condena a sus habitantes a una inexorable condición de supervivencia. Aplastados por una *physis* que impide el progreso técnico e inmovilizados por un tiempo que no consiente proyectos futuros, muchos personajes benetianos se representan encerrados en lugares interiores, donde apenas hay luz, a la espera de algo o de alguien que sin embargo nunca aparecerá. Tal es el caso de Simón en *Saúl ante Samuel*. Desde que terminó la guerra civil, el hombre lleva más de cuarenta años esperando la vuelta de su primo menor, alineado con los republicanos y sospechoso de haber ejecutado a su hermano durante el conflicto. El escritor representa la actitud de Simón sobre todo a nivel icónico. En numerosas ocasiones a lo largo de la novela se describe al personaje en el acto de apartar con su mano el visillo de la ventana de su habitación, ubicada en la tercera planta de la casa, y mirar más allá de la tapia del

⁴⁸⁶ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 30.

jardín para ver (e imaginar) si se acerca alguien. Algo parecido le pasa al doctor Sebastián en *Volverás a Región*, representado a menudo sentado en su sillón de cuero negro en el despacho de su casa-clínica. Con un vaso de licor amarillento en la mano, el doctor mira fuera de la ventana y aguarda en silencio, sin “curiosidad ni asombro ni esperanza”.⁴⁸⁷ Caso singular, en cambio, es el de Demetria en *Un viaje de invierno*. Tras haber perdido misteriosamente a su hija Coré, la mujer pasa sus inviernos clausurada en la alcoba de La Gándara, en las afueras de Región, sin hablar con nadie. La única persona con la que intercambia unas palabras es Arturo de Brémond, el sirviente que le ayuda a organizar la fiesta en honor de la vuelta de su hija. Lo mismo hace la señora de *En la penumbra* en su oficina, donde espera, junto con su sobrina, la llegada de un misterioso mensajero que, como veremos en el último capítulo de la tesis, jamás cruzará el umbral de la casa.

Cobijos para unos individuos solitarios aferrados a un pasado del que no consiguen pasar página, las viviendas regionatas adquieren mucha importancia en las narraciones de Juan Benet. Fincas, casas y habitaciones de hoteles no son solamente los lugares donde los personajes habitan, se mueven y conversan entre ellos. De las descripciones minuciosas de los exteriores y de los interiores de estos espacios emergen partes de historias silenciadas por los narradores, así como se vislumbran hipotéticos orígenes -nunca confirmados- de los conflictos familiares que llevaron a una inexorable disgregación. Familiares o ajenos que sean, estos espacios -y los objetos que los habitan- permiten a los protagonistas acceder a unos recuerdos gracias a diferentes percepciones. La vista de una fotografía amarilleada, ubicada en la mesilla donde antaño se depositaba la correspondencia, el sabor de un vaso de leche, un olor intenso a habitaciones cerradas o el candor de las sábanas limpias tendidas al sol, son sólo algunas de las percepciones que dan comienzo a procesos rememorativos inesperados para los personajes. En la mente de los protagonistas aparecen de repente imágenes del pasado que la memoria -concebida como cuento convenido- no había guardado. Mientras los personajes hablan entre ellos o mientras llevan a cabo un monólogo silencioso, sus percepciones les abren camino a representaciones que proceden de “otra memoria”⁴⁸⁸, eso es, de momentos del pasado no registrados por la memoria compartida. Estas imágenes se muestran de manera fugaz para luego desaparecer, “relampaguean”, como diría Walter Benjamin, en el momento de su cognoscibilidad

⁴⁸⁷ *Volverás a Región*, cit., pág. 25.

⁴⁸⁸ *Una meditación*, cit., pág. 103.

para no ser vistas ya más. La incursión inesperada del pasado en el presente a través de imágenes constituye uno de los fundamentos de las teorías benjaminianas sobre el recuerdo:

La imagen del pretérito que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, con arreglo a su determinación ulterior, una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado, que le aparecen al hombre en el instante del peligro. Estas imágenes vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia, en sentido estricto, es, pues, una imagen surgida de la remembranza involuntaria, una imagen que le sobreviene súbitamente al sujeto de la historia en el instante del peligro.⁴⁸⁹

En las novelas de Benet, las percepciones y las sucesivas sensaciones experimentadas por los personajes condensan en un instante un tiempo pasado difícil de medir con las categorías convencionales de los días, de los meses y de los años. Asimismo, los acontecimientos que se dieron en aquel tiempo remoto se sustraen a una organización racional en la forma del cuento cronológico en el que se pueda diferenciar entre un “antes” y un “después”. Para los personajes benetianos la memoria ordena y tranquiliza mientras que el recuerdo involuntario acomete y turba. Así el narrador de *Volverás a Región* explica la naturaleza de este fenómeno:

Hay una palabra para cada uno de estos 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. 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 alumbrada un tiempo- no lo cuentan los relojes ni los calendarios, como si su propia densidad conjurase 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.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, cit., pág. 72.

⁴⁹⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 115. Algo parecido se afirma en *Una meditación* cuando el narrador habla de las “contradicciones de una memoria que registra y archiva pero que no recuerda ni obedece” (*Una meditación*, cit., pág. 37).

No hay relojes en Región y los pocos que aparecen se han “detenido para siempre con las agujas deprimidas”.⁴⁹¹ Entretejido de percepciones y fantasías, el tiempo benetiano deviene entonces “tiempo sensible”: el pasado se convierte en un continuo fluir de un ayer incalculable no recordado por la memoria de los protagonistas pero que sigue dejando rastro en el presente.⁴⁹² De esa manera, las sensaciones experimentadas por los personajes dan cuerpo a la memoria involuntaria bajo la forma de representaciones visuales que el autor configura con la técnica de la “estampa”. El lector tiene la impresión de aproximarse a la identidad enigmática de los protagonistas pero nunca tendrá una visión cabal de ellos y de su pasado. Y es que, como ya se ha afirmado, hablar de “sujeto” o de “identidad” en las narraciones de Juan Benet es apoyarse en arenas movedizas ya que nunca se remite a un principio sintético de conocimiento.⁴⁹³

Si desplazamos la atención del eje temporal al espacial, podemos ver cómo las “formas de la exterioridad”⁴⁹⁴ de los espacios interiores que representa el autor remiten a menudo a personajes inestables y contradictorios que describen el lugar donde se encuentran según las diferentes relaciones fenomenológicas que enlazan con él. Como nos recuerda José-Luis Pardo, los espacios no son recipientes vacíos en los que el sujeto vuelca su presencia manifiesta y su dimensión corporal. El ser humano no es *a priori* el ocupante que determina los espacios en los que se mueve, sino más bien lo contrario. Los espacios “le determinan y preceden, le anuncian, le acompañan y le definen, proporcionando cuando es preciso un molde a sus vivencias o un contenido a su «campo perceptivo»”.⁴⁹⁵

Cabe señalar, además, cómo las casas regionatas, los despachos, los salones y las habitaciones guardan varios objetos aparentemente irrelevantes para el desarrollo de la narración. Sin embargo, estos adquieren un valor muy significativo en el texto. Si observamos como si tuviésemos un “cristal de aumento”⁴⁹⁶ algunos de estos detalles, veremos cómo los objetos remiten de manera icónica a momentos pasados de la vida de los protagonistas y permiten arrojar luz tanto sobre el presente en el que viven los

⁴⁹¹ *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 120.

⁴⁹² Kristeva, *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, cit., pág. 32.

⁴⁹³ Cfr. Pittarello, “Sui saperi non dialettici di Juan Benet”, cit., pág. 236.

⁴⁹⁴ Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pág. 21.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pág. 19.

⁴⁹⁶ Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, cit., pág. 31: “en la constante y no siempre atenta lectura de la página de la experiencia, el sujeto sobrepone de tanto en tanto un cristal de aumento para destacar unos pocos caracteres a los que su interés se dirige en aquel instante”.

individuos como sobre sus subjetividades brumosas. Se confirma de tal manera lo que Mieke Bal escribe en uno de sus ensayos sobre el estatuto de las descripciones, cuyas conclusiones forman parte de los planteamientos hermenéuticos de nuestro trabajo.⁴⁹⁷ Partiendo del análisis de unos textos de Flaubert y Proust, Bal da la vuelta a las teorías narratológicas tradicionales según las cuales la descripción se considera una “frontera del cuento”, “un suplemento” -en la acepción de Derrida- necesario pero a la vez exterior a la narración.⁴⁹⁸ Negando este carácter accesorio de la descripción, Bal apunta a destacar su relevancia funcional en las obras literarias. La descripción, por lo tanto, no se considera un fragmento del texto que interrumpa el fluir del discurso y lo ralentiza, sino que constituye un “motor” narrativo.⁴⁹⁹ En el caso de las novelas benetianas, tejidas siguiendo un continuo subseguirse de estampas centradas sobre diferentes sujetos, las teorías narratológicas de Mieke Bal encuentran terreno fértil.

En varias obras de Juan Benet, las breves referencias descriptivas a objetos en apariencia irrelevantes abren camino a largas digresiones de los narradores o de los personajes que remiten a episodios significativos de la existencia de los protagonistas. Ubicados en lugares significativos, estos objetos condensan historias, “hablan” metafóricamente y se convierten así en dispositivos narrativos para quien cuenta. Se trata de un fenómeno que bien se puede sintetizar en la breve pero elocuente afirmación de Jean-Paul Sartre, “Soy lo que tengo”,⁵⁰⁰ que cierra su célebre ensayo *El ser y la nada*. Enfocando la cuestión de los objetos desde el existencialismo fenomenológico, el filósofo francés evidencia cómo algunos aspectos de la exterioridad pueden llevar a componentes ignorados o silenciados de la interioridad del individuo. Los objetos, pues, formarían parte de una ontología fenomenológica: remiten a los sujetos, a su posición en el mundo, a sus hábitos y a su conducta.

En *Volverás a Región*, precisamente en una de las primeras descripciones del despacho del doctor Sebastián encontramos, en este sentido, un ejemplo paradigmático. Nos referimos al comienzo de la conversación entre Marré Gamallo y el doctor Sebastián, cuando el hombre, tras unos instantes de titubeo, se decide a abrir la puerta

⁴⁹⁷ Bal, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", cit.

⁴⁹⁸ En concreto, Bal apunta a los ensayos: Gérard Genette, “Frontières du récit”, en *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, págs. 49-69 ; los estudios clásicos de Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 y *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991. Sobre el concepto de “suplemento” véase Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁴⁹⁹ Bal, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", cit., pág. 189.

⁵⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 613.

de su casa y a dejar pasar a la mujer al recibidor. Durante casi dos años la puerta de la casa del doctor apenas había sido abierta, lo cual justificaría las vacilaciones del hombre y el “intenso tufo a habitaciones cerradas”⁵⁰¹ que la mujer percibe nada más entrar. De las palabras del doctor (“Tenga la bondad de esperar un momento; parece que se nos echa encima el mal tiempo”.)⁵⁰² entendemos que Marré se queda sola unos instantes en el pasillo en penumbra, mientras el doctor Sebastián probablemente se dirige a cerrar las ventanas de la casa. Si unas líneas más arriba la mirada del narrador encuadraba el despacho y el recibidor con las dos figuras de pie, ahora se desplaza y coincide con el punto de vista de Marré Gamallo desde el vestíbulo a oscuras. El narrador relata lo que la mujer ve desde su posición: “unos sillones de tubo, de los que menudean en los hospitales, y unas hojas de periódico diseminadas por el suelo”⁵⁰³, sinécdoque del descuido que domina en la casa. Una vez más, el autor emplea palabras y verbos relacionados con la vista para exhortar a que el lector se disponga a observar.⁵⁰⁴ Mientras va tomando confianza con el lugar en el que acaba de entrar, la mirada de la mujer se fija en algunos detalles:

Un calendario farmacéutico colgaba todavía en la pared y conservaba algunas hojas de un año muy atrasado; los sillones -y una pequeña mesa del recibidor- estaban cubiertos por aquellos almohadones y tapetes de lana bordada, de colores ajados, que constituían el mejor exponente de aquel ingenuo arte de naufrago, nacido y muerto en aquella casa: un borrico con alforjas y un campesino con paraguas, un ocaso entre palmeras, el campanario de una iglesia y el puente sobre el río, concebidos entre suspiros y desoladas miradas a la ventanas, trazados con esa licenciosa, paciente e inútil prolijidad que sólo con la espera, la falta de otro quehacer -pero no el recreo- puede prolongarse y ramificarse un entretenimiento pueril.⁵⁰⁵

Se observa cómo todo remite de manera metonímica al ambiente de descuido en el que vive Daniel Sebastián. Símbolo de un tiempo estancado, el viejo calendario colgado en la pared es solamente el primero de los varios que aparecerán en otras novelas sucesivas del autor, como por ejemplo en la oscura habitación de Jorge Ruan en *Una meditación*, en la finca de *Un viaje de invierno* y en la entrada de la casa de *Saúl ante Samuel*. Entre los objetos que se le ponen ante los ojos, la mujer focaliza su atención en los

⁵⁰¹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 115.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Esrock, *The reader's eye. Visual imaging as reader response*, cit., pág. 183.

⁵⁰⁵ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 115.

almohadones y en los tapetes bordados con diferentes fantasías. Si bien a esta altura de la novela muy poco se sabe sobre el doctor Sebastián, resulta evidente que la presencia en su casa de unos encajes tan minuciosamente confeccionados contrasta con la atmósfera de dejadez que se percibe al entrar. Asimismo, resulta llamativo que el narrador se refiera a estos objetos utilizando un adjetivo demostrativo en lugar de un artículo indeterminado, como si de alguna manera Marré Gamallo ya estuviera familiarizada con aquellos objetos. Este detalle nos lleva a pensar que los cojines y las alfombrillas desteñidas no tienen una función de objetos decorativos, sino que remiten a algo más. En efecto, la digresión que sigue corrobora lo que acabamos de afirmar. Del color desteñado de los dibujos se entiende que los almohadones y los tapetes se bordaron muchos años antes con respecto al presente de la narración. Se trata de unos bordados, dice el narrador, “concebidos entre suspiros y desoladas miradas a la ventana” y que constituían el “entretenimiento pueril” de alguien que no tenía otra cosa que hacer sino esperar. En seguida Marré asocia los bordados con aquella mujer de la que había escuchado hablar durante la guerra. Solamente unas líneas después nos enteramos de que se trata de la joven que se casó con el doctor Sebastián, hija del guardabarrera del ferrocarril de Macerta. Jamás se cita su nombre a lo largo de la novela, ni se describen sus rasgos físicos, elementos que, junto con “su bordado ingenuo”, acercan esta figura a la de la sobrina anónima de *En la penumbra*. De la muchacha solamente se conocen sus orígenes humildes y que, una vez casada, pasó el resto de su vida esperando la unión carnal con el marido que nunca se dio.

Se entiende ahora en qué medida en la descripción de estos objetos aparentemente nimios se superponen diferentes tiempos e historias personales que la mirada de Marré deja salir a flote. El detalle, afirma Didi-Huberman refiriéndose al ámbito de la pintura, es una parte de lo visible que se esconde y que, una vez descubierto, se exhibe discretamente y se deja definitivamente identificar. En el detalle se encuentra la *clave* de lo visible.⁵⁰⁶ Tres existencias, entonces, se celan tras aquellos almohadones: la de la muchacha, la del doctor Sebastián y, de manera indirecta, la de María Timoner. Versión antiheroica de una Penélope contemporánea, la hija del guardavía fue abandonada por su marido tres días después de la boda. Sola en la casa de su suegra, la mujer dividía su tiempo entre los largos ratos dedicados al bordado y la secreta lectura de un libro de higiene sexual para jóvenes cristianas, gracias al cual

⁵⁰⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, cit., págs. 338-339.

fantaseaba sobre su vida conyugal con el marido desaparecido. La referencia al libro le brinda al narrador la posibilidad de volver al momento preciso en que el doctor pidió la mano de la joven. A partir de ahora lo narrado se desplaza a otro tiempo no especificado por el narrador, pero reconducible a los meses anteriores al estallido de la guerra civil en Región. Decepcionado y moralmente herido porque María Timoner no acudió a la cita que habían concertado para su fuga de amor, el doctor replegó en otra mujer: “la más inocua, la más barata y expedita la que costaba menos cariño, aquella con la que no sentía la menor necesidad de amar”.⁵⁰⁷ En este pasaje de la obra, la voz del narrador se confunde con la del doctor: algunas frases parecen pronunciadas por un sujeto que se dirige directamente a un “tú” que tiene de frente.⁵⁰⁸ En realidad, poco importa quién está contando ya que se llega a una única conclusión lapidaria: “no hay que dar demasiada importancia a las cosas y, a lo que menos, al matrimonio”.⁵⁰⁹ A renglón seguido se relata la larga tarde en la que el doctor se quedó esperando en vano a María Timoner, enfundado en el mismo “gabán entallado y largo”⁵¹⁰ con el que dos veces al año aparecía por la casa frente a su mujer. No se trataba de una venganza para el doctor, sino más bien de “una solución de fortuna”⁵¹¹ requerida por las circunstancias. La primera persona que se fijó en la hija del guardabarrera fue la misma María, un día cualquiera en el que se dirigía con el doctor al Casino. La recordaba con ternura, como una muchacha condenada a pasarse su vida subiendo y bajando la barrera. El epíteto “ingenuos”, atribuido a los bordados en la descripción de los almohadones, adquiere entonces otra dimensión semántica. No solamente remite a la ingenuidad de la joven - que a su vez recuerda los dibujos bordados de *En la penumbra*-, sino también a la de sus padres, convencidos de que el casamiento con el doctor del pueblo conllevaría una mejoría en la existencia de la muchacha. Estamos, pues, frente a uno de los muchos ejemplos que nos proporciona Juan Benet en sus novelas en los que un detalle de una descripción abre camino a otras historias que los personajes omiten.

Antes de entrar metafóricamente en el interior de las casas benetianas y centrar nuestra atención en la descripción de otros objetos significativos, es conveniente hacer unas reflexiones introductorias. En los capítulos precedentes hemos anticipado cómo algunas representaciones de los exteriores y de las fachadas de los edificios regionatos

⁵⁰⁷ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 119.

⁵⁰⁸ “Creerás tú que es prudente unirse a una mujer que sigue en el cariño a aquella otra a la que se debe renunciar”. (*Ibidem.*)

⁵⁰⁹ *Ibidem.*

⁵¹⁰ *Ibidem*, pág. 118.

⁵¹¹ *Ibidem*, pág. 120.

hacen de muestras visuales de los estragos del clima en la comarca. Hemos señalado, por ejemplo, cómo en *Volverás a Región* la violencia del viento de marzo se vuelve visible gracias a la descripción de la última alquería que el viajero ve en su recorrido por el desierto. De lo que antes era una granja quedan solamente cuatro paredes en seco ya que la cubierta “se la llevó el viento un mes de marzo”.⁵¹² En *Una meditación*, en cambio, la “roja, ensordecedora y violenta” riada que todos los veranos bajaba por Escaen, al norte de Región en las proximidades del Torce, materializaba “de forma catastrófica”⁵¹³ la frontera invisible que dividía la finca de los Ruan de la de los abuelos del narrador. Con tono sarcástico, el protagonista recuerda aquellos momentos comparándolos con una escena militar. Cada familia se colocaba al borde de la garganta según una “formación jerárquica, como aquella de la legión romana cuyo valor va decreciendo de derecha a izquierda para corresponderse a la hueste africana alineada según una escala inversa, a fin de que queden enfrentados uno a uno los hombres de un mismo valor”.⁵¹⁴ La misma estampa se repite dos veces a lo largo de la narración, enriqueciéndose en la segunda aparición de unos detalles muy significativos. El narrador recuerda cómo las dos familias se disponían encaramadas a sus respectivas cercas, rigurosamente ordenadas bajo una hilera de paraguas negros que escondía los rostros de los personajes. De la actitud compuesta y ceremoniosa de los participantes, aquellos momentos se comparan con un verdadero “acto social”.⁵¹⁵ Ubicadas al principio de la novela, las dos descripciones adquieren un papel funcional para nada secundario en la narración. No solamente las dos imágenes verbales abren y cierran respectivamente la digresión inicial del narrador sobre las hostilidades entre su familia y los Ruan -cuya finca lindaba con la propiedad de su abuelo-, sino que además anticipan de manera icónica la distancia espacial y afectiva que les separaba, antes de la entrada de Mary en la casa de Escaen. Esta distancia se reflejará en la conducta de muchos personajes de *Una meditación*. Asimismo, la reiteración de la inundación que marcaba aquellos lindes invisibles apunta metonímicamente a la importancia que muchos límites espaciales adquieren en las novelas de Benet.

A lo largo de este capítulo intentaremos ver cómo tanto las cercas entre una finca y otra como los umbrales en el interior de las viviendas tienen un papel simbólico en muchas obras de Juan Benet. En efecto, ya a partir de “Baalbec, una mancha” se

⁵¹² Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 53.

⁵¹³ *Una meditación*, cit., pág. 28.

⁵¹⁴ *Ibidem*, págs. 28-29.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pág. 22.

vislumbraba la relevancia simbólica e icónica de los límites puesto que el protagonista del cuento vuelve a Región precisamente para “definir ciertos lindes”.⁵¹⁶ Centrando nuestra atención en las descripciones de los movimientos de los personajes en el exterior y en el interior de las casas veremos cómo en algunos casos las viviendas están repletas de límites infranqueables que recuerdan la prohibición indicada por el aviso anacronístico al principio de *Volverás a Región*: “Se prohíbe el paso. Propiedad privada”.⁵¹⁷

En los capítulos anteriores, también hemos visto cómo los acontecimientos climáticos, además de determinar la arquitectura del paisaje y de las construcciones regionatas, condicionan inevitablemente la vida y los comportamientos de los habitantes de la comarca. Para los que se atreven a adentrarse en la sierra o incluso a acercarse a los lindes prohibidos del bosque de Mantua, el destino ya está escrito: o mueren por mano del Numa o el clima riguroso obstaculiza sus intentos. En un pasaje final de *Una meditación*, los cambios climáticos se asocian a las alteraciones anímicas de los personajes que se encuentran en el interior de las viviendas. En concreto nos referimos a Leo, tras su fuga por las montañas de Región con su último amante Carlos Bonaval. El personaje-narrador no parece bien informado de la relación entre Carlos y Leo. No sabemos con seguridad cuándo los dos personajes se conocieron, solamente se nos dice que coincidieron un día en el cobertizo de Cayetano Corral y que todo empezó una noche durante una función de teatro. En aquella ocasión, Bonaval tomó la mano de Leo, la acarició suave e insistentemente y recibió de la mujer la respuesta que esperaba. Todo se relata de manera gradual: la palabra primero, luego el contacto físico, después el viaje y el propósito de encontrarse en la unión de los cuerpos, anticipada por el encuentro de las dos manos. Todos unos pasos hacia el conocimiento y la experiencia. Sabemos además que Carlos y Leo salen de Región a finales de marzo, rumbo a la sierra del Hurd. Tras alojar una noche en la fonda de Muerte deciden irse de excursión a la cueva de la Manzorra “o de la Mansurra, o de la Maj-surrah, según los últimos eruditos”.⁵¹⁸ Como en otras obras de Benet, incluso en *Una meditación* el viaje adquiere rasgos funcionales y simbólicos a la vez. El recorrido de los dos amantes le permite al narrador describir lugares inéditos de la comarca como, por ejemplo, la misteriosa cabaña del

⁵¹⁶ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 75.

⁵¹⁷ *Volverás a Región*, cit., pág. 21.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pág. 199. Una vez más la toponimia regionata apunta a “guiños” del autor a sus amigos y conocidos. En el caso de la Cueva de la Mansura o Manzorra se trata de una clara referencia al amigo y escritor Félix de Azúa. Cfr. Marías, “Esos fragmentos”, cit., pág. 712.

Indio, relacionada con las fuerzas siniestras de la sierra.⁵¹⁹ Pero por otro, en cuanto metáfora de la vida y de la experiencia, el viaje lleva a Carlos y Leo a la revelación del fracaso de su experiencia amorosa.⁵²⁰ El final del viaje de los dos amantes por la sierra coincide con el término de la estación invernal y con la inevitable conclusión de su relación. Es esto lo que se le pone ante los ojos de Leo, recién despertada en la fonda de la Retuerta. Tumbada en la misma cama donde unos meses antes tuvo una aventura con Emilio Ruiz, el capataz de la mina, Leo percibe una transformación en su fuero interno que coincide con el deshielo primaveral:

Pero, al tiempo que el invierno crudo y seco iba descomponiéndose en el húmedo caos preprimaveral -entre promesas y exageraciones de toda índole- transformador de la herida tirante y crujiente en las calzadas cebadas de barro, y de las altas, quietas y ofuscadas estrellas que más allá del frío tiritan y callan al torbellino de ventisca en las primeras noches lechosas de marzo, y de la quieta y aterida transustanciación del cristal en vaho en su mugiente temblor con los ventones mañaneros, así -y sin necesidad de que mediara el reconocimiento que debía inducir en ella un cambio del mismo signo-, las manchas, los charcos, las lágrimas iban minando aquella voluntad de independencia y se sentía más sujeto a aquel cuerpo.⁵²¹

En las páginas que siguen la voz del narrador se confunde con los pensamientos de los personajes y se reiteran las referencias a los cambios climáticos para abrir paso a unas reflexiones sobre las experiencias destructivas de *eros*. Cada historia de amor se compara con “un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación”.⁵²² Llegados al final de su periplo, los dos amantes ni se encuentran en el acto sexual, ni acceden al amor ya que “el amor destruye la erótica y el único drama de ésta -de carácter menor- es que también la inversa es cierta”. *Eros*, *Thanatos* y *Chronos* están relacionados de manera indisoluble. Una vez concluida la “eternidad” de la cópula, “el tiempo vuelve a andar para devorar

⁵¹⁹ Cfr. Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., págs. 43-44.

⁵²⁰ Véase lo que dice el narrador en un pasaje anterior de *Una meditación*, cit., pág. 198 y que acomuna a todos los personajes que se mueven en el interior de la sierra: “Y el mismo viaje a la Sierra que desde una perspectiva no pasaba de ser la aventura de placer de una pareja de recientes amantes -y por eso mismo no podía más que arrojar resultados previsibles en uno u otro sentido- era susceptible para una hermenéutica más esotérica de una interpretación más general, que involucrara el sentido de destinación de todos los que -de una u otra manera- se habían de sentir afectado por él”.

⁵²¹ *Ibidem*, pág. 388.

⁵²² *Ibidem*, pág. 397.

de nuevo su propio ser”, pues en la “corriente lúbrica”⁵²³ no hay tiempo sino instantes. En su aventura con Carlos Bonaval, Leo busca y espera el encuentro mítico capaz de devolverla al tiempo que “engendra temporalidad sin devorarse ni ser devorado”⁵²⁴, sustrayéndola a la “imagen horrenda y vacía de ese tiempo destructor que nada contiene”.⁵²⁵ En su tentativa de llenar ese tiempo vacío, a través de su aventura con Carlos, Leo parece darse cuenta de su fracaso. El “viaje de invierno” de la mujer por la sierra es un descenso metafórico a los “infiernos” para luego volver a ascender: un largo recorrido que se congela en la estampa final que cierra la novela. Tanto en su última relación sexual con Carlos en la fonda de la Retuerta, como en la única que tendrá con el Indio una vez regresada a su casa natal, la mujer se representa desnuda para prepararse a la transfiguración que cumplirán su cuerpo y su destino:

abrió las piernas y estiró los brazos, como para ser clavada y martirizada sobre la cruz de san Andrés. Sus ojos entornados no le miraron; y mientras la poseyó no alteró un ápice la expresión dócil beatífica, estupendamente plácida, estatuaria, irracional y abyecta, del mártir que gracias a la transposición del espíritu sólo es capaz de sentir el dolor del suplicio como el camino de aproximación al instante de su comunión con la carne divina.⁵²⁶

De la estampa saltan a la vista unos elementos que merece la pena destacar. Como decíamos, el último acto sacrificial de Leo tiene lugar en Titelácer, eso es, en la casa natal a la que la mujer vuelve tras veinte años de exilio en América.⁵²⁷ Al igual que la mayoría de las casas regionatas, Titelácer es un lugar preñado de historias e inquietudes personales. Abandonada antes del estallido de la Guerra Civil, la casa del padre de Leo “había sido una de las residencias más caprichosas de todo el Torce, arruinada por una lechigada de hijos de poco provecho, cuyos hijos habían olfateado en sus cunas el acerbo aroma, húmedo y rancio, de la pobreza”.⁵²⁸

Comprobamos, entonces, cómo la estructura circular típica de muchas novelas benetianas se encuentra también en *Una meditación*. Pero quizás convendría destacar una particularidad que presenta esta novela de 1970. Si en obras como *Volverás a*

⁵²³ *Ibidem*, pág. 365.

⁵²⁴ Gullón, “Sombras de Juan Benet”, cit., pág. 442.

⁵²⁵ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 93.

⁵²⁶ *Ibidem*, pág. 405.

⁵²⁷ Summerhill afirma que el tema del “sacrificio” es el *leitmotiv* de *Una meditación*. Véase Summerhill, “Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*”, cit., pág. 103.

⁵²⁸ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 393.

Región o *Una leyenda*: Numa la circularidad se vuelve patente gracias a unos detalles visuales que abren y cierran la narración, en *Una meditación* las cosas varían. En efecto, el elemento icónico aparece solamente al final de la novela y remite no solamente a lo que el narrador afirma al principio de *Una meditación* sino, en términos más generales, a la narrativa benetiana en su conjunto. Al final del libro, los lectores vemos cómo los enigmas planteados desde el comienzo de la novela por un “relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio”⁵²⁹ se cierran con una imagen muy llamativa: el signo propio de la incógnita, eso es, la gran X formada por el cuerpo desnudo de Leo dispuesto como si fuera una cruz de San Andrés en la cama.⁵³⁰

Volviendo a la narrativa de Juan Benet en su conjunto, podemos afirmar que casi todas las viviendas regionatas y los objetos que las pueblan condensan en sí tiempos e historias heterogéneas. Ubicada “no lejos del cruce de la carretera de El Salvador”,⁵³¹ la clínica del doctor Sebastián, por ejemplo, es un centro neurálgico que aglutina las existencias de diferentes personas. Allí, el recuerdo de la madre del médico sigue vivo así como el de la joven esposa inmaculada y del doctor Sardú, el antiguo propietario de la clínica antes de que desapareciera en el monte. La puerta de la cocina constituía un umbral infranqueable para el niño retrasado: ése era el reino de Adela, donde además de las labores domésticas despachaba órdenes a los combatientes republicanos que se refugiaban en aquel rincón de Región. Madre, esposa, aya y camarada a la vez, Adela es uno de los habitantes más importantes de la casa. Se describe a menudo de espaldas mientras escucha en silencio la radio o presta atención a los enigmáticos ruidos que procedían del monte. De vez en cuando el niño espiaba a la mujer, sola en su cuarto mientras hablaba durante horas con la fotografía de su hijo vestido de uniforme, situada al lado de un cirio encendido y de una botella de vino que había permanecido escondida todo el día. Aquella casa, pues, guardaba los juegos solitarios de un niño que con unas bolas de barro y unas chapas de botella de cerveza imaginaba un combate entre “un yo incierto” y “un adversario desdoblado”.⁵³²

La finca de “Baalbec, una mancha”, la casa de *Saúl ante Samuel* o la hacienda de *Una meditación* funcionan de manera análoga. En San Quintín se concentran los anhelos del abuelo recién llegado de América, convencido de que en Región podría

⁵²⁹ *Ibidem*, pág. 46.

⁵³⁰ Gullón, “Sombras de Juan Benet”, cit., págs. 454-455. Además, en su análisis de la escena final de *Una meditación*, Gullón destaca las resonancias míticas en la unión erótica entre Leo y el Indio, figura misteriosa relacionada con las fuerzas ctónicas.

⁵³¹ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 63.

⁵³² *Volverás a Región*, cit., pág. 28.

ganar fortunas; las mentiras de la abuela que vendió a su hijo; los recuerdos infantiles del narrador que jugaba en el jardín y las expectativas presente del señor Huesca, el hombre que ha adquirido las que antaño fueron las propiedades de los Benzal. De *locus amoenus* que era en la infancia del narrador de “Baalbec, una mancha”, San Quintín se convierte en *locus horribilis*, un espacio donde no solamente aparecen las manchas de humedad en las paredes, sino también donde se esconde desde hace décadas la “mancha” moral de los Benzal. El Burrero, lo que tanto el señor Huesca como la señorita Cordon creían que era una finca, es en realidad el nombre con el que se llamaba a Enrique Benzal, el “enfermo, delirante y alcoholizado”.⁵³³ El pagaré que en su tiempo firmó la abuela del narrador no establecía el precio de ninguna propiedad, sino la venta de ese hijo regresado de América a su antigua amante, para poder seguir conllevando con una apariencia de dignidad la ruina de la familia. Aun así, el desenlace del relato está lejos de ser tan sencillo y apaciguador.⁵³⁴ La confusión de las fechas de muerte de Enrique Benzal restituye el cuento a la incertidumbre típica de las narraciones benetianas: el tiempo ha disuelto la trabazón lógica de los acontecimientos, los nombres propios se sustituyen unos por otros de manera inesperada y los personajes viven vidas que recorren paralelas biografías complementarias o antagónicas.⁵³⁵

Entendemos ahora en qué medida la mirada resignada de la madre del narrador, descrita al principio de “Baalbec, una mancha”, anticipaba proféticamente la frustración del protagonista tras entender el engaño urdido por su abuela. La referencia a los ojos de la mujer abre el cuento de 1958 inaugurando así la larga serie de miradas que se despliega en otras obras de Benet. En *Volverás a Región*, así como en *Un viaje de invierno*, en *La otra casa de Mazón*, en *Saúl ante Samuel* e incluso en su penúltima novela *En la penumbra*, Benet otorga pleno protagonismo al sentido de la vista y al acto de mirar por parte de los personajes. La falta de comunicación verbal entre ellos se compensa con la elocuencia de sus gestos corpóreos y con unos múltiples juegos de miradas.⁵³⁶ En *Un viaje de invierno*, por ejemplo, Demetria remarca su autoridad en La Gándara con un gesto que dirige al recién llegado Arturo de Brémond. Sin pronunciar

⁵³³ “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 116.

⁵³⁴ “No hay explicación ni desenlace que no sean fruto de un deseo de hacer conformar la historia a la voluntad del crítico, y que, por lo tanto, exhiban justificación de ninguna clase fuera de su propia imaginación” (López García, “Volverás a Baalbec”, cit., pág. 771).

⁵³⁵ Cfr. *Ibidem*, pág. 770.

⁵³⁶ Sobre la falta de comunicación verbal entre los personajes de *Saúl ante Samuel* se remite a Juan Ramón De Arana, “Silencio y construcción ficcional en *Saúl ante Samuel* de Juan Benet”, *Espéculo: revista de estudios literarios*, 36, 2007.

palabra alguna, la señora le abre la puerta al sirviente y le indica el camino que conducía a sus aposentos. Poco después, lo observa fijamente y en aquella mirada, afirma el narrador, se leen “los términos de aquel pacto que quedaría resuelto y rescindido a la primera pregunta”.⁵³⁷ A menudo a lo largo de *Un viaje de invierno* se describen los ojos de Demetria y sus pupilas que “siempre en el centro de las órbitas jamás giraban para mirar sino que arrastraban con ellas toda la cabeza”.⁵³⁸ Ver, por lo tanto, significa para la mujer comprender y “hablar” a la vez ya que en la misma dirección en la que se mueven los ojos se mueven los “labios apretados”.⁵³⁹

Algo diferente acontece en *Volverás a Región* donde, en ocasiones, las miradas adquieren sentido a partir de su negación. La vieja Adela, por ejemplo, casi nunca intercambia su mirada con la del niño retrasado que vive con ella. La mujer siempre le habla de espaldas, sin dejar de mezclar el potaje o sin levantar sus ojos de los pantalones que está cosiendo. Al humo que veía salir de la olla, el niño asociaba el fluir de las palabras de los cuentos de la mujer: “todo aquel maremágnum de reyes cristianos y moros sanguinarios y estandartes que seguían flotando al viento en las breñas más recónditas de la sierra”.⁵⁴⁰ A la mirada negada de Adela el narrador asocia también las de las viejas y anónimas damas regionatas que, “por miedo a enfrentarse con las ruinas que las rodea, esconden sus miradas hipnotizadas por las carboneras de las mansiones abandonadas”.⁵⁴¹ Cabe recordar cómo en *Volverás a Región* se hace hincapié en las miradas de las tías del coronel Gamallo y en la influencia que éstas tuvieron en la vida del militar. El personaje de Gamallo recuerda por analogía al protagonista de “Baalbec, una mancha”. Ambos fueron educados por mujeres, encerradas la mayor parte del tiempo en un cuarto de costura. Además, en la infancia de ambos personajes apenas aparece la figura paterna. Del padre del coronel sabemos solamente que abandonó el hogar para irse a vivir en una casa de un “barrio humilde y desportillado”⁵⁴² de una ciudad sin nombre. Sin embargo, a la mirada cariñosa de la madre en “Baalbec, una mancha” se oponen en *Volverás a Región* las miradas recelosas de las tías del coronel que descargaban en los ojos del niño todas sus frustraciones. Los ojos de las tías determinaron así en la existencia del coronel una actitud y una conducta que emergerá

⁵³⁷ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 29.

⁵³⁸ *Ibidem*, pág. 67.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 31.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibidem*, pág. 78.

en todas sus acciones futuras, tanto en el campo de batalla como en la mesa de juego donde perdió para siempre a la mujer amada:

he ahí el rayo que la mente del niño fijará para siempre en el negativo horrendo –un corro de mudas y admonitorias miradas en el fondo de la penumbra veraniega, con el zumbido de los abanicos y el agitado aliento de los pechos enlutados-, el signo indeleble de su propia formación: volverá a revelarlo, años más tarde, en los momentos del combate, ante la mesa de juego, al abalanzarse sobre el montón de fichas de nácar, ajeno, siempre ajeno, al gesto de una mujer que retrocede por los salones vacíos mientras el público corre hacia la mesa donde su mano quedó atravesada por la navaja [...]. Porque todo eso estaba previsto y decidido como consecuencia de una formación que descansaba sobre un sobrentendido; tal era el deber [...], un correlato de la gloria del apellido, un dogma para revestir de recelo el objeto de su afán, una forma hereditaria de defensa ante la impostura del alma.⁵⁴³

En *La otra casa de Mazón* los ojos de los personajes serán testigos silenciosos de repetidas violaciones sexuales, relaciones incestuosas y apariciones enigmáticas que se suceden a lo largo de más de medio siglo de la saga familiar. En el segundo fragmento de la parte narrativa de la obra, las miradas de los niños se quedarán petrificadas tras la aparición imprevista de un hombre misterioso “tocado con un sombrero de fieltro negro”.⁵⁴⁴ Inmovilizados por la curiosidad y por el miedo a la vez, los niños no darán mucha importancia a aquella visión, una aparición que, sin embargo, anuncia de manera visual la presencia ubicua y peligrosa que aquel hombre tendrá en la casa de El Auge. Nadie parece preocuparse demasiado por las futuras apariciones de la sombra de aquel hombre misterioso que “tantas noches de luna cortaba el erial en dos para rampar por las paredes en pos de la habitación que cobijaba los objetos codiciados”.⁵⁴⁵ Solamente la madre de José, es decir, una mujer que no tiene sangre de los Mazón, intentará poner en guardia a los demás sobre las desgracias que aquella sombra podía acarrear. La desoyeron todos, a excepción de su hijo Cristino, quien no abandonará la casa para poder vigilar los bienes familiares.

Pero tal vez la mirada más elocuente que aparece en esta novela de 1973 es la de Enrique Mazón, el hijo enfermo del anciano patriarca. Afectado por un mal desconocido desde su nacimiento, jamás se le había visto fuera de su cama y nunca se le había oído

⁵⁴³ *Ibidem*, págs. 80-81.

⁵⁴⁴ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 55.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pág. 91.

pronunciar palabra alguna. El personaje se comunica a través de unos movimientos casi imperceptibles de sus manos y con sus ojos con los que daba a entender la intensidad de su enfermedad. A aquella mirada intensa se dirige suplicante Clara Mazón, poco antes de que su tío Cristino le agarre la muñeca y la arrastre por el suelo para perpetuar los abusos sexuales. Como sabemos, la joven no encontrará respuesta alguna en los ojos del enfermo. Tras la mirada negada de Enrique se oculta la aceptación resignada de las leyes del clan a las que nadie podía oponer resistencia, ni siquiera una voluntad como la de Clara, la figura más rebelde de la novela. Aquellas normas no estaban escritas, ni pronunciadas, ni aceptadas por los miembros de la familia, pero sí encarnadas “por alguien impersonal y con un propósito duradero”.⁵⁴⁶ De manera análoga al rito del incesto de los Amat en *En la penumbra*, en *La otra casa de Mazón* la violencia deja de ser potencia disgregadora y se convierte en herramienta de cohesión tribal.⁵⁴⁷ Paradójicamente, la perpetuación de un eros violento es lo que mantiene la paz en la casa, aunque en esa paz se esconda el síntoma de la decadencia moral de la familia.⁵⁴⁸ Eso le vienen a decir los ojos de Enrique Mazón a Clara, víctima sacrificial del rito incestuoso, cuando la mujer vuelve a la habitación del enfermo para limpiarse el cuerpo ensangrentado y tumbarse junto a él. Inmóvil y con los puños cerrados, Enrique le devolverá por primera vez una “sibilina mirada de reconocimiento”.⁵⁴⁹ Antes de que se consume la violación, las miradas que intercambian Enrique y Clara, junto con la presencia física del rival Cristino más allá de la puerta, configuran una organización triangular del espacio en el interior de la habitación del enfermo. De alguna manera, aquí se vuelve visible la estructura triangular a la que apunta René Girard al describir el “deseo mimético”.⁵⁵⁰ Según el estudioso francés la naturaleza humana es “mimética” en cuanto el hombre lleva a cabo sus acciones imitando lo que otros individuos han hecho anteriormente. El deseo, por lo tanto, no solamente se basa sobre principios parecidos, sino que además tiene una organización marcadamente triangular. El sujeto desea el objeto porque lo desea su mismo rival, que, en este sentido, se configura como un modelo a seguir.⁵⁵¹ En *La otra casa de Mazón*, pues, el objeto deseado es Clara, mientras que Enrique y Cristino serían el sujeto y el “rival” respectivamente.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, pág. 96.

⁵⁴⁷ Sergio Givone, *Eros/Ethos*, Turín, Einaudi, 2000, pág. 6.

⁵⁴⁸ René Girard afirma que el sacrificio tiene la función de aplacar las violencias intestinas y de impedir el estallido de conflictos. Véase Girard, *La violencia e il sacro*, cit., págs. 29-30.

⁵⁴⁹ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 98.

⁵⁵⁰ Girard, *La violencia e il sacro*, cit., pág. 193.

⁵⁵¹ *Ibidem*, pág. 195.

En *Saúl ante Samuel* las miradas de los personajes se multiplican de manera exponencial y adquieren en cada ocasión connotaciones diferentes. Entre las más destacables, la mirada de la abuela, ya que aparece desde las primeras páginas de la obra, se describe desde el comienzo como algo “escalofriante”,⁵⁵² capaz de petrificar a cualquier persona que le pase por delante. Ubicuos y omnipotentes, abiertos o cerrados, los ojos de la mujer lo observan todo pero siempre se sustraen a las miradas ajenas. Ésa es una de las razones por la cual la anciana a veces adquiere los rasgos míticos de Jano - el guardián de las puertas- otras los de una temible Gorgona, figura liminal que pone en comunicación el mundo de los vivos con el de los muertos.⁵⁵³ Cada vez que la anciana está a punto de abrir sus ojos, el movimiento se acompaña del ladrido de unos perros, animales que en la mitología remiten al mundo subterráneo y al reino de los muertos y que en Benet aparecen en numerosas ocasiones. Aquellos perros, afirma el narrador, se ponían a ladrar “llenos de pavor, incapaces de olfatear la amenaza que había invadido todo el éter”.⁵⁵⁴ He aquí, entonces, un primer esbozo de la relevancia del acto de ver en *Saúl ante Samuel*. A través de sus ojos, los personajes serán testigos de barbaridades aberrantes, como en el caso del hermano menor que asiste inerte a la violación de una muchacha por parte de su hermano mayor, o tendrán acceso a encuentros secretos que por el hecho de ser espiados ya no serán tales.⁵⁵⁵ En la misma obra, las líneas imaginarias creadas por las miradas de los personajes remiten a la distancia -o a veces a la cercanía- afectiva o incluso erótica entre ellos y construyen así una geometría de recintos simbólicos en el interior de las casas.

En realidad, el papel de las miradas como elemento generador de unas relaciones espaciales ya se esbozaba en “Baalbec, una mancha”. En el gran comedor “estilo imperial”⁵⁵⁶, donde las mujeres de San Quintín solían reunir el círculo de costura, la madre observaba a su hijo “cruzando por entre la gente desde el otro extremo de la habitación”.⁵⁵⁷ El encuentro de las dos miradas, entonces, disminuye las distancias entre

⁵⁵² Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 31.

⁵⁵³ Sobre la Gorgona como figura fronteriza se remite a Curi, *La forza dello sguardo*, cit., pág. 86.

⁵⁵⁴ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 33.

⁵⁵⁵ Las dudas sobre el nombre propio de los dos hermanos de *Saúl ante Samuel* nunca se esclarece del todo en la novela. Mientras en la obra de 1980 parece que el hermano menor se llama Martín, en una nota a pie de página en el “Libro tercero” de *Herrumbrosas lanzas* leemos: “Tan sólo a principios del otoño volvió a su casa, requerido por su padre, Emilio Bertrán de Rodas, que en los primeros años de la República era tan sólo un adolescente. Su hermano, siete u ocho años mayor que él, amigo de la infancia de Eugenio Mazón, se había convertido en un cabecilla de la juventud tradicionalista, en tanto que Emilio hizo una brillante carrera en el ejército de la República” (*Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 120).

⁵⁵⁶ “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 70.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

los dos cuerpos creando un espacio de intimidad entre madre e hijo al que las demás personas presentes en la sala no pueden acceder. La madre observaba preocupada a su hijo educado según una disciplina intransigente de la cual ella se sentía ajena y de la que decidió escapar. Aquellos ojos volverán obsesivamente en los recuerdos del narrador adulto tanto que, una vez llegado a Región, lo primero que hace es dirigirse a la tumba de su madre para volver a encontrar aquel “brillo significativo donde reside el secreto”.⁵⁵⁸

No es casual que la prueba que dará acceso a aquel secreto y que desmentirá la versión del hechos conocida por el narrador, único superviviente de la familia Benzal, se guarde en el lugar de la intimidad por antonomasia: el cajón de un aparador ubicado en la que antaño fue la casa de la abuela Benzal. Los cajones, así como los armarios y los cofres, son auténticos órganos de la vida psicológica secreta.⁵⁵⁹ En una vieja caja de frutas, oculta en el interior del cajón, la señorita Cordón guardaba sin saberlo la prueba de la ruina moral de los Benzal. Quince años más tarde, Benet volverá sobre el valor simbólico de estos objetos en los que se guardan los secretos más inasequibles.⁵⁶⁰ Un cofre de madera, cerrado con zunchos metálicos, aparecerá en el pasaje de *La otra casa de Mazón* donde se relata la muerte inesperada del abuelo tras haber visto la silueta de su nieta embarazada, proyectada en la pared de su habitación. En aquella caja se conservaban con toda probabilidad “los títulos de la propiedad, las cartas de pago [...] las pólizas, las libretas de ahorro y hasta el dinero en fajos y monedas”.⁵⁶¹ Allí, pues, se guardan el pasado, el presente y el futuro de una familia crecida a bases de incestos y violaciones. En el cofrecillo, señala Bachelard, “se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legamos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial”.⁵⁶² Pero, como sabemos, el cofre guardado bajo la cama del abuelo difunto en *La otra casa de Mazón* jamás será abierto y la verdadera paternidad de los trece hijos que aparecen en la novela no se aclara con el desenlace de la novela.

Como hemos señalado más de una vez a lo largo de este trabajo, “Baalbec, una mancha” destaca dentro de la narrativa benetiana por diferentes razones: se nombra por

⁵⁵⁸ *Ibidem*, pág. 71.

⁵⁵⁹ Bachelard, *La poética del espacio*, cit., pág. 111.

⁵⁶⁰ Franco Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milán, Feltrinelli, 1987, pág. 16: “Il segreto è qualcosa da scoprire, ma anche da custodire. Produce una voluttà, propria della ricerca, e il piacere tipico del nascondiglio. E anche prossimità alla figura dell’ “orrore”, dello stupore e dello spaesamento”.

⁵⁶¹ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 90.

⁵⁶² Bachelard, *La poética del espacio*, cit., págs. 118-119.

primera vez Región, se delinearán las características físicas de la comarca y aparecen algunos temas que se reiterarán en las futuras obras de Juan Benet. Pero quizás queda un aspecto ulterior que convendría subrayar aquí. Considerando algunas descripciones que aparecen en este texto de 1958 como ejemplos paradigmáticos, podemos comprobar de qué manera las representaciones de los espacios arquitectónicos funcionan de elementos descodificadores de los eventos históricos en algunas narraciones benetianas. A una primera lectura del relato, nos damos cuenta enseguida de las diferencias entre el estado en que se encuentra San Quintín cuando el narrador llega a Región, con respecto a las imágenes de su casa natal que el personaje guardaba en sus recuerdos. Todavía sentado en el coche del señor Huesca, el protagonista a duras penas puede reconocer la entrada del camino de la finca que antaño pertenecía a sus abuelos. Esta falta de correspondencia entre las imágenes del pasado y las del presente se debe sobre todo a la ausencia de unos detalles a los que el narrador atribuía cierto valor simbólico.

Retomando a Jung, Galimberti señala cómo el símbolo contiene una “excedencia de sentido” respecto al sentido conocido. Su fuerza simbólica dura hasta que persiste esta “excedencia” que interrumpe la racionalidad del decir: el símbolo sustituye el concepto por una imagen.⁵⁶³ El símbolo, pues, no se deja presidir por la lógica ni se puede remitir a un orden preestablecido ya que es precisamente lo que rompe el orden (*orto-doxia*) del discurso. Al contrario del poder disyuntivo de la razón, que a través de los conceptos apunta a la unidad del significado, el *symballo* reúne, sin separarlos, diferentes sentidos. En el momento en que se explicitan estos sentidos recónditos, el símbolo “muere”, pierde carta de existencia y sólo conserva un valor histórico.⁵⁶⁴ Es lo que sucede con los árboles de la casa de San Quintín que, además de haber sido cortados, pierden en la edad adulta del narrador aquella función simbólica que éste les había atribuido cuando era niño. Había desaparecido el almendro del patio trasero, donde, según los recuerdos del personaje, el criado José “colgaba un espejito de soldado para afeitarse los días de fiesta”,⁵⁶⁵ así como ya no estaban las hayas del camino por donde de niño veía alejarse los pocos coches que llegaban a la casa. Tampoco encuentra las dos higueras de la terraza en cuya sombra solía sentarse su madre, “para hacer punto o unas cuentas en un pequeño cuaderno rojo”. Incluso el árbol más alto de la casa, el ciprés de la esquina, había sido talado. La sombra de aquel árbol, recuerda el narrador,

⁵⁶³ Galimberti, *La terra senza il male*, cit., pág. 72.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, pág. 71.

⁵⁶⁵ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 80.

se posaba en sus mantas en las noches de luna de agosto. Como el mismo personaje afirma, “todas las estampas” que llevaba consigo desde que abandonó su casa tenían un árbol al fondo.⁵⁶⁶ Los recuerdos del protagonista se *actualizan* gracias a la percepción visual,⁵⁶⁷ es decir, los árboles *re-aparecen* en su mente, pero no encuentran correspondencia con lo que ve al bajar del coche. El personaje, por lo tanto, tiene que *re-configurar* las imágenes de su pasado a partir de una ausencia que percibe en su presente. Se siente completamente desarraigado ya que los pocos símbolos que le quedaban de su infancia han desaparecido por completo. La evocación de los lugares simbólicos de su niñez no le permiten al personaje desplazarse hacia un tiempo pasado idílico y apaciguador,⁵⁶⁸ sino que le arrojan a un presente inaprensible. Incapaz de explicar estas sensaciones de extrañamiento a través del *logos*, el narrador las convierte en imagen: “era como volver a una casa sin muebles, cuyas habitaciones, de dimensiones irreales, se suceden en un caos de paredes de color irreal, de luces irreales y ventanas y pasillos que nunca debieron existir”.⁵⁶⁹

Parece que el narrador de “Baalbec, una mancha” abre los ojos tras un sueño de años y finalmente espabila. En este estado fronterizo de su conciencia no consigue argumentar, piensa de forma visual y junta escenas de su niñez sin que éstas confluyan en un discurso, hasta una revelación inesperada: todo los recuerdos del pasado no eran más que “transposiciones al reino infantil de un relato exagerado”.⁵⁷⁰ La sombra de los árboles majestuosos del jardín remiten metafóricamente a la sombra de una “gloria familiar”⁵⁷¹ anterior a la llegada a Región, bajo la cual los Benzal se refugiaban. Algo parecido, si bien con términos diferentes, se dará en el interior de la casa, cuando la sombra de un mueble del salón de San Quintín le lleva al narrador a unas reflexiones sobre las falsas apariencias que sus abuelos se obstinaban a guardar como si fuesen actores de “una comedia elegante montada para un escenario pueblerino”.⁵⁷² De forma irracional e intuitiva emerge entonces un saber heterodoxo asociable con una de las teorías benjaminianas más controvertidas sobre el saber histórico. Precisamente porque surge de un estado inconsciente, Benjamin veía en el “despertar” una vía de acceso fiable al pasado:

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

⁵⁶⁷ Sartre, *L'immaginazione*, cit., pág. 50.

⁵⁶⁸ Galimberti, *La terra senza il male*, cit., pág. 220.

⁵⁶⁹ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 80.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, pág. 81.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² *Ibidem*, pág. 90.

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se toma por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso en que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo. Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, debe ser asegurado. Hay un “saber aún no consciente” de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar.⁵⁷³

Representaciones parecidas de fincas arruinadas y árboles talados se encuentran también en *Herrumbrosas lanzas*, obra en la que los efectos destructores de la guerra emergen de manera paralela a las crónicas de los combates. En el “Libro quinto” encontramos un caso destacable. Aquí el narrador relata la vuelta de Enrique Ruan a su casa natal en Escaen, en compañía de su conmillón, el capitán Arderius. Un aspecto llamativo de esta descripción es que en ella se alternan referencias icónicas al estado de abandono tras los estragos del conflicto y alusiones sarcásticas a la magnificencia que aparenta la casa de los Ruan. A pesar de estar rodeada por una vegetación mutilada por los bombardeos, la vivienda aparece majestuosa a los ojos de los dos soldados republicanos recién llegados. El narrador, además, la representa atribuyéndole unos rasgos míticos. Primero la describe como un “Sardanápalo herido”, es decir, una parodia del rey asirio prototipo del gobernante rico y lujurioso; luego la representa como un “Pirro” relegado en un rincón de una sala con columnas. Finalmente, la casa se convierte en un edificio evanescente llevado por unas “volandas” a la llanura de Belona, divinidad relacionada con la guerra en la mitología romana:

La casa ha crecido y a pesar de haber quedado tuerta es tal su majestad sobre cuanto la rodea que se diría que la guerra le aprovecha. La atroz mutilación de la doble hilera de plátanos la ha emparentado con un Sardanápalo con cicatriz, un Pirro recostado en el fondo de la sala de las columnas a cuya entrada se detienen los capitanes de Roma, absortos ante el doble y doblemente solitario crepúsculo. No tiene más que luz y

⁵⁷³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, cit., pág. 875.

corona, a esa primera hora de la tarde de un día frío de enero; no hay sonido que acompañe un fulgor de cal o de armiño, rodeado de plomo y carboncillo, en todo momento dispuestos a mancillar y devorar su intolerable virginidad y en todo momento reprimidos por la insuficiencia de un apetito desdoblado en respeto y ansia. No parecía en su sitio, llevada en volandas a un espúreo y estupefacto exilio en un reino de ultratierra, en la borrada llanura de Belona donde al apagarse los ecos de obuses y cornetas tan sólo resuena el cuerno mudo de un aprendiz de chamarilero, entre materiales de derribo.⁵⁷⁴

Esta imagen de los exteriores anticipa lo que acontecerá unas páginas después en el interior de la casa, una vez que los dos soldados entran en ella. El tono sarcástico del narrador adelanta de alguna manera el matiz polémico de las palabras del tío Enrique mientras expone a los dos militares sus ideas sobre la inutilidad de la guerra y sobre la inexorable derrota a la que los republicanos están condenados.

Muy diferentes, en cambio, son las descripciones de la casa de Escaen que aparecen al principio de *Una meditación*. En algunos pasajes iniciales de la novela salen a flote imágenes de la infancia del narrador: la majestuosa fachada de la vivienda de los Ruan, el “hermoso nogal” que “dominaba la avenida de plátanos que conducía a la casa”⁵⁷⁵ y los juegos de los niños bajo la sombra de aquellos árboles. El narrador recuerda que cuando era niño, embriagado por el respeto que su familia sentía hacia los Ruan, veía la casa de Escaen como un “castillo siete veces defendido por un séptuple circo de setos y tapias y cubiertas humeantes y majestuosos y silenciosos árboles que [...] celaban el secreto con esa gravedad de centinela que se limita a cumplir con su deber sin requerir las razones de su vigilancia”.⁵⁷⁶ Los ojos “ávidos de misterios y grandilocuencia”⁵⁷⁷ de los niños contribuían a enfatizar la admiración y el recelo que existía entre las dos familias. El mismo personaje recuerda cómo ambas familias, los Goneril y lo Ruan, se informaban la una sobre la otra a través de los “informes” distorsionados por las percepciones de los niños:

Aquellos informes -me imagino- no debieron facilitar ni con mucho una comprensión correcta de unos para con otros porque el retrato que hacíamos de nuestros amigos, de su casa y de sus padres y parientes, debía estar dictado por esa grandilocuencia infantil que cifra tantas cosas por el tamaño, o por ese tono admirativo que magnifica una cosa

⁵⁷⁴ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 191.

⁵⁷⁵ *Una meditación*, cit., pág. 30.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, pág. 34.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

no por su valor en sí -que nos sea ajeno- sino por la carencia de algo análogo que de manera palmaria se dejaba ver en nuestro medio.⁵⁷⁸

Ahora bien, volvamos nuevamente a “Baalbec, una mancha”. En el cuento encontramos dos referencias temporales precisas que nos ayudan a ubicarnos cronológicamente en la narración. Por sus mismas palabras, sabemos que el protagonista se fue de San Quintín en 1915 para volver cuarenta años después. Gracias a estas dos fechas el lector puede saltar de una descripción del jardín a otra sin encontrar obstáculos particulares. Las cosas cambian en otras narraciones cuando el autor no proporciona ninguna coordenada temporal o, si lo hace, las fechas son tan inciertas que el lector corre el riesgo de desorientarse. En tales casos las descripciones de los exteriores de las casas pueden ser una ayuda eficaz para situarse en los diferentes tiempos de la narración. Un ejemplo se puede encontrar en la tercera parte de *Saúl ante Samuel*. Aquí, contrariamente a lo que pasaba en “Baalbec, una mancha”, la descripción del jardín se da desde un punto de vista interior, eso es, desde el tercer piso de la casa donde se encuentra la habitación de Simón. Al igual que los precedentes, este capítulo también se abre con la representación de Simón mientras descorre la cortina y se asoma a la ventana. Se reiteran los mismos elementos de una estampa con la que los lectores estamos familiarizados ya desde el preludio de la novela, donde se anunciaba como “todo está siempre -en el siempre inexistente- en el mismo sitio”.⁵⁷⁹ Simultáneamente a la visión del supuesto regresado, aparece en la imaginación de Simón un niño que corre por el jardín, figura simbólica que remite al tiempo de la infancia. De lo que Simón recordaba en otro punto de la novela, sabemos que aquel niño que se precipitó gritando y con los brazos al aire, era su primo Martín, tras una tarde pasada en compañía de su hermano mayor y del ama en la chopera junto a la orilla del río. En aquella carrera que culminó con un insólito abrazo, Simón vislumbraba una petición de complicidad por parte de su primo menor y el comienzo de una discordia entre los dos hermanos destinada a aumentar hasta las trágicas consecuencias que conocemos. En la estampa aparece también el olmo del jardín, quizás el único elemento que Simón percibe visualmente y que no es el fruto de su imaginación. Es un árbol cargado de significaciones y de tiempos heterogéneos, cuya sombra es el escenario de muchas anécdotas familiares: el abrazo enérgico de Martín, los juegos infantiles así como el

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pág. 39.

⁵⁷⁹ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 16.

cruel fusilamiento del alcalde por obra de los nacionales. Las imágenes del pasado de la familia de *Saúl ante Samuel*, entonces, recuerdan por analogía las estampas de “Baalbec, una mancha” en las que siempre aparecía un árbol al fondo. Dirigiéndose a su primo en un diálogo mudo, Simón recuerda cómo por la sombra de aquel olmo entraron en escena “todos los caracteres de la comedia -desde tus padres y allegados hasta las tropas que vencieron el ejército republicano- y donde tuvieron lugar las innumerables y siempre definitivas despedidas que constituyen la sustancia de este sencillo argumento”.⁵⁸⁰ La referencia al árbol -el único que no había sido talado en la guerra- abre camino a una descripción más extensa de la vegetación que rodea la casa:

Aunque todo el jardín había vuelto atrás no sería para recobrar la indómita alegría que le habría brindado la naturaleza con su liberación -sin restricciones ni macizos ni sendas ni animadas voces infantiles en el crepúsculo sin padres- sino a la banal senilidad que ha perdido origen y destino, en la huérfana profusión de tallos y raíces y semillas que apenas despertadas de su sueño se abrirán a la fecundación para contemplar su caída en la viciosa saturación de la muerte. Era un día de mayo, infecundo, triste y estañado, cuando el cielo [...] muestra un respaldo de borra donde descansa un apático, atómico y pretérito siempre; un día en el que toda la energía de la primavera, conociendo de antemano la inutilidad de su esfuerzo, se recrearía en parodiar sus propias exequias, con negros caireles y dorados lambrequines. Hacía tanto tiempo que el jardín no había recibido ningún cuidado que no se podía decir ni que estaba desaliñado ni que había vuelto a un hipotético estado salvaje. Toda su vegetación había crecido encerrada, sabiendo que podría desarrollarse hasta ciertos límites, que no estaba incluida en las mismas premisas que sus hermanas naturales, que se hallaba dominada por la casa y que todo su pulso, su savia y su energía habían de acomodarse a un ritmo y unos números salidos de un orden mundano, y que un día, tras un soplo de un lunes de un mayo negruzco y desaromatizado, en una explosión de polvo y expiación de polen se haría cargo del secreto que la tapia había guardado tan celosamente.⁵⁸¹

En este fragmento de la novela las coordenadas temporales se vuelven cada vez más inciertas. Solamente más adelante se hará referencia a los “cuarenta años de espera”⁵⁸² de Simón desde que su primo menor abandonó la casa. Pese a esto entendemos que la distancia temporal se ha alargado gracias a la incuria del jardín presentada en la

⁵⁸⁰ *Ibidem*, págs. 166-167.

⁵⁸¹ *Ibidem*, pág. 276.

⁵⁸² *Ibidem*, pág. 280.

descripción. Es más, las mismas relaciones fenomenológicas entre el sujeto que percibe y lo percibido remiten a una diferenciación temporal: los ojos de quien ahora está mirando desde el cristal de su ventana son los de un hombre envejecido y cansado que asocia la falta de savia de las plantas al avanzar inexorable de su senilidad.

4.1.1 Arquitecturas de la ruina

Convertida en *imago mundi* de Región, la casa es el lugar donde la decadencia de la comarca y de sus habitantes se vuelve más evidente a nivel visual.⁵⁸³ En su mayoría, las descripciones de las viviendas comparten algunos elementos que se reiterarán a lo largo de las obras de Benet. El espacio y los individuos que lo habitan parecen ligados por un mismo inexorable destino: al deterioro de las fachadas y de las paredes de las viviendas, corresponde el declive moral y económico de las familias de renombre, como por ejemplo los Ruan, los Benzal, los Sebastián y los Mazón, para citar sólo algunos. Los edificios no se representan entonces como estructuras inermes donde el hombre se refugia e instala su *ethos*⁵⁸⁴, sino que adquieren vida propia como si fueran seres vivientes dotados de unas características anímicas y de órganos interiores. Estos rasgos de las casas emergen tanto de las descripciones de los narradores como de las palabras de algunos de los personajes más destacables de la narrativa benetiana.

A la luz de los cuarenta años que lo separan de los recuerdos del pasado relativos a su familia, el protagonista de *Una meditación* reflexiona sobre el “carácter” escondido que tenía la residencia de sus abuelos que marcó la suerte de los Goneril:

Qué poco sabíamos entonces, desde nuestra limitada interioridad, que nuestra casa también tenía un carácter que, en secreto, nos iba a sellar y acompañar, como el afán suicida de los Mazón, la frivolidad de los Llanes o el orgullo y fatalismo de los Gros,

⁵⁸³ Cfr. Margenot, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, cit., págs. 109-169.

⁵⁸⁴ Martin Heidegger en *Carta sobre el Humanismo*, Madrid, Alianza, 2009, pág. 75, reflexionando sobre un fragmento de Heráclito, afirma: “El término ἡθος significa estancia, lugar donde se mora. La palabra nombra el ámbito abierto donde mora el hombre. Lo abierto de su estancia deja aparecer lo que le viene reservado a la esencia del hombre y en su venida se detiene en su proximidad. La estancia del hombre contiene y preserva el advenimiento de aquello que le toca al hombre en su esencia”.

a lo largo de un destino dirigido justamente por un conocimiento que, no formando parte de él, determina la fuerza que nos es ignorada.⁵⁸⁵

El doctor Sebastián, por su parte, cuenta a su interlocutora nocturna la historia de la clínica. Llevando sus reflexiones a los primeros asentamientos en la comarca, el personaje hace hincapié en la importancia que tenían las viviendas ya desde finales de siglo hasta bien entrados los años veinte:

Entonces una casa era mucho más que el simple cobijo, el abrigo de la familia, el capazón calcáreo indivisible del órgano pluricelular; es decir, casa y familia no podían existir la una sin la otra y fuera de esa simbiosis sólo se podía dar la corrupción. De hecho todos los desórdenes del siglo nacieron -se puede decir- en el seno de unas familias que carecían de una casa o tomaron carta de naturaleza bajo los techos públicos que no cobijaban verdaderas familias.⁵⁸⁶

En el Región de principio del siglo, abuelos y bisabuelos enriquecidos por algunas precarias fortunas levantaron grandes mansiones que serán sucesivamente abandonadas por generaciones incompetentes. Deslumbrados por el “fomento, [la] explotación, [la] colonización y [la] prosperidad que había de conocer la comarca entre principios de siglo y los años de la Dictadura”⁵⁸⁷ y por la construcción de la línea de ferrocarril en Macerta, estos hombres montaron en la comarca unos negocios que aceleraron vertiginosamente el hundimiento de la familia. La precaria industria de la Electra de San Juan, instalada por el abuelo del narrador de *Una meditación* junto con el extranjero señor Hocher es, en esta dirección, un caso paradigmático. Además de aquella casa situada a tres horas de carro de Región y que “no acarrea más que gastos”,⁵⁸⁸ el abuelo de *Una meditación* adquirió también un viejo molino maquilero situado a tres kilómetros aguas arriba de la finca e instaló una pequeña industria eléctrica con una turbina y un alternador. Los negocios nunca vieron grandes fortunas pero el abuelo parecía no darse cuenta de ello. Enfrascado en la lectura de sus almanaques y en la destilación de su licor, el anciano veía en la llegada de los nuevos vecinos un interés creciente hacia su industria eléctrica. Con “satisfacción sin disimulo”⁵⁸⁹ el hombre se

⁵⁸⁵ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 35.

⁵⁸⁶ *Volverás a Región*, cit., pág. 142.

⁵⁸⁷ *El aire de un crimen*, cit., pág. 114. Aquí el narrador hace referencia a la dictadura de Primo de Rivera.

⁵⁸⁸ *Una meditación*, cit., pág. 17.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pág. 29.

persuadía de que gracias a su visión industrial, la burguesía regionata había finalmente encontrado el lugar y los medios ideales para unas nuevas fuentes de riquezas. Las ilusiones del hombre, sin embargo, no tuvieron en cuenta el fracaso al que están condenados los habitantes de Región. El abuelo, de hecho, invirtió las fortunas iniciales de la Electra de San Juan en la producción de su famoso licor que marcará la decadencia definitiva de los Goneril.

En *La otra casa de Mazón* la riqueza tangible del pasado se transforma en el vacío del presente, que se extiende a su vez en el futuro de los habitantes. En una de las descripciones de la mansión de El Auge el autor convierte en imagen la velocidad con que la ruina y la naturaleza devastadora atropellaron el bienestar de aquel rincón de la comarca:

Y en poco tiempo una blanda y aislante capa de excremento y plumas y polvo y restos orgánicos vino a cubrir el más aparatoso exponente de una pasada riqueza con la propia sustancia del olvido, el sustento de la memoria una vez agotado el efímero apetito de independencia y su ficticio poder de regulación sobre una naturaleza animada de una voluntad sin designios, reducido de nuevo a la acumulación de pruebas materiales de leyes que, extraídas de la razón, contradictoriamente no la burlan porque tampoco la conciernen.⁵⁹⁰

En sus digresiones sobre las diferentes personalidades que ha conocido en Región, el narrador de *Una meditación* destaca una “clase de gente [...] que sólo en la materialización contingente de tal progreso puede renovar su confianza en él, porque ha aprendido a recelar del futuro y sólo sabe mirar con desdén toda cosa que se repute inevitable”.⁵⁹¹ La casa se convierte entonces en símbolo de la vanidad humana y en el reflejo de la historia de una decadencia cuyo punto de inflexión se localiza en el estallido de la Guerra Civil. Un caso evidente, hemos visto, es el de San Quintín en “Baalbec, una mancha” donde los antepasados del narrador construyeron una finca sobre las ruinas de una vieja alquería y de una pequeña ermita. Si remitimos a los recuerdos de la infancia del protagonista tendremos unas imágenes elocuentes de los anhelos de riqueza y del bienestar aparente que mostraban los antepasados que se instalaron en Región. Erguida sobre una sólida edificación de tres plantas, de fábrica de

⁵⁹⁰ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 144. Cabe señalar que en *Un viaje de invierno*, cit., pág. 82 se hace referencia a las “palomas” de la casa de los Mazón que “todas las mañanas, a las dos o tres horas de salir el sol, sobrevolaban sus ruinas”.

⁵⁹¹ *Una meditación*, cit., pág. 119.

ladrillo aparejada con sillares de granito, San Quintín destacaba al principio del siglo por su majestuosidad y por su notable extensión de más de dos mil hectáreas. Rodeadas de pastos, grandes olmos y bosques de alcornoques, la quinta y la vega junto al río proporcionaban a la finca la mayoría de la renta durante años.

Sin embargo, poco a poco el abuelo fue arrendando, hipotecando y malvendiendo aquellas tierras hasta aprovecharse de las enemistades y odios personales para enriquecerse todavía más. En la opulencia familiar, pues, se escondía el germen de una ruina material y moral que de allí a poco se volverá cada vez más evidente tanto fuera como dentro de la casa. La representación de los exteriores de San Quintín se convierte entonces en ejemplo paradigmático a partir del cual podemos acercarnos a las diferentes descripciones de las casas regionatas. Desde los cimientos arquitectónicos - sentados sobre los despojos de otros edificios- hasta la fachada de la vivienda y todos los acontecimientos que tendrán lugar allí dentro parecen esconder el embrión de una enfermedad congénita que afectará todas las casas regionatas. Una vez más, conviene remitir a las palabras del doctor Sebastián para esclarecer lo que se acaba de afirmar. Al principio de su conversación con Marré Gamallo, el médico le cuenta a la mujer cómo, a mediados de la década de los años veinte, heredó la clínica del doctor Sardú que a su vez la adquirió de un indio llegado de América. En su discurso, el doctor no tarda en señalar el estado de abandono de la casa, las paredes a punto de desmoronarse y, en el conjunto, la “construcción chapucera” que constituye el edificio. La digresión del doctor se cierra con unas reflexiones adaptables a todas las viviendas de Región:

Todo hogar es una lucha por la estabilidad y en cualquiera de sus vicisitudes asomará siempre el germen de su futura descomposición. Y no sólo mueren antes que las personas (los hogares) sino que, en comparación con ellas, consumen su vida luchando por vivir, afectados por una terrible, crónica, incurable y letal enfermedad. Yo diría que tras esas paredes y esos techos y esos recovecos se ocultan unas intenciones ruinosas que no prescriben y de la misma forma que un día frustraron los sueños del indiano que la construyó para cobijar sus ilícitos amores, de la misma forma que más tarde se reservaron su potestad para transformar el refugio en trampa a un grupo de vencidos.⁵⁹²

Volviendo a “Baalbec, una mancha”, se nos cuenta cómo las terrazas de “jardines italianos” alrededor del edificio dejaron de recibir el cuidado de antes y las

⁵⁹² Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 142-143.

habitaciones se iban vaciando paralelamente al abandono del hogar por parte de algunos de los Benzal. En un pasaje inicial del cuento, el narrador representa la ruina a través de una metáfora del todo inusual en la narrativa de Benet. Por primera vez, la ruina se metaforiza con una fiera que con un “un último zarpazo”⁵⁹³ arrebató la familia entera, sobre todo los hombres que la formaban. Si en los diálogos con el señor Huesca el protagonista hablaba de la ruina como de un “espectro”⁵⁹⁴ que siempre había merodeado por San Quintín, aquí le confiere las características de un ser animado que no se limita a atacar a la familia, sino que además “rara vez desaprovecha la ocasión para reírse de ella”.⁵⁹⁵ De manera metafórica, ese “zarpazo” vacía tanto el interior de la casa como el cuerpo de los individuos que la habitan. Una vez desaparecidos los hombres para buscar fortunas en otros lugares, lo que se queda en San Quintín es un “coro de abuelas viejas y tías huecas e hijas que se van ahuecando y aflautando con los cantos parroquiales en los sombríos calvarios”.⁵⁹⁶ Tras la muerte de su abuelo, la partida de su madre y de su tío Enrique así como de algunos sirvientes, el protagonista pudo comprobar cómo la ruina se iba abriendo camino por todos los recovecos de la vivienda:

Desaparecieron muebles y se cerraron habitaciones inútiles; toda la casa se redujo a cuatro dormitorios, un comedor y el cuarto de estar, así como el salón de sesiones, siempre cerrado [...]. La casa se fue ahuecando, abarquillando y agrandando; se fue cubriendo de polvo y manchas de humedad, las escarpas mortíferas aparecieron por los pasillos en penumbra,, y unos visillos agujereados se hinchaban y deshinchaban al compás de los torturados adagios, los malogrados ecos de Weber y Beethoven con que mi tía Carmen se demostraba capaz de adelantar a su antojo la hora del crepúsculo.⁵⁹⁷

El proceso metamórfico que conlleva la ruina en *Región* afecta a la vez al paisaje, a los edificios y a las personas que los habitan. Con matizaciones diferentes, esta relación simbiótica emerge bien de las estampas relativas a los lugares interiores bien de las escuetas descripciones físicas de los personajes. Un ejemplo destacable es el que encontramos al principio de la segunda parte de *Volverás a Región* donde el narrador describe el interior, las paredes y el mobiliario de la clínica empleando unos términos que volverá a utilizar unas líneas más adelante en la descripción física del

⁵⁹³ “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 81.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pág. 106.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pág. 81.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, pág. 106.

doctor Sebastián. Conviene recordar que, a esta altura de la novela, el médico todavía no ha abierto la puerta a su visitadora inesperada, sino que se queda sentado en su sillón junto a la ventana, antes de dirigirse a su habitación a por una botella de licor. La ubicación de la descripción, por lo tanto, es funcional para introducir al lector en el recinto ficcional donde tendrá lugar la conversación entre el doctor y Marré, desde las últimas horas de la tarde hasta bien entrada la noche.

Asimismo, cabe señalar que la estampa muestra una estructura circular, eso es, se abre y se cierra con la referencia icónica al cristal de una de las ventanas que dan al jardín de la casa. Si bien se hace referencia a la misma ventana, las dos fuentes de luz tienen un papel diferente en esta imagen verbal. De la primera ventana que se nombra, el narrador subraya cómo su cristal recoge la luz rojiza del atardecer enfatizando de tal manera la penumbra de la habitación. Se crea así un significativo contraste lumínico para nada casual, sobre todo si tenemos en cuenta la poética benetiana. En la narrativa del autor, la oposición entre la luz y la oscuridad apunta metafóricamente al contraste entre la razón y la “zona de sombras” en la que el escritor se adentra sin pretensión de encontrar respuestas esclarecedoras.⁵⁹⁸ La falta de luz es un cronotopo recurrente en las novelas de Benet, pensemos por ejemplo en la oscuridad que aletea en *La Gándara* en *Un viaje de invierno* o en cómo la señora de *En la penumbra* se precipita a apagar el flexo de su despacho al empezar el diálogo con su sobrina. En *Un viaje de invierno*, además, encontramos una referencia directa al esclavo faulkneriano que enciende la cerilla en la oscuridad, imagen que recurre en los ensayos benetianos en los que el autor expone sus consideraciones sobre los intentos, siempre vanos, de la razón de esclarecer todos los enigmas de la naturaleza humana.⁵⁹⁹ En la casa de *Volverás a Región* apenas se hace uso de la luz eléctrica y el doctor parece incluso haber olvidado dónde se encuentra la llave para encenderla.⁶⁰⁰ En la segunda cita de la ventana se repite el mismo enunciado de la primera (“Y el atardecer junto al cristal de una ventana”),⁶⁰¹ pero esta vez la presencia de un verbo conjugado en la tercera persona singular remite a la actitud de espera del doctor sentado en su sillón junto al cristal. Podemos afirmar, entonces, que la circularidad de la estampa le permite al narrador desplazarse en el interior de la casa: su descripción empieza desde la claridad de la ventana, recorre los

⁵⁹⁸ Benet, *En ciernes*, cit., pág. 50.

⁵⁹⁹ *Un viaje de invierno*, cit., pág. 100.

⁶⁰⁰ “Ah sí, la luz. ¿Sabe que yo apenas hago uso de ella? Pero por aquí debe haber una llave” (*Volverás a Región*, cit., pág. 126).

⁶⁰¹ *Ibidem*, pág. 104.

pasillos en penumbra y las habitaciones contiguas para volver finalmente a la misma fuente de luz. Mientras el narrador se traslada por el interior de la casa, la imaginación del lector se desplaza con él. Lo que se nos pone ante los ojos es:

un largo pasillo y sombrío corredor de paredes lívidas y desnudas y un piso cerámico con las losas levantadas y un ribete de azulejo de dos colores sangrientos; era una casa vieja y destartada, carente de gusto; casi todas las habitaciones carecían de muebles, los pocos que quedaban se habían agrupado en los rincones, las paredes delataban las sombras de los espejos, los cuadros y los diplomas con que un día las decoraron para preservar su primitivo color. Tan sólo el despacho del Doctor conservaba la mayor parte del antiguo mobiliario: una desordenada estantería, repleta de periódicos viejos, libros y revistas descuadernados, alguna botella vacía, una mesa de despacho en las mismas condiciones, una lámpara de flecos y el viejo sillón de tapizado de cuero negro con los brazos y el respaldo gastados hasta el relleno por donde asoman los muelles y donde un hombre -identificado con el mobiliario-, ya entrado en años, contempla el atardecer en el cristal de la ventana.⁶⁰²

Como podemos ver, el narrador empieza describiendo las paredes y las habitaciones para luego centrarse en algunos objetos situados en el despacho oscuro del doctor. Además de la falta de gusto en la decoración, se subraya el vacío que domina en las habitaciones. No solamente los muebles son muy escuetos, sino que los pocos que quedan han perdido el color originario a causa del descuido, del polvo y del desorden general. Pero como decíamos, la singularidad de esta descripción reside en el hecho de que al ambiente de decadencia de la casa se acompaña el declive físico y moral de quien la habita. En un primer momento el narrador representa al doctor Sebastián como parte del mobiliario y unas líneas más adelante lo describe con unas palabras parecidas a las que empleaba para los objetos de las habitaciones. Al igual que los muebles que habían perdido la función y el brillo que tuvieron antaño, el médico “había perdido todo color; sus ojos carecían de color, ni su traje era negro ni blanca su camisa; como si sus propios colores [...] estuvieran hechos de un género que había dejado de ser lo que era”.⁶⁰³ El doctor aparece como una figura evanescente, casi falta de corporeidad, similar al enigmático mensajero de “colores indefinidos”⁶⁰⁴ que aparecerá veinte años más tarde en *En la penumbra*.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ *Ibidem*, pág. 105.

⁶⁰⁴ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 56.

Aunque está presente en la mayoría de las narraciones de Benet, desde “Baalbec, una mancha” hasta *Herrumbrosas lanzas*, muy poco se nos dice sobre los rasgos físicos de este personaje. En algunas ocasiones incluso, se indica su aparición en la narración gracias a una sinécdoque. Al principio de “Baalbec, una mancha”, por ejemplo, la presencia del doctor Sebastián en la casa de los Benzal se señala a través de la referencia a su paraguas colgado en el perchero de la entrada de San Quintín. El mismo paraguas aparece al final de *La otra casa de Mazón* cuando el doctor Sebastián acude a la casa de El Auge para medicar a Eugenio Mazón herido en la Guerra Civil. Se describe como una figura fantasmal y “enlutada, con el paraguas y el cabás, que sin avanzar por el suelo encharcado, sin edad ni hora, volvía una y otra vez en miríadas de instantes repetidos por la curvatura del vacío de la reciente paz, balanceándose en una acrónica combinación de fatalidad y fortaleza y reconfortación”.⁶⁰⁵ Solamente en una ocasión los lectores tenemos la ilusión de que se nos proporcionen unos rasgos físicos para imaginar con más precisión la figura del doctor, pero, como pasa en las novelas benetianas, nunca son informaciones fiables y ciertas. Nos referimos al pasaje de *Volverás a Región*, cuando improvisamente se enciende la luz de una bombilla en el despacho del doctor. La irrupción de la luz artificial le permite al narrador fijar su atención en otros objetos que no aparecían en las estampas precedentes. Además del sillón, los omnipresentes diarios de prensa y las numerosas botellas y latas vacías, aparecen aquí unos objetos inéditos. Resulta extraña, pues, la presencia de unos cacharros viejos relacionados con la jardinería y con las labores domésticas, como por ejemplo “una vieja carretilla”, un “recipiente esmaltado -conteniendo algo de arena” y “uno palos de escoba”.⁶⁰⁶

Sin embargo, por muy diferentes que sean estos objetos, una prosopopeya los acomuna y a la vez los acerca a la figura del doctor. Tanto el hombre como las cosas parecen molestarse por la “intromisión de la luz eléctrica en la noble morada de las sombras”.⁶⁰⁷ Si en otras ocasiones las descripciones de los objetos apuntan a temporalidades e historias heterogéneas calladas por los personajes, aquí desempeñan una función diferente. La representación de los utensilios de la casa sirve para remarcar visualmente la relación fenomenológica que existe entre el hombre y el mundo que le rodea en todas sus componentes. La confirmación nos la proporciona el mismo texto

⁶⁰⁵ *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 150.

⁶⁰⁶ *Volverás a Región*, cit., pág. 127.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

unas líneas más abajo. El narrador, de hecho, hace hincapié en la humanización de los objetos haciendo mella en el contraste entre la estaticidad originaria de los cacharros y el movimiento que adquieren en la figura retórica. Al ser sorprendidos por la luz, los objetos no solamente parecían “rebullirse y recogerse sobre sí mismos”, sino que se comparan con “un grupo de cansados viajeros violentados por la intrusión del revisor”.⁶⁰⁸ La descripción se extiende a lo largo de otras dos páginas, interrumpida solamente por unas reflexiones del doctor Sebastián sobre el silencio y la cerrazón que dominan en la casa. El narrador fija ahora su atención en unos detalles antes no visibles por la falta de luz. Como suele pasar en las estampas benetianas, el tiempo deja lugar al espacio, el devenir se condensa en unas instantáneas o en unos detalles de tal manera que la labor del escritor se acerca a la del pintor.⁶⁰⁹ El paso de los años de descuido se congela en las paredes desconchadas, en los cristales rotos y en la huella dejada por los muebles en los muros. Vista, olfato y oído se entremezclan ahora para remarcar la condición de ruina de la vivienda. El “tufo a humedad y descomposición”⁶¹⁰ al que hacía referencia el narrador poco después de la entrada de Marré Gamallo, se convierte ahora en signo icónico y auditivo gracias a la descripción del vaho que corre por las paredes y que parece “haber afectado el timbre de voz del Doctor”.⁶¹¹

El largo recorrido de la mirada del narrador por el vestíbulo y por el despacho termina finalmente en la descripción de un retrato colgado en la pared. Se trata de “una de esas fotografías coloreadas, fieras y ovaladas que la cámara acierta a impresionar sólo cuando presiente que el personaje se coloca ante su objetivo por última vez”.⁶¹² Es una característica de la foto, señala Roland Barthes, el hecho de que siempre lleva consigo su referente, el cual se adhiere a ella de manera perentoria, ya que si no reprodujera algo o alguien la foto no existiría.⁶¹³ Pero aquí el referente de la foto permanece incierto. Tanto el adjetivo posesivo que introduce la descripción como la ubicación del retrato en la pared del despacho, nos llevan a pensar que se trata de la reproducción fotográfica del doctor Sebastián. Pero es una hipótesis que no se confirma en el texto. Espectador de la imagen, el narrador describe la foto en su conjunto: se fija en la mirada del hombre fotografiado, en sus mejillas y en sus labios escondidos bajo un bigote hirsuto. Al final de la descripción, un detalle estremece la hermenéutica de la foto

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ Cfr. Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 191.

⁶¹⁰ *Volverás a Región*, cit., pág. 123.

⁶¹¹ *Ibidem*, pág. 127.

⁶¹² *Ibidem*, pág. 128.

⁶¹³ Roland Barthes, *La cámara clara*, Turín, Einaudi, 2003, págs. 7-8.

por parte del narrador y, de rebote, la de los lectores. Para decirlo con Barthes, el *punctum*⁶¹⁴ de la foto reside en el pecho hinchado del hombre retratado. La posición del hombre creaba una convexidad, dice el narrador, “que había de transubstanciar hipostáticamente a la persona representada [...] en el símbolo de otra o de la gloria y del vínculo con el pasado de una familia necesitada de cierta respetabilidad”.⁶¹⁵ En aquel detalle, en lo que “pincha” la mirada del narrador, se lee la voluntad de quien residía en aquella casa, como de todos los regionatos, de mantener cierta dignidad frente a la incumbencia del fracaso. He aquí una de múltiples paradojas de la narrativa benetiana: no solamente es curioso que el narrador se fije en el pecho del sujeto fotografiado en vez de su cara, sino que además la única pista visual que podría decirnos algo sobre la identidad del doctor Sebastián se revela en realidad incierta y poco fiable.

Muchas son las fotografías que aparecen en las novelas de Juan Benet y diferentes son los significados simbólicos que adquieren en cada ocasión. En *Volverás a Región*, hemos visto, Adela pasa sus noches en la casa-clínica hablando con la fotografía de su hijo desaparecido en los montes para aplacar de alguna manera su soledad. En la misma novela se cuenta que el doctor Sebastián -mientras su visitante inesperada se queda dormida en el sofá del despacho- se dirige a su habitación, vacía todos los cajones y saca de uno de ellos una fotografía de carnet “abarquillada y amarillenta, con los bordes ahumados, que evidenciaba una larga temporada en la oscuridad”.⁶¹⁶ A una primera lectura la referencia a la fotografía en la descripción de la habitación del médico pasa casi desapercibida ya que el narrador pone su atención en los gestos del hombre y en el desorden general del dormitorio. Aparecen, de hecho, prendas desparramadas por el suelo, paquetes de algodón, zapatos, envoltorios y periódicos atrasados, libros descuadernados y muchos otros objetos que contribuyen a crear un ambiente caótico. De repente el doctor tira de uno de los cajones de la estantería y saca una fotografía. No sabemos quién es el referente de la foto, podría tratarse de María Timoner como de otra persona, pero, como afirma Germán Gullón, “para Benet [...] poseer la imagen no significa nada”.⁶¹⁷ Sin duda, se trata de alguien significativo para el personaje no solamente porque la foto se encontraba en un cajón, símbolo de la intimidad, sino porque el doctor no aparta la vista de la foto mientras abre

⁶¹⁴ *Ibidem*, pág. 50.

⁶¹⁵ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 129.

⁶¹⁶ *Volverás a Región*, cit., pág. 156.

⁶¹⁷ German Gullón, “La fotografía en la novela (Alarcón, J. Goytisolo, Benet)”, en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 483, 1987, pág. 10.

la botella de licor. Además, cuando Marré Gamallo sube a la habitación del doctor y le pregunta al hombre qué es lo que tiene entre las manos, el hombre no tarda en guardar la fotografía en el bolsillo y afirmar “Estas noches son traidoras”.⁶¹⁸

No olvidemos que otra fotografía une, o mejor *des-une*, el destino de otros dos personajes de *Volverás a Región*. Se trata de la foto de Marré, un retrato en formato carnet que el coronel no quiso meter en su maleta antes de ir a luchar al frente. La estampa, eso es, la imagen del padre que intenta cerrar una maleta atiborrada de papeles, mapas militares y brújulas- se reiterará en los recuerdos de Marré mientras va hablando con Daniel Sebastián. La renuncia a aquella fotografía marca simbólicamente con un único gesto la definitiva separación física y afectiva entre el padre y la hija. Aquel ademán del coronel sella de manera visual su desapego a cualquier lazo familiar ya que no renunció solamente al retrato de su hija, sino que, por lo que cuenta Marré, sabemos que también el retrato de su madre “hace tiempo que voló”.⁶¹⁹ En sus últimos días en la fonda de Muerte, antes del final de la Guerra Civil, Marré Gamallo se acordó una vez más de su retrato dejado debajo de un armario: la foto la representaba vestida de colegiala, en los tiempos del internado de las “Damas negras”.⁶²⁰ La fotografía, por lo tanto, desempeña diferentes papeles dentro de la narración. Ante todo, se configura como anticipación icónica de lo que la mujer relatará más adelante al doctor Sebastián. Cuando Marré cuenta su experiencia de rehén de los republicanos, hará hincapié en el desinterés de su padre que no acudió a la conversación telefónica con sus enemigos para organizar el canje. Como sabemos, para el coronel la Guerra Civil pierde las connotaciones de conflicto ideológico y se convierte en la única oportunidad para vengarse de las pérdidas sufridas años antes en una mesa de juego de un casino de la sierra regionata. Asimismo, el retrato de la joven Marré pone en relación en una sola toma diferentes épocas de la vida de la mujer. La foto, de hecho, remite tanto a los tiempos del colegio -cuando el padre iba a visitar a la niña y ésta no reconocía en la mejilla del hombre ni una cara ni unos olores familiares-, como a los años de la Guerra Civil y los sucesivos.

En *Saúl ante Samuel* el retrato de familia al que se remite más de una vez se configura como una imagen dialéctica donde se leen diferentes tiempos: el pasado en

⁶¹⁸ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 157.

⁶¹⁹ *Ibidem*, pág. 180.

⁶²⁰ *Ibidem*, pág. 264.

descomposición de la familia y el germen de la desdicha que arrojará su futuro.⁶²¹ La foto parece un verdadero cuadro viviente: aparecen el padre alelado, la abuela disgustada por haber tenido que abandonar sus naipes para ir a posar, el hermano mayor satisfecho de sí mismo por su nueva prometida y la novia que no parece estar muy interesada en su novio y que aparta la mirada para dirigirla a su joven cuñado.⁶²²

Hablando de fotografías cabría hacer un breve paréntesis sobre unas imágenes visuales que aparecieron en 1971 en una de las primeras ediciones de “Una tumba” y que nos ayudan a imaginar las arquitecturas en ruina de las casas regionatas.⁶²³ En el texto benetiano se yuxtaponen algunas tomas de la fotógrafa barcelonesa Colita.⁶²⁴ Un fuerte contraste cromático salta a la vista al hojear el libro: al color rosa del papel sobre el que se imprime el texto se opone el blanco y negro de las imágenes. Las fotos de Colita retratan casas deshabitadas, exteriores de palacios asilvestrados, detalles de fachadas en ruina e interiores con los muebles cubiertos por guardapolvos. Lejos de abordar un estudio intersemiótico entre el texto de Benet y las fotografías de Colita, ya que se alejaría del objetivo de nuestro trabajo, nos limitamos a señalar que las imágenes de la fotógrafa congelan en pocas tomas el general ambiente de ruina y de decadencia que emerge en las numerosas descripciones de las casas que hemos analizado hasta ahora. Veamos, a éste propósito, una descripción de la vivienda en *La otra casa de Mazón* que encontramos en el proemio de la parte narrativa de la obra:

El lugar era apartado, inhóspito y malsano. Sólo una parte de la casa se mantenía todavía en pie, gracias en gran medida a su laxa, comprometida decadencia. De todas aquellas maneras de vivir que trataron de asentar y desarrollarse en el país [...] no queda más que el susurro de los arbustos, los gritos infantiles o las garabateadas páginas de un manual de historia, evocaciones frustradas por la explanación y obras de fábrica de un ferrocarril que nunca llegó a ser inaugurado pero que reclamó para sí y para sus apeaderos inmemorialmente cubiertos por el polvo de yeso los nombres de gloria asociados a la rotulación fraudulenta de las fábricas de harina [...] a la postre

⁶²¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 112.

⁶²² Sobre el análisis del *studium* y del *punctum* de esta foto remitimos a Gullón, “La fotografía en la novela (Alarcón, J. Goytisolo, Benet)”, cit., pág. 10.

⁶²³ La editorial Lumen publicó el relato de Juan Benet dentro de la colección “Palabra e imagen” que recogía textos de varios autores como Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Alfonso Grosso, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, para citar solamente algunos.⁶²³ Las publicaciones se configuran como verdaderos objetos artísticos: el texto narrativo se acompaña de imágenes de fotógrafos cuales Ramón Masats, Oriol Maspons, Juan Colom, Francisco Catalá-Roca, Sergio Larraín, etc.

⁶²⁴ Juan Benet, *Una tumba*, fotos de Colita y diseño de Enric Satué, Barcelona, Lumen, Colección “Palabra e imagen”, 1971.

sólo lograron prevalecer las que impusieron un modo rudimentario y retrógrado de supervivencia.⁶²⁵

Contrariamente a lo que ocurre en otras obras de Benet, *La otra casa de Mazón* se abre con una imagen verbal cuyo referente es el edificio donde tendrá lugar la narración. La posición inicial de la estampa contribuye por un lado a enfatizar la importancia que tendrán los espacios interiores en la novela -ya anticipada por el título-⁶²⁶, por otro invita al lector a que configure el ambiente de decadencia de Otra Mazón, situada en el término de El Auge, unos kilómetros más debajo de Cabeza del Torce, el núcleo más cercano a las fuentes del río. La descripción del edificio se extiende en las líneas siguientes y la atención del narrador se desplaza a algunos detalles visuales significativos. Se representan los muros de la fachada “carentes de interior, las contras abiertas y desplomadas que se abren a un montón de tejas y vigas calcinadas, un portal de mármol donde se preserva el único fresco estival de toda la comarca [...] y los desflecados hilachos de unos paños que tras colgar años de un alambre han alcanzado la vía del espíritu”.⁶²⁷ Podemos observar de qué manera en esta estampa se concentran algunas de las características de las representaciones de los exteriores de las casas regionatas. No solamente se representa la ruina y el deterioro de los edificios, sino que las mismas paredes exteriores remiten al vacío que se encuentra en el interior de las viviendas.⁶²⁸ Las fachada regionatas, pues, se configuran como elementos arquitectónicos ambiguos: revelan el interior en la misma medida en que lo ocultan.⁶²⁹

Vacío, ruina, manchas de humedad y olores desagradables son solamente algunos de los elementos que aparecen en las descripciones de las casas regionatas y que contribuyen en la creación de un cronotopo decadente y oscuro. Además de recurrir a detalles meramente descriptivos, algunos narradores benetianos apuntan a anécdotas del pasado de las familias para enfatizar el ambiente mortífero en el que tendrá lugar la narración. Dentro del *corpus* de novelas que abarcamos en este trabajo hay unos episodios significativos que se reiteran en obras diferentes y que creemos conveniente destacar aquí. En efecto, tanto en la casa de los Goneril de *Una meditación*, como en

⁶²⁵ *La otra casa de Mazón*, cit., págs. 13-14.

⁶²⁶ Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, pág. 68.

⁶²⁷ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 14.

⁶²⁸ Sobre el vacío espacial y metafórico en *La otra casa de Mazón* se remite a Margenot, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, cit., pág. 150.

⁶²⁹ Véase lo que afirma Pardo sobre la función de las fachadas en *Las formas de la exterioridad*, cit., págs. 208-210.

Otra Mazón de *La otra casa de Mazón* y en la nueva finca del viejo Constantino de *Herrumbrosas lanzas* el nacimiento de una nueva criatura o un cambio de algún tipo siempre conlleva muerte y destrucción en el ámbito familiar. En pequeña escala, es decir, en el interior de las casas, se reproduce lo que en la naturaleza regionata acontece en la época primaveral. En el capítulo precedente se ha visto cómo la llegada del entretiem po nunca supone florecimiento y renovación vital en la comarca, sino más bien constituye un presagio de muertes futuras. De manera análoga, en algunas casas el nacimiento de un niño simboliza un evento inaugural y profético que da comienzo a un subseguirse inexorable de fallecimientos y acontecimientos nefastos. En *Una meditación* tenemos quizás el ejemplo más evidente. Nos referimos a la llegada de Cristina Ho cher, hija del señor Ho cher y de Soledad, la tía mayor del narrador. Dentro de la arquitectura textual, el relato de la boda y del siguiente nacimiento de Cristina precede de algunas páginas las representaciones de la casa de los Goneril. Como en el caso de algunas descripciones benetianas, la posición de estas anécdotas en el tejido narrativo no es nada casual ya que anticipa el ambiente decadente que se describirá de allí a poco con más detalles visuales. La tía Soledad y el señor Ho cher se casaron unos días después de la muerte imprevista de la abuela del narrador: fue una boda organizada de prisa y sin particular entusiasmo, sobre todo por parte del señor Ho cher, prometido en un primer momento a la más joven y más guapa tía Isabel. De aquella unión nació una niña, que el narrador no tarda en definir el “ángel destructor” de la casa.⁶³⁰ Huérfana, tras la muerte de su madre a causa de unas complicaciones del parto, aquella criatura

no hizo otra cosa que sembrar la discordia y las desavenencias, enquistar a todos sus parientes, provocar la rivalidad entre sus allegados, amantes y afines, cristalizar el odio de sus contrarios y para postre quedar dueña absoluta de todo el patrimonio, incluida la casa, la hacienda y las participaciones en las fábricas de vidrio.⁶³¹

Con un sarcasmo tajante, el narrador remata diciendo que si su tía se hubiese llevado consigo en su “vientre moribundo” a la niña, hubiera “hecho a la humanidad el único servicio digno de ser reconocido”.⁶³² De manera parecida al estallido de la Guerra Civil, la llegada de la niña marca un antes y un después en la vida de aquel rincón de la

⁶³⁰ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 54.

⁶³¹ *Ibidem*, pág. 19.

⁶³² *Ibidem*.

comarca: desde su nacimiento y su bautizo las cosas ya no serán como antes. La confirmación nos la darán las palabras del mismo narrador una páginas más adelante, cuando describe el momento en que la huérfana fue presentada por su tía Isabel al resto de la familia en la terraza de la vivienda. Por las palabras empleadas, el bautizo adquiere de manera simbólica el significado de una función ritual. Al igual que unos feligreses que acuden a una ceremonia sagrada, los familiares se disponen en fila para brindar homenaje a la encarnación de una divinidad desconocida y temible. La tía lleva a la niña en brazos, envuelta en pañales y cada familiar deposita sobre “aquella frente rosada que olía a humores agrios” un “beso postrero y juramental, el último vínculo abstracto que había de unir los labios”.⁶³³ La inocencia y el candor de la niña desaparecen por completo ya que el narrador subraya cómo tras aquella piel delicada de una criatura inerte que parecía dormir, ya se escondía “el propósito de una venganza” que en pocos años debía acarrear alguna desgracia “para restituirse de la falsía de todos los feligreses”.⁶³⁴ En realidad, no hizo falta esperar mucho ya que, en cuanto la tía Isabel llevó a la niña en el interior de la casa, “unos ya eran rivales, otros se veían en distintas trincheras y aquellos -los únicos- se sentían más unidos en un mismo credo que en aquella circunstancia tenían que silenciar”.⁶³⁵ Con ello, entendemos cómo el estallido de la Guerra Civil sorprendió a los Goneril un sábado por la tarde mientras celebraban el bautizo de la niña, bajo la glicina de la terraza.

En el “Libro primero” de *Herrumbrosas lanzas* se describe la nueva casa a la que quiere mudarse en viejo Constantino en las afueras de Bocentellas. Se trataba, dice el narrador, de una

ecléctica casa de un contratista que durante treinta años ha soñado con gozar de todos los lujos edilicios que ha servido a otros, con su cerca de hormigón y tubo de acero, un zócalo de mampostería de Fuenterrabía, un alpende, una chimenea francesa ornamentada con toda clase de concha y esqueletos de moluscos- donde alojar y recluir a su numerosa familia.⁶³⁶

La descripción de la nueva casa del militar y de los propósitos del hombre para el futuro se cierra de manera brusca cuando el narrador afirma que el traslado de la familia a la

⁶³³ *Ibidem*, pág. 67.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., pág. 39.

nueva casa de Bocentellas coincidió con la muerte accidental del hijo mayor, también llamado Constantino. Tras aquel luto las cosas ya no irán como se había esperado: el interés de Constantino hacia los asuntos bélicos irá menguando paulatinamente, su mujer se encierra en la casa y se queda mirando el mundo exterior tras las tapias del jardín, mientras que la hija Hortensia aprovecha una aventura con un joven para huir a la ciudad de Barcelona. Una vez más, lo que podría traer cambios y renovación en Región trae consigo el germen de la ruina familiar.

4.2 Cruzando el umbral: la importancia de los límites en las casas de Región

A lo largo de este trabajo hemos esbozado cómo, desde su primer cuento hasta la segunda edición de *En la penumbra*, Juan Benet confiere cierta relevancia semántica a los límites espaciales y simbólicos en sus narraciones. Tanto si son metafóricos como reales, ubicados en el interior o en el exterior de las casas, los límites aparecen bajo formas diversas en muchas novelas e influyen con intensidad desigual en la existencia de los personajes. Lindes inaccesible y umbrales intransitables se encuentran en muchas descripciones de las viviendas regionatas. Pensemos, por ejemplo, en las representaciones de la cocina de la casa clínica de Daniel Sebastián. Esta habitación es el espacio de acción de Adela, “una heroína de anteaer”⁶³⁷, al que el niño apenas se asoma, escondido y temeroso tras el grueso cristal de sus gafas. Caso parecido es el del cuarto de costura de las tías de Gamallo. Ubicado en el último piso del edificio y convertido en un “templo” que “parecía invadir toda la casa con los enigmáticos efluvios de un culto secreto y prohibido”⁶³⁸, aquel lugar estaba entredicho a cualquier intruso menos a las dos sacerdotisas, las tías, ocupadas en poner a punto un traje de color azul índigo. El sobrino, no solamente parecía “reírse de su propio culto y despreciar su feligresía”⁶³⁹, sino que además llevaba a cabo actos sacrílegos. Subía a hurtadillas al cuarto y se quedaba observando al traje, recortado contra la silueta de la sierra de la ventana. La luz de la luna que alumbraba la tela, dice el narrador, emanaba unos “mensajes sibilinos y amenazadores, en un lenguaje de destellos entre el corpiño

⁶³⁷ *Volverás a Región*, cit., pág. 250.

⁶³⁸ *Ibidem*, pág. 81.

⁶³⁹ *Ibidem*.

de raso y las cumbres de caliza”.⁶⁴⁰ Un recinto enigmático e inaccesible es también la misteriosa biblioteca del señor Ruan donde, según el protagonista de *Una meditación*, se guardaban “tantos misterios y tesoros literarios”.⁶⁴¹ Aunque parecía dormir, sentado en un sillón a oscuras, el señor Ruan nunca bajaba su estado de vigilancia del umbral. La figura del hombre se compara a la

imagen del Cristo en majestad envuelto en la penumbra de su mandorla y poseído de la visión que suministrada por el más allá se apodera de su mirada para clavarse inmóvil en unas baldosas del presbiterio apenas iluminadas por la luz del color hueso con que el poniente viene a sumarse al homenaje del sacrificio de la carne divina.⁶⁴²

Frontera infranqueable excepto para los que quieren enfrentarse a la muerte, el bosque de Mantua marca el linde más temible en la comarca y remite metafóricamente al confín entre la cultura y la selva, es decir, entre la razón y el reino de lo irracional. Representada de manera icónica por el tupido bosque de hayas, la línea de demarcación que dificulta el acceso al bosque vedado no es el único linde señalado por unos elementos visuales en las obras de nuestro autor. En el caso de *Una meditación*, el torrente de agua roja creado por la tormenta marca visualmente el confín entre la propiedad de los Goneril y la de los Ruan, en aquel punto de la comarca donde el río Torce se ramifica en los dos afluentes, el Tarrentino y el Acer. En la misma novela, además, el narrador a menudo hace referencia a las “altas tapias”⁶⁴³ desde las cuales las mujeres de su familia espiaban lo que ocurría al otro lado de la finca, en la casa de los Ruan. Pero como sabemos, lo que se conseguía ver desde el “más acá” de las cercas siempre estaba falsificado por aquel sentimiento de inferioridad que los Goneril sentían con respecto a sus vecinos:

Quizá es que se trate de una información siempre engañosa y que no sirve a la postre sino para justificar aquel error de apreciación; porque las noticias recibidas de ese mundo prohibido no han de servir nunca para adquirir una imagen cabal de él sino para reelaborar una impresión que la fantasía tenía formada con anterioridad sin recurrir a otras fuentes que a sus propios anhelos, nunca para contrastarla con unos datos que no llegan a ser contradictorios porque son desestimados, o aceptados dentro

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 231.

⁶⁴² *Ibidem*, pág. 81.

⁶⁴³ *Ibidem*, pág. 25.

de la tolerancia impuesta por la imprecisión de los límites del conocimiento, si tratan de corregir una definición fantástica nacida de lo más profundo e incongruente de quien la elaboró.⁶⁴⁴

La representación de aquellas miradas escondidas tras las paredes presenta unos rasgos sarcásticos parecidos a los que encontrábamos en la descripción de las dos familias dispuestas la una frente a la otra en los días de tormenta. Análogamente a lo que acontecía en la descripción de la aluvión, aquí también el narrador emplea términos relacionados con el mundo militar y con las estrategias de guerra. En efecto, poco antes de describir la imagen de sus tías mientras fisgan más allá de los muros, el narrador habla de las dos familias como si fueran dos países próximos al estallido de un conflicto. El acecho y la distancia entre los Goneril y los Ruan se relaciona metafóricamente con tácticas bélicas que apuntan al espionaje del enemigo poco antes de un asalto:

Aquella especie de compás de espera que ambas familias se impusieron antes de franquear sus relaciones fue utilizado para la observación; de igual manera por aquellas fechas cuando entre dos países se declaraba el estado de guerra sus ejércitos no rompían las hostilidades sino tras un plazo necesario tanto para ponerse en línea de batalla como para estudiar y conocer la disposición de la fuerza enemiga, a fin de desencadenar el ataque por el punto más vulnerable y en el momento más oportuno; y así por mucho que lo pretendiera cualquier de los bandos jamás se producía la sorpresa, siempre -o casi siempre- aquella observación anterior, llevada con métodos contingentes y ninguna verificación, sólo daba lugar a errores de identificación o de apreciación.⁶⁴⁵

Palabras parecidas volverán a emplearse más adelante en el texto cuando en los recuerdos del narrador se reitera la escena de la entrada de su prima Mary en la casa de los Ruan, que significó una suerte de alto el fuego entre los dos bandos. Las mujeres Goneril se representan como una “guarnición cercada que del ataque enemigo sólo sabe que se ha de producir”.⁶⁴⁶ Tarde o temprano uno de los dos bandos tenía que dar señales de tregua ya que “el asedio se prolongó más de lo tolerable”.⁶⁴⁷ Agotada por la larga

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 24.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pág. 40.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

espera y dispuesta a renunciar a dar a la “embajada” cierto “carácter oficial”⁶⁴⁸, la abuela del narrador decide despachar a su nieta Mary, con un canastillo de mimbre, a recoger avellanas junto a la entrada principal de Escaen. Se trataría de un acto aparentemente inocente si no fuera por las severas instrucciones que la anciana dio a la joven para que consiguiera introducirse en el interior de la casa de los Ruan. Empujada por la curiosidad y seducida por un afán de imitación, la inocencia perdida de la niña es la encargada de traspasar aquel límite que los adultos Goneril no se atrevían a franquear preocupados de que su “mediocridad y falta de mundo”⁶⁴⁹ pudiese dejarse ver. Aún así, no hay que olvidar que la narración se emplaza en el Región benetiano, es decir, en un territorio donde cualquier previsión humana se somete al dominio del azar y las cosas nunca acaban como se había esperado.

Representada en más de una ocasión de manera metonímica por una cinta de terciopelo morada, Mary encarna en su cuerpo grácil y enfermizo los deseos de autodeterminación de muchos personajes femeninos de Benet. Una vez conseguido el aprecio de sus vecinos, la joven no se enamorará de uno de los hijos del señor Ruan como deseaban sus abuelos, sino del profesor de lenguas y filosofía que todos los veranos iba a dar clase en Escaen. Entendemos, pues, en qué medida la subida a las “gradas de piedra”⁶⁵⁰ de la entrada de Escaen adquiere significados simbólicos en la obra. Por un lado, el acto de subir la escalinata de Escaen por parte de la muchacha remite a la ascensión a una presunta sociedad burguesa que los Goneril querían emular con cualquier medio. Pero por otro, cada escalón que Mary sube es un paso más de la muchacha hacia su autodeterminación y que la aleja paulatinamente de los “intereses del clan”.⁶⁵¹ Sin tener conciencia de ello, el gesto de alejarse de las tapias para adentrarse en Escaen adquiere las connotaciones de un ritual iniciático que le da acceso al mundo prohibido de las pasiones. A pesar de las diferencias entre los dos personajes, encontramos aquí unas analogías con la entrada de Marré Gamallo en el prostíbulo de del hotel de Muerte durante la Guerra Civil. El cruce del umbral de la mujer remite simbólicamente a la entrada en una nueva fase de la vida de la protagonista como ella misma recuerda en su diálogo con el doctor Sebastián:

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, pág. 26.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, pág. 42.

⁶⁵¹ *Ibidem* pág. 223.

Conocía el hotel, de sobra lo conocía y lo recordaba tan bien como para sospechar que en el momento en que tuviera fuerza para empujar la puerta y hacer sonar los cascabeles colgados del dintel habría logrado cerrar el ciclo de crecimiento de una persona que hasta entonces solo había sabido hacer brotar una flor malsana entre apasionados y fétidos cultivos.⁶⁵²

De lo que se nos cuenta en *Una meditación* sabemos que Mary, antes de casarse con Julián, tuvo un arranque pasional en las primeras semanas de la Guerra Civil con Carlos Bonaval, conocido en el cobertizo de Cayetano Corral. Transgrediendo el límite de la razón y de las leyes impuestas por el clan, la figura de Mary anticipa lo que harán unos años más tarde Clara en *La otra casa de Mazón* y la anónima señora de *En la penumbra*. En la obra de 1989 el papel narrativo de los límites destaca bien a través de la reiteración obsesiva de la palabra “cerca” por boca de la señora,⁶⁵³ bien gracias a las numerosas descripciones de la huida de los novios -más allá de las vallas de la finca de los Amat- ubicados cada uno a un lado del río. Aunque no tiene consecuencias fatales como en el caso del bosque de Mantua, cualquier transgresión de un límite en Región conlleva siempre algún peligro en la existencia de los personajes. Que se trate de una violación de lindes espaciales o metafóricos, en la mayoría de los casos conduce a un fracaso de la experiencia. A esas conclusiones llegará Mary tras volver a Escaen después de muchos años de exilio, divorciada de Julián y casada con un enigmático médico cuyo nombre jamás se revela. Con el cuerpo inmovilizado a causa de un mal incurable, la mujer parece no reconocerse en aquellas *e-mociones* que antes de la guerra la empujaron a alejarse de su casa natal y a rebelarse a las normas establecidas por el clan.⁶⁵⁴ Sin pronunciar palabra alguna, Mary se describe inerme, en la cama y con los ojos protegidos por unas gafas oscuras. Su mirada clavada en el suelo remite a la calma aparente a la que ha llegado tras entender que su lucha contra las prohibiciones había sido totalmente inútil:

Contra ello había luchado -parecía decir- más que contra cualquier especie enemiga, en campo abierto; inútilmente, bien lo sabía, porque nunca se llegan a comprender ni la razón ni los límites de la prohibición. En poco tiempo, en muy breve tiempo, se

⁶⁵² Benet, *Volverás a Región*, cit., págs. 158-159.

⁶⁵³ En una misma página, por ejemplo, la palabra “cerca” aparece cinco veces y la anciana llega incluso a declarar “Las cercas han tenido en mi vida una importancia capital. Todo fue una cuestión de cercas. Todo lo sigue siendo” (*En la penumbra*, cit., pág. 166).

⁶⁵⁴ Sobre las emociones que mueven hacia el objeto de la acción se remite a Sini, *Etica della scrittura*, cit., págs. 150-152.

puede lograr una doma en cuanto unas rejas, infructuosamente mordisqueadas por los dientes, arañadas por las uñas o golpeadas por el lomo, son sustituidas por su imagen fijada en la retina que a la postre -aunque eso puede tardar largos años porque inexorablemente conduce al fin, si es que no es el fin- los ojos -encargados de conducir la lucha que dientes, garras y lomo transfieren a la psique- deciden no ver para procurarse unos últimos días de olvidadiza calma.⁶⁵⁵

Del pasaje del texto citado emerge una especie de fractura temporal. A la rápida aparición de una imagen que condensa en una única representación las pasiones que la mujer consiguió domar, se oponen los muchos años que fueron necesarios para que esta sustitución pudiese acontecer. Además, cuerpo y alma se entrelazan aquí en un mismo proceso metamórfico. En la estampa del narrador, la ceguera irremediable de la mujer remite de manera metafórica al rechazo de sus ojos que no quieren ver la imagen fijada en la retina que congela la condición trágica en la que se encuentra Mary poco antes de fallecer.⁶⁵⁶ La enfermedad de Mary, entonces, se configura como muestra simbólica del castigo al que está condenada la mujer, culpable de haber desafiado las prohibiciones familiares.

En las novelas benetianas cualquier individuo que no se someta a las leyes del hogar, o que trate de guardar para sí un trozo de su vida, será castigado de alguna manera. Es suficiente recordar el destino de Enrique Benzal de “Baalbec, una mancha”, vuelto a Región tras muchos años de excesos y bebidas; o el de Leo de *Una meditación*, condenada a no encontrar nunca el amor tras tantas aventuras eróticas. Caso análogo es el de la señora de *En la penumbra* recluida en su soledad después de la renuncia al matrimonio concertado por el clan de los Amat. Inquieto y nunca conforme con las imposiciones de su padre y de su hermano mayor, el hermano menor es el personaje que mayormente encarna los rasgos del trasgresor de los límites en *Saúl ante Samuel*. Ese papel lo heredó directamente de su difunta madre que, como sabemos, fue aislada de los asuntos familiares tanto por su suegra como por su marido:

Pero cabría sospechar que en su más tierna edad su madre le susurró al oído una voz de descontento, que un día lo atrajo hacia sí y sentándolo en sus rodillas, jugando con

⁶⁵⁵ Benet, *Una meditación*, cit., pág. 150.

⁶⁵⁶ “Là dove è stata violata, là dove è stata compiuta la trasgressione della cui gravità ci si rende conto solo a cose fatte, quando magari un gesto inconsapevole ci ricade addosso con il peso tremendo di un *dopo* dalle conseguenze tanto imprevedute quando spaventose e di un *prima* che lo preparava a nostra insaputa. Ed è proprio tutto questo a fare della colpa il sentimento attraverso cui l'uomo accede come per una porta stretta nella dimensione del tragico” (Givone, *Eros/ethos*, cit., pág. 77).

sus palmas y haciéndole cosquillas, le enseñó la transgresión de los límites y, en una habitación amable y apartada del severo ambiente que dominaba la casa [...] le comunicó toda la fuerza de la despreocupación; le sopló al oído que esperaba de él algo muy distinto al hombre de provecho y que a la vista de un destino más amplio e indeterminado no aceptara nunca cargas ni responsabilidades pequeñas y cumpliera sus deberes con el mínimo esfuerzo, con el método más económico para zafarse de ellos y reducir al mínimo el trato con las personas empeñadas en imponérselos.⁶⁵⁷

Volvemos, por lo tanto, a la configuración rizomática de la narrativa de Benet a la que apuntábamos en el capítulo precedente y a esas palabras que Javier Marías escribía cuando reflexionaba sobre cómo, en *Volverás a Región*, “se hallaba ya contenido el resto de su obra”.⁶⁵⁸ Y es que, de hecho, la suerte que les tocará a muchos personajes benetianos ya estaba inscrita de manera profética en las palabras que Daniel Sebastián pronuncia ante su interlocutora nocturna en la segunda parte de *Volverás a Región*. En un fragmento de su monólogo el doctor arremete contra la que él considera la peor de todas las instituciones: la familia. En cuanto “trampa de la razón” la unión familiar se rige sobre el único propósito de “distraer el individuo de su afán original, la pasión”.⁶⁵⁹ En la comarca regionata, sabemos, si uno de los miembros se deja llevar por sus pasiones, la familia entera se derrumba. Al igual que en otras ocasiones, cuando los personajes no consiguen expresarse a través de los conceptos, el doctor recurre a una imágenes verbales para manifestar sus pensamientos y sus emociones. El hombre expone unas teorías sobre la institución familiar empleando algunas metáforas cuyos términos proceden del mundo animal:

A veces he llegado a pensar que la familia es un organismo con entidad propia, que trasciende a la suma de las criaturas que la forman. Es la verdadera trampa de la razón: un animal rapaz, que vive en un nivel diferente al del hombre y que - constituido por una miríada de impulsos fraccionarios, de microseres sin otra forma que una voluntad incipiente, un apetito voraz y un instinto automático para aunar sus fuerzas en torno al sacrificio del hombre-, prevalece gracias a su condescendencia, a un deseo de tranquilidad que -aunque él lo niegue- está aparejado con su falta de dotes para la lucha; una de esas colonias de animales pelágicos -como el banco de arenques que se une alrededor de un cetáceo que les alimenta con sus excrementos y al que - actuando de pilotos- terminan por dirigirle hacia las zonas de plancton que ellos no

⁶⁵⁷ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 287.

⁶⁵⁸ Marías, “Volveremos”, cit., pág. 128.

⁶⁵⁹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 146.

prueban- desprovistas de la razón de ser hasta el día en que logran aglomerarse en torno al individuo, carente de instinto predatorio y maniatado, esclavizado y sojuzgado por una razón que ya no puede evolucionar.⁶⁶⁰

La descripción se extiende a lo largo de otras dos páginas, llevando al personaje a una digresión sobre la perenne oposición entre *logos* y *pathos* que la institución familiar intenta, en vano, apaciguar. El doctor cierra su digresión con una sentencia contundente que declara cómo la familia, sinécdoque de la sociedad entera, constituye el “más encarnizado enemigo”⁶⁶¹ del hombre. Creemos que el fragmento citado destaca dentro de la narrativa benetiana por al menos dos razones. Ante todo porque se trata de la primera aparición en Benet de una larga descripción cuyo único referente es la familia, es decir, una institución cabal en la organización de la comunidad regionata. Además, como en toda metáfora, el empleo de términos procedentes del mundo animal genera un interesante “conflicto” dentro de la imagen verbal. Donde hay una metáfora, señala Nelson Goodman, hay un conflicto expresivo. La aplicación de un término es metafórica si de alguna manera está “contraindicada”. Por ese motivo la metáfora presupone atracción y resistencia a la vez, o más bien una atracción que supera a la resistencia.⁶⁶² En este caso, el hogar -lo que suele considerarse el ambiente que acoge y protege al ser humano-⁶⁶³ se convierte en lo que aniquila al individuo. Este conflicto encuentra un énfasis ulterior si recordamos que quien pronuncia estas palabras es precisamente el mismo personaje que no solamente careció de valor para trasgredir las prohibiciones impuestas por la institución familiar, sino que además vuelve a ellas tras su único, tímido y fracasado intento de huir con el objeto de sus deseos, María Timoner. El doctor Sebastián sintetiza entonces todas las contradicciones de Región: está resentido contra la sociedad, pero al mismo tiempo se resigna, con extremo nihilismo, al dominio que ésta ejerce sobre su vida.⁶⁶⁴ Para Daniel Sebastián no existe solución posible: el personaje ni otorga confianza a la razón, ni se deja llevar por la pasión. De alguna manera, la existencia del hombre se convierte en el paradigma para interpretar la condición trágica de muchos personajes benetianos, hecho que explicaría la ubicuidad del personaje en las novelas regionatas. Lo trágico, afirma Salvatore Natoli, se da

⁶⁶⁰ *Ibidem*, pág. 145.

⁶⁶¹ *Ibidem*, pág. 147.

⁶⁶² Nelson Goodman, *Language of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett, 1968, pág. 69.

⁶⁶³ Bachelard, *La poética del espacio*, cit., pág. 68.

⁶⁶⁴ Cfr. Summerhill, “Prohibición y transgresión en *Volverás a Región y Una meditación*”, cit., pág. 99.

cuando hay un contraste sin solución, una antinomia radical entre dos opuestas necesidades. El resultado de la tragedia, por lo tanto, no puede ser otra cosa que una disolución, la destrucción mutua de los términos de la oposición.⁶⁶⁵ Por esa razón la oposición siempre volverá a reconfigurarse y se vuelve a dar el movimiento trágico como retorno constante de una crisis.⁶⁶⁶

Donde hay linde siempre hay transgresión. Límite y transgresión deben el uno al otro la densidad de su propio ser: no existe límite fuera del gesto que lo cruza y, a su vez, la transgresión es la glorificación misma del límite.⁶⁶⁷ Pero el límite nunca es rígido: está siempre entre prohibición y transgresión, las cuales no luchan entre ellas, sino que insisten en aquel territorio ambivalente donde *atracción* y *repulsión* modifican cada vez la representación que resulta ambigua e incierta.⁶⁶⁸ El límite es aquel espacio de mediación y enlace donde se juntan y se separan a la vez dos mundos, sean ellos reales o metafóricos. Alejándonos de una hermenéutica que reflexiona solamente sobre sus aspectos disyuntivos, podemos considerar el límite como un espacio fronterizo, una zona que se puede colonizar. El límite, afirma Eugenio Trías, es el espacio de liberación y habitarlo es colocarse en un lugar privilegiado donde el habitante no solamente tiene acceso a ambos mundos, sino que además puede jugar con sus identidades reprimidas.⁶⁶⁹ Eso explicaría la razón por la cual algunos personajes benetianos se configuran como figuras liminales, es decir, habitantes del límite que invierten todas sus energías en la salvaguardia de aquel espacio fronterizo.

Un caso muy llamativo es el de la figura del padre en *Saúl ante Samuel*, representado en muchas ocasiones a lo largo de la novela, de pie, con la mano apoyada en el picaporte de la puerta en actitud de vigilancia de la entrada principal de la casa.⁶⁷⁰ En la tercera secuencia de la obra se cuenta cómo, desde el estallido de la Guerra Civil, la casa de los Beltrán de Rodas fue el refugio de “muchos amigos y familiares lejanos

⁶⁶⁵ Sobre la “disolución” de los términos antagónicos en la tragedia véase también Girard, *La violencia e il sacro*, cit., págs. 82-83.

⁶⁶⁶ Natoli, *L'esperienza del dolore*, cit., pág. 49.

⁶⁶⁷ Galimberti, *Il corpo*, cit., pág. 227. Sobre el concepto de “transgresión” véase lo que afirma Georges Bataille en *L'erotismo*, Milán, ES, 2009, págs. 61-62. En su ensayo, Bataille explica cómo la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino más bien algo que lo supera y lo completa. La relación entre normas socialmente establecidas y su transgresión nos recuerda, además, el concepto de “perversión” sexual muy estudiada por la psicología. Véase: Umberto Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Turín, Garzanti, 2003, págs. 772-773.

sino más bien su superación y su comp

⁶⁶⁸ Galimberti, *Il corpo*, cit., pág. 229.

⁶⁶⁹ Trías, *La razón fronteriza*, cit., pág. 54.

⁶⁷⁰ Cfr. John B. Margenot compara el personaje con la figura de Numa, véase “Cloisters, doors and intruders in Juan Benet's *Saúl ante Samuel*”, *Symposium*, 42, I, 1988, pág. 43.

que los acontecimientos familiares habían arrastrado hasta allí”.⁶⁷¹ Incluso cuando el hijo menor se convirtió en un comandante republicano, la vivienda no dejó de ser el cobijo, un “nido de refugiados”⁶⁷² nacionalistas, huidos a las represalias de los enemigos. La casa se convierte entonces en “una sucursal del templo de Jano”⁶⁷³ mantenida en pie bajo la protección de aquel hombre pegado a la puerta. Como el *Ianus pater* de los antiguos romanos, el patriarca de *Saúl ante Samuel* se convierte en una figura con dos caras: con una se preocupaba por mantener el orden en el interior de la casa, mientras que con la otra, la más enigmática, era capaz de adivinar si quién había llamado a la puerta “tenía derecho a la entrada en el reino de los justos”.⁶⁷⁴

En nuestro análisis de las diferentes representaciones de los límites en las novelas de Benet, no podemos olvidarnos de dos estampas significativas que encontramos al final de *La otra casa de Mazón* y que han despertado el interés de algunos críticos.⁶⁷⁵ En estas dos imágenes verbales los lindes adquieren particular relevancia tanto por sus rasgos icónicos como por sus características metafóricas. Nos referimos a las dos escenas que tienen lugar en la cochera de la finca de Otra Mazón. La primera tiene como protagonista un niño “soplón” -personaje identificable con Cristino Mazón- pocos años después de la dictadura de Primo de Rivera. En la segunda, en cambio, el sujeto principal es Eugenio Mazón, el general republicano que aparecía ya desde *Volverás a Región* y que encuentra una muerte terrible al final de la novela de 1973. El último fragmento de la parte narrativa de *La otra casa de Mazón* se abre con una larga estampa centrada en la vieja cochera, la única dependencia de la finca que pone en comunicación la casa con toda el ala de establos y graneros que cerraba la fachada de levante. Tras una breve introducción para que el lector pueda ubicar el garaje en la arquitectura de Otra Mazón, el narrador se detiene en la descripción minuciosa del interior de la cochera. No tarda en señalar de qué manera los Mazón habían dejado de

⁶⁷¹ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 35.

⁶⁷² *Ibidem*, pág. 36.

⁶⁷³ *Ibidem*, pág. 330.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, pág. 39. Pocas líneas antes el narrador afirmaba “la seguridad de la casa dependía de su puesto junto a la puerta” (*Ibidem*, pág. 36). Para un estudio de los aspectos mitológicos de este pasaje de la novela cfr. Margenot, “Cloisters, doors and intruders in Juan Benet’s *Saúl ante Samuel*”, cit., pág. 45.

⁶⁷⁵ Véase por ejemplo Herzberger, *The novelistic world of Juan Benet*, cit., págs. 146-148 y Margenot, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, cit., pág. 151. Siguiendo su teoría de los “círculos concéntricos”, Margenot destaca cómo el antiguo garaje de Otra Mazón reproduce en el interior las mismas sensaciones de enclaustramiento que se dan en el bosque de Mantua.

utilizar aquel espacio desde antes de la Dictadura de Primo de Rivera.⁶⁷⁶ Se trataba de un “cuerpo cúbico, escaso de huecos, con cubierta a tres aguas sobre un sobrado”.⁶⁷⁷ En aquel lugar oscuro, donde antaño se guardaban los utensilios para las florecientes actividades de la granja y del granero, se custodia ahora una vieja “galera” que ha perdido su función para convertirse en

asiento de algunas aves de corral -las menos amigas de la luz del día- que la distribuyeron de acuerdo con un índice clasista, progresando en altura de acuerdo con la blancura del plumaje: entre la destrozada capota, unas lonas podridas que allí rindieron su postrera función protectora, un falso techo de vigas de madera y forjado de rasilla que se construyó para cobijar trastos inservibles y ciertos obsoletos aperos, llegaron a anidar algunos pichones que, buscando su camino por entre los agujeros del sobrado, durante algunas semanas que el frío los expulsaba de sus guaridas bajo el alero, parecían presidir el fúnebre carruaje con el ebúrneo, somnoliento y protocolario despego con que asumieron el servicio de asistencia y vigilancia espiritual que les encomendara un poder receloso de los conejos.⁶⁷⁸

La sobredeterminación de tiempos y de historias que caracteriza esta imagen verbal salta a la vista: el pasado, el presente y el futuro de los Mazón se cela tras algunos detalles visuales aquí mencionados. Si en otras estampas las referencias a objetos y utensilios obsoletos contribuyen a crear una atmósfera de ruina y de abandono, aquí se cargan de unas significaciones ulteriores. Como se afirmará más adelante en la misma descripción, la antigua galera se despoja de su función de objeto descuidado y que ha perdido su función, para convertirse en una muestra simbólica de la riqueza de la que gozaba la familia antes del estallido de la guerra. Aún así, el detalle visual más significativo de la descripción y relacionado con la importancia de lo límites en Benet aparecerá solamente unas líneas más abajo. El narrador relata cómo la cochera, además de estar separada del resto de la casa, estaba cerrada por una puerta habitualmente “trancada”⁶⁷⁹ y que todas las puertas que daban acceso a aquel lugar se tapiaron tras el final de la guerra civil. Puesto que en el garaje se guardan los objetos más significativos del pasado opulento de la familia, resulta llamativo que los Mazón decidan cerrarlo y

⁶⁷⁶ Cabe destacar que en la novela jamás se menciona el nombre del dictador pero podemos afirmar que se trata de Antonio Primo de Rivera gracias a los saltos temporales entre las descripciones de la época infantil y adulta de Cristino Mazón.

⁶⁷⁷ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 141.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pág. 142.

cercarlo con una pared adicional. La cochera apuntaría, entonces, a las zonas oscuras de la memoria, al lugar reservado al olvido, donde se esconden los recuerdos a los que los personajes no quieren o no pueden acceder. El acto de aislar el garaje con unas barreras remite metafóricamente a la voluntad de los Mazón de eclipsar el pasado a través de la ocultación visual de los objetos más significativos. Nadie puede entrar en contacto visual con aquellos símbolos del bienestar de antaño ya que, en caso contrario, la imagen de la vacuidad y de la inmovilidad del presente en Otra Mazón se volvería aún más manifiesta.

Sin embargo, los límites espaciales y simbólicos impuestos por los adultos serán transgredidos por la inocencia de un niño mientras trata de esconderse en el lugar más difícil por sus compañeros de juego. Buscando “refugio en el cuarto de los sacos donde solamente se atrevían a entrar acompañados de una persona mayor”⁶⁸⁰, Cristino quería ganarse la confianza de sus amigos y la de su hermano mayor Carlos, que desde el exterior del garaje lo observaba con una mirada de aprobación. Como sabemos, el joven pagará muy caro aquel exceso de atrevimiento. El chiquillo no será sorprendido por sus coetáneos, que no se atreven a acceder a la cochera, sino por el misterioso hombre con el sombrero de fieltro negro, que aparecía ya al principio de la novela. Abriendo las puertas del garaje y arrojando luz en aquel espacio oscuro, el hombre salva al niño de un violentísimo ataque de “una comunidad de ratas”⁶⁸¹ que se introducen en el interior de las prendas y le muerden en todo el cuerpo. En las líneas siguientes, el narrador describe con extremo cuidado los movimientos de los animales. Una vez reconocida la presencia de un “intruso”⁶⁸² en el recinto prohibido, las ratas se quedan unos instantes rodeándolo y escudriñándolo. El niño intenta alejarse como puede del grupo de roedores, pero la falta de luz en el lugar le hace tropezar con unos sacos y uno “viejos cedazos agujereados”.⁶⁸³ Poco después, el chiquillo siente el súbito paso de una rata por su pierna, como si el muslo estuviese separado del resto de su cuerpo. A continuación el narrador describe cómo los animales se van adueñando del cuerpo de Cristino y se introducen rápidamente en el interior de sus prendas. Los rasgos macabros de esta escena recuerdan por analogía la violencia con la que el Numa castiga a los viajeros desprevenidos que se adentran en el interior de la sierra regionata. De hecho, lo que el niño de *La otra casa de Mazón* experimenta en el interior de la cochera se puede

⁶⁸⁰ *Ibidem*, pág. 144.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Ibidem*, pág. 153.

⁶⁸³ *Ibidem*, pág. 145.

comparar con lo que le ocurre al intruso que traspasa el linde del bosque de Mantua.⁶⁸⁴ Al igual que el viajero que no se da cuenta de la llegada de la noche en la sierra, entrando en el espacio del olvido, el niño parece perder cualquier referencia espacio-temporal ya que

no pudo medir el tiempo de la cuenta: se había hecho la oscuridad y al instante se hizo el silencio, tan extenso y ubicuo que por un momento no extrañó el más allá de las puertas; los establos vacíos vertían su oquedad a través de las juntas y grietas de las tablas, y aquellas puertas y mallas cerradas -tan débiles y firmes al mismo tiempo-, tras fundirse con las abombadas paredes y los combados techos de un añejo desván sin límites, quedaron reducidas al continuo estertor del vacío.⁶⁸⁵

Rebasando el cerco vedado, Cristino se adentra en el lugar del vacío, imperio de los impulsos irracionales, representados simbólicamente por las ratas, animales frecuentes en la narrativa de Juan Benet. En aquel espacio prohibido el aniquilamiento físico avanza paralelo a una evolución psicológica del personaje: el ataque de las ratas, en efecto, sirve para “transportarle, tras desalojar al yo, al abyecto y creciente y sin límites vacío ocupado por el otro vacío nacido en su pecho al contacto de los dientes”.⁶⁸⁶

Como hemos anticipado, una escena parecida tendrá lugar veinte años más tarde, cuando Eugenio Mazón vuelve herido a su casa natal tras unos enfrentamientos con los nacionales. Su hermano Cristino y la sirvienta Eugenia, temiendo una represalia de los enemigos, deciden esconder al republicano en la alacena, precisamente en el sobrado de la cochera, debajo de unos sacos de grano y de unas mantas. Cuando la mañana siguiente vuelven a la cochera para visitar al enfermo, el escenario que se les pone ante los ojos es horripilante: todavía rodeado de ratas, el cuerpo de Eugenio aparece completamente despedazado. Esta vez la atención del narrador no se centra en los movimientos de los roedores, sino en la mirada de Eugenio que expresa lo que el *logos* no consigue verbalizar en aquellos instantes de terror: “quietos, creciendo en esfericidad y debilitándose de luz, como si congruente con la adivinación pugnara por confundirse con el caos antes del advenimiento del horror, sus ojos -sin correspondencia con la palabra- apelarán al recurso de la muerte en el umbral incoloro del miedo”.⁶⁸⁷ A través de esta imagen que cierra la narración de *La otra casa de Mazón*, se confirma la

⁶⁸⁴ Cfr. Margenot, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, cit., pág. 154.

⁶⁸⁵ Benet, *La otra casa de Mazón*, cit., pág. 144.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, pág. 145.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pág. 152.

importancia simbólica e icónica de los límites en la narrativa de Benet. Consciente de haber transgredido un límite vedado, Eugenio espera inerte su definitivo castigo.

En este capítulo, hemos visto cómo la ruina que interesa todo el territorio mítico benetiano se vuelve aún más evidente en las descripciones de los interiores y de los exteriores de las viviendas. Desorden, objetos desparramados, manchas de humedad y olores fétidos son detalles que aparecen a lo largo de las narraciones regionatas y adquieren cada vez mayor o menor énfasis en el texto según la extensión de las descripciones. También se ha visto en qué medida el general decaimiento de las casas remite de manera fenomenológica a la decadencia física y moral de los habitantes de la comarca, como en el caso de los Benzal en “Baalbec, una mancha”, del doctor Sebastián en *Volverás a Región* y de los Mazón en *La otra casa de Mazón* cuya historia se describe con riqueza de detalles en el “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*. Asimismo, hemos comprobado cómo el continuo juego de miradas de los personajes por un lado confirma el protagonismo que Benet le otorga al acto de ver en sus obras, por otro contribuye a la creación de límites simbólicos en el interior de las viviendas. De manera parecida a lo que acontece afuera, en la naturaleza regionata, también en el interior de los edificios cruzar un límite siempre conlleva consecuencias nefastas para los individuos.

5. De los objetos

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann.*

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

Jorge Luis Borges, *Las cosas.*

5.1 Escorzos de vida cotidiana: símbolos domésticos del declive de Región

Abandonados a la intemperie, olvidados bajo una capa de polvo o celosamente guardados en lugares inaccesibles a ojos indiscretos, son muchos los objetos que aparecen en las obras de Juan Benet. Algunos de ellos se muestran como detalles aparentemente nimios a una primera lectura, poco relevantes para el desarrollo de la narración, o como utensilios ordinarios en la vida cotidiana de los personajes. Sin

embargo, la mayoría de “las cosas” que pueblan las descripciones benetianas se cargan de significaciones simbólicas y adquieren funciones narrativas para nada secundarias dentro del enredado tejido de las obras de nuestro autor. La vieja caja de frutas de “Baalbec, una mancha” -que vuelve a mostrarse nueve años más tarde en *Volverás a Región*-⁶⁸⁸, los almohadones bordados de la mujer del doctor Sebastián, la fotografía abandonada en el fondo del armario por el coronel Gamallo o la temida escopeta del Numa son solamente algunos de los muchos objetos significativos en las narraciones de Juan Benet. Y es que tal vez, en la reiteración icónica de ciertos detalles materiales, se halla uno de los aspectos más destacables de la poética de la estampa benetiana. Si recordamos la naturaleza “cinemática” de las estampas en las que se congela el fluir del tiempo narrativo en una instantánea y se superponen diferentes detalles visuales, es posible entender en qué medida los objetos adquieren una relevancia crucial en las obras de las que nos ocupamos. Rompiendo el fluir de la narración tradicional, fundada en la trabazón del argumento, Benet construye sus novelas a través de largas proyecciones de “imágenes inmóviles” centradas sobre un sujeto particular, “cuya definición no importa reiterar porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia”.⁶⁸⁹

Las narraciones benetianas, pues, invitan constantemente al lector a que se fije en los detalles que se le proporcionan ya que no solamente volverán a darse de manera inesperada a lo largo del texto, sino que en ocasiones constituyen una suerte de asidero para no perderse en el laberinto narrativo. Una vez más, el comienzo de *Volverás a Región* es, en este sentido, un ejemplo paradigmático. Nos referimos a la analepsis hermética de las primeras páginas, ubicada entre las descripciones inaugurales de la sierra y la presentación del guardián del bosque de Mantua, cuya imagen, “parece presidir y proteger los días de decadencia de esa comarca abandonada y arruinada”.⁶⁹⁰ Más concentrado en recordar los datos sobre la morfología del territorio regionato y en memorizar la antigua prohibición escrita en el anacrónico letrado, el lector puede caer en la trampa de no prestar la atención adecuada a los elementos que aparecen en la estampa. Veamos lo que declara el narrador:

La gente de Región ha optado por olvidar su propia historia: muy pocos deben conservar una idea veraz de sus padres, de sus primeros pasos, de una edad dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono. Tal vez la

⁶⁸⁸ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 25.

⁶⁸⁹ *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 161.

⁶⁹⁰ *Volverás a Región*, cit., pág. 23.

decadencia empieza una mañana en la postrimerías del verano con una reunión de militares, jinetes y rastreadores de fortuna, el donjuán extranjero que una noche de casino se levantó con su honor y su dinero; la decadencia no es más que eso, la memoria y la polvareda de aquella cabalgata por el camino del Torce, el frenesí de una sociedad agotada y dispuesta a creer que iba a recobrar el honor ausente en una barranca de la sierra, un montón de piezas de nácar y una venganza de sangre.⁶⁹¹

Observamos cómo el narrador trae todos los elementos a la vista, es decir, los desoculta. En pocas líneas nos presenta algunos de los ejes temáticos de *Volverás a Región* y de la obra narrativa benetiana en general. Aparece el tema de la ruina que incumbe en la comarca, así como la interminable espera a la que están condenados los regionatos y la lucha constante entre memoria y olvido que atormenta de manera irremediable a los individuos. Asimismo, se hace referencia a un casino escondido en un rincón del monte, a “un montón de piezas de nácar” y a una enigmática “venganza de sangre”. Estamos al comienzo de la novela, todo se muestra pero casi nada se explica: la imagen no se deja interpretar porque “desconocemos lo que esta escena, supuestamente tópica, debería ilustrar metonímicamente”.⁶⁹² Si unas líneas más arriba, la figura del viajero-lector advertía sobre el peligro que corre quien no abandona su voluntad de poder, es decir su voluntad de saber, la descripción citada parece confirmar aquella advertencia originaria.⁶⁹³

Relatada en el presente de indicativo, la escena es una muestra elocuente de la narración reticente y del conjunto de incompetencias diegéticas que constituyen las narraciones benetianas. He aquí otra de las paradojas con las que ha de enfrentarse todo lector benetiano. Si por un lado el viajero que renuncia a sus propósitos iniciales y la constante desconfianza de los personajes benetianos en el poder de la razón remiten, entre otras cosas, a la imposibilidad de alcanzar una idea “cabal y absoluta”⁶⁹⁴ de la obra literaria, los detalles que se superponen en las estampas invitan al lector a estar constantemente alerta. En los detalles, hemos adelantado, se condensan fragmentos de historias silenciadas por los narradores y por los personajes. De hecho, como veremos con más detenimiento a lo largo de este capítulo, el mismo “montón de piezas de nácar”

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 71.

⁶⁹³ Sobre el nexos entre voluntad de poder e interpretación véase: Emanuele Severino, *Legge e caso*, Milán, Adelphi, 2002, pág. 58-64.

⁶⁹⁴ Afirma Benet en *En ciernes*, cit., pág. 53: “El verdadero amante de la obra literaria [...] comprende que no la comprenderá nunca de forma cabal y absoluta, que siempre podrá volver sobre ella para encontrar un detalle desconocido -y a veces desagradable- y que su relación con ella no tiene fin”.

de la estampa originaria volverá a aparecer veinte páginas más adelante. Esta vez, en cambio, lo único que se nos cuenta es que aquellas “fichas de juego” son lo que busca un grupo indeterminado de hombres en el monte. Solamente al final de la novela el lector podrá relacionar los naipes con el partido en el que el coronel Gamallo perdió en una sola jugada a su prometida María Timoner, sentenciando así el futuro de la mujer y, en consecuencia, el de Daniel Sebastián. Vemos, pues, de qué manera el proceso de lectura de la obra literaria se configura como una práctica dinámica. Planteando, descartando y modificando constantemente las hipótesis que se le configuran mientras va pasando las páginas, el lector vuelve sobre los datos narrativos acumulados anteriormente.⁶⁹⁵ En el caso de las narraciones benetianas no solamente esta “autocorrección”⁶⁹⁶ por parte del lector se da continuamente, sino que se configura como una muestra ulterior de la poética de la incertidumbre según la cual ningún saber es definitivo y duradero.⁶⁹⁷

A partir de este momento, la mirada del narrador coincide con el punto de vista de los dos personajes raptados por el “carnaval del desecho”⁶⁹⁸ que se les pone ante los ojos. Gracias a la enumeración caótica de los trastos acumulados en la entrada de la casa, el narrador enfatiza ulteriormente la pérdida de funcionalidad de aquellos objetos ya inservibles.⁶⁹⁹ Se mencionan así unos mangos sueltos, unas herramientas estropeadas, una tinaja rota y unas plumas desparramadas por el suelo, entre otras cosas. Todos unos detalles visuales que condensan en el instante en que se perciben los diferentes tiempos del conflicto, desde la irrupción de la guerra en las casas hasta los largos meses de ausencia de los hombres para ir a luchar al frente. Aunque se muestran visualmente, estos objetos ya no están “a la mano”, han perdido el “cuidado” de los hombres y se hallan en un total estado de abandono.⁷⁰⁰

⁶⁹⁵ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 118.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, pág. 117.

⁶⁹⁷ Cfr. Ken Benson, “Los espacios vacíos y el lector modelo. Reflexiones sobre la cooperación del lector en la narrativa española de la posguerra”, *Investigaciones semióticas IV – Describir, inventar, transcribir el mundo* (Actas del IV Simposio internacional de semiótica de la Asociación Española de Semiótica en Sevilla, 1990), Madrid, Visor, 1992, págs. 27-38.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ “L’elenco intensifica la defunzionalizzazione primaria delle cose nominate” (Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Turín, Einaudi, 1993, pág. 22).

⁷⁰⁰ Afirma Heidegger en *El ser y el tiempo*, cit., págs. 86-87: “Los entes inmediatamente “a la mano” pueden darse en el “curarse de” como inempleables, como no a punto para su determinado empleo. El instrumento se revela estropeado; el material, inapropiado. El *útil* es en todo caso “a la mano”. Pero lo que descubre la inempleabilidad no es el constatar “dirigiendo la vista” peculiaridades, sino el “ver en torno” del “andar” usando. En este descubrir la inempleabilidad “sorprende” el útil. Este “sorprender” da el útil “a la mano” en un cierto “no ser a la mano”. Pero esto implica: lo inusable se limita a estar ahí -se

Como ya hemos señalado anteriormente, el descuido de los objetos remite de manera metonímica a la condición de abandono en la que se encuentran todos los personajes benetianos, condenados a esperar una apocalipsis que nunca revelará una verdad final. La “tierra baldía” de Región está siempre a punto de hundirse y sin embargo no se hunde nunca. Al igual que sus habitantes, el cosmos regionato se queda suspendido en una transición interminable, como bien indica la afirmación tajante de Simón que cierra la novela *Saúl ante Samuel*: “Todo ha de seguir”.⁷⁰¹ Estamos frente a un caso evidente de lo que Frank Kermode relaciona con nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final, más que inminente, es inmanente. Se revela, entonces, nuestra falta de confianza en los fines, nuestro recelo frente a una distribución de la historia dentro de épocas de esto, o de aquello.⁷⁰²

A través de las frecuentes representaciones de objetos que han perdido la funcionalidad de antaño, el escritor pone de relieve la relación entre el hombre y el tiempo. En Región, hemos visto, el tiempo no se deja calcular a través de las categorías convencionales de los días, de los meses y de los años. No existen calendarios y la memoria, que el doctor Sebastián define “bastarda”⁷⁰³ en realidad “no guarda lo que pasó”.⁷⁰⁴ Las descripciones de los objetos y de los vínculos que los personajes establecen con ellos pueden ser, por lo tanto, una clave posible para acceder a las existencias brumosas que nos presenta Juan Benet. Lo humano es la huella que el hombre deposita en las cosas: gracias a la diseminación continua de obras, objetos y signos en el mundo se construye la civilización, es decir, el habitar de nuestra especie, su segunda naturaleza.⁷⁰⁵ Remitiendo al significado etimológico de la palabra “habitar”, Heidegger destaca cómo “habitar” y “construir” tienen el mismo origen. En alemán el término *bauen*, “construir”, significa originariamente “habitar” y a la vez procede de la misma raíz de la palabra *bin*, actual conjugación de la primera persona del verbo *sein*, es

muestra como una cosa-útil que tiene tal o cual aspecto y que en su “ser a la mano” era ya constantemente “ante los ojos” como teniendo ese aspecto. El puro “ser ante los ojos” se anuncia en el útil, mas para volver a retraerse al “ser a la mano” de aquello “de” que “se cura”, es decir, de aquello que se encuentra en el “volver a poner en estado”.

⁷⁰¹ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 373.

⁷⁰² Kermode, *The sense of an ending*, cit., pág. 101. Apud, Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 69.

⁷⁰³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 136.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, pág. 114.

⁷⁰⁵ Señala Italo Calvino en “La redenzione degli oggetti”, en *Saggi*, Mondadori, vol. I, 1995, pág. 523: “ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, il se stesso che ha preso forma di cose”.

decir, “ser”. La expresión “*ich bin*” significa tanto “yo soy” como “yo habito”: el hombre, entonces, es en la medida en que habita.⁷⁰⁶

Volviendo a la cuestión del tiempo, Francesco Orlando, recuerda cómo el paso de los años gasta a las cosas y las destruye, las vuelve inservibles y conduce a los hombres a abandonarlas. Pero, por otro lado, gracias al tiempo las cosas se tornan queridas por la costumbre, se cargan de ternura o de autoridad según se vean como recuerdo o como modelos. El paso del tiempo imprime en las cosas el valor de la rareza o el prestigio de la antigüedad. Este poder bipolar, en el sentido de positivo y negativo, que el tiempo ejerce en las cosas se cifra en su capacidad de desgastar o de ennoblecer a los objetos.⁷⁰⁷

Ahora bien, antes de analizar las diferentes representaciones de objetos presentes en las novelas regionatas, creemos conveniente hacer unas aclaraciones preliminares para no caer en un eventual desliz hermenéutico. Para ello es preciso apuntar a los orígenes etimológicos de las palabras y ver cómo los términos “objeto” y “cosa” no son del todo intercambiables. Retomando a Heidegger, el filósofo italiano Remo Bodei nos recuerda que la palabra “cosa” procede del latín *causa*, es decir, algo esencial para el individuo, lo que atañe el viviente y le lleva a movilizarse en su defensa.⁷⁰⁸ La palabra *respublica*, entonces, no indicaría solamente una simple propiedad compartida, sino lo esencial de lo que concierne a todos los miembros de una comunidad y que por lo tanto funda el sentido de pertenencia a ella.⁷⁰⁹ Conceptualmente, sigue Bodei, “cosa” es el equivalente del término griego *pragma*, del latín *res* o del alemán *Sache*, es decir, de palabras que no están relacionadas con el objeto físico en sí, sino más bien guardan un nexo con las personas y con la dimensión colectiva del debatir y del deliberar.⁷¹⁰ El objeto, en cambio, remonta a la palabra latina *obicere*, eso es, algo que se pone delante del sujeto y lo desafía. El término alemán indica algo parecido: la palabra compuesta *Gegenstand* (objeto) significa lo que se me pone de frente o en contra mío.⁷¹¹ La idea de objeto, por lo tanto, conlleva un reto, una contraposición con lo que impide al sujeto su inmediata afirmación, con lo que, precisamente, “objeta” a su pretensión de

⁷⁰⁶ Martin Heidegger, “Construir, habitar pensar”, en *Conferencias y artículos*, (traducción de Eustaquio Barjau), Barcelona, Serbal, 1994, pág. 128.

⁷⁰⁷ Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pág. 15.

⁷⁰⁸ Nos referimos al ensayo de Heidegger “La cosa”, pronunciado en 1976. Cfr. Heidegger, *Conferencias y artículos*, cit., págs. 143-162.

⁷⁰⁹ Remo Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, pág. 12.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pág. 13.

⁷¹¹ Heidegger, “La cosa”, cit., pág. 145.

dominio.⁷¹² Vemos, entonces, la diferencia sustancial entre “objeto” y “cosa”. El primero implica una confrontación que lleva a un atropello del objeto, es decir, el objeto se vuelve disponible a la posesión y a la manipulación por parte del sujeto. La cosa, en cambio, no es un obstáculo indeterminado que se pone delante del sujeto, sino más bien constituye en sí un “nudo de relaciones” en las que el ser se siente involucrado.⁷¹³ El significado de “cosa”, por lo tanto, es más amplio del de “objeto”: con el término “cosa” se indican también personas e ideales y, en general, todo lo que suscita el cuidado humano y que puede ser discutido en público porque afecta al bien común. Cualquier objeto se puede convertir en cosa siempre que pase por un proceso en el que el sujeto invierta intelectual y emotivamente sentidos en lo que tiene entre las manos. Las cosas no solamente guardan rastros humanos, sino que en ocasiones, constituyen una suerte de prolongación del individuo. Empleando términos económicos, Sigmund Freud afirmaba que cada individuo dispone de cierta cantidad de “libido” que invierte con mayor o menor intensidad en las cosas. El conjunto de estas inversiones reflejaría, entonces, las coordenadas de las relaciones del hombre con el mundo que le rodea, eso es, el nexo intencional de inseparabilidad entre el ser y las cosas.⁷¹⁴

Una vez aclarada la distinción entre la cosa y el objeto, quedaría otra cuestión por puntualizar antes de emprender el análisis de algunas “cosas” que aparecen en las novelas benetianas. Si como hemos afirmado las cosas guardan el sentido que el individuo invierte en ellas (y que muchas veces pueden convertirse en “fetiche”), acercarse a ellas significa no solamente acercarse al objeto material en sí, sino también aproximarse a los aspectos más recónditos de los sujetos.⁷¹⁵ Volvemos, pues, a la ontología fenomenológica entre objetos e individuos planteada por Jean-Paul Sartre, a la que nos hemos referido en el capítulo precedente. Sartre indica cómo el valor de los objetos que poseemos delinea nuestras elecciones, nuestra propia imagen, es decir, lo que somos.⁷¹⁶ Además, el filósofo francés señala que “tener es, ante todo *crear*”. El vínculo de propiedad que se establece entre el ser y la cosa constituye una “creación continua: el objeto poseído es insertado por mí en la forma total de *mis* entornos, su existencia está determinada por su integración en esta situación misma”.⁷¹⁷ La posesión es creadora en la medida en que perpetúa la calidad que el objeto poseído tiene para mí.

⁷¹² Bodei, *La vita delle cose*, cit., pág. 20.

⁷¹³ *Ibidem*, pág. 22.

⁷¹⁴ Véase: Freud, “Lutto e melanconia”, cit., págs. 102-118.

⁷¹⁵ Cfr. Bodei, *La vita delle cose*, cit., pág. 22.

⁷¹⁶ Sartre, *El ser y la nada*, cit., pág. 612.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

“Yo traigo al ser”, afirma Sartre, “junto conmigo, la colección de mis entornos. Si se los arranca de mí, mueren, como morirá mi brazo si me lo arrancan”.⁷¹⁸ Pensemos, por ejemplo, en el baús que la señora de *Una viaje de invierno* guarda celosamente en su habitación a la que ni su criado tiene acceso. Si separamos el muñeco de la vida de Demetria y de toda la simbología que el objeto conlleva, el baús perdería su razón de ser.

Aun así, cabe señalar que diferenciar los objetos de las cosas no es tarea fácil, ni siquiera en los ámbitos artísticos donde la creación apunta a restituir a las cosas los excedentes de sentido que la cotidianeidad y la costumbre han corrompido. El arte, tanto si es pictórico o literario, propone un acercamiento diferente a las cosas: nos invita a desprendernos de la mirada objetiva con la que estamos acostumbrados a mirar los objetos de nuestra cotidianeidad y a dejar emerger los sentidos menos evidentes ocultos en las cosas. La práctica artística, en efecto, nos introduce en lo que más nos atañe, eso es, en el inagotable núcleo de sentido de las cosas, a partir del cual salen a flote el trabajo, la inteligencia y la creatividad humana.⁷¹⁹ Rescatando las cualidades secundarias de las cosas -los aspectos no directamente funcionales-, el arte nos permite intuir lo invisible que se esconde tras lo visible. Maurice Merleau-Ponty afirma que el arte, en particular la pintura, restituye a las cosas la pluralidad de sentidos que las reducciones del naturalismo cancelan o esconden.⁷²⁰ En el caso de las descripciones benetianas, concebidas como si fueran cuadros en los que se superponen diferentes elementos visuales, este fenómeno resulta muy evidente. Pensemos por ejemplo en el “plato de berza” al que hemos hecho referencia en el tercer capítulo de nuestro trabajo. Se ha visto cómo detrás de un elemento tan aparentemente ordinario y cotidiano se ocultan significados recónditos que conciernen tanto las existencias particulares de los personajes, como la situación de pobreza en la que se encuentra todo Región y, de manera alegórica, la España de la posguerra. Adentrarse en el mundo de los objetos benetianos significa, entonces, ir más allá de lo obvio, asomarse a lo que se desconoce o que resulta difícil de reconocer enseguida. Estamos frente a otra faceta de la paradoja con la que tiene que enfrentarse el lector a la que hemos apuntado anteriormente. Si por un lado las estampas de nuestro autor necesitan una mirada “educada”, eso es, atenta a los detalles, por otro piden que el lector se “abandone” metafóricamente a las cosas.

⁷¹⁸ *Ibidem*, pág. 613.

⁷¹⁹ Cfr. Bodei, *La vita delle cose*, cit., pág. 83.

⁷²⁰ Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pág. 15.

Abandonarse a las cosas, indica Heidegger, significa abrirse al misterio que ellas guardan: las cosas les brindan al hombre la posibilidad de habitar en el mundo de una manera inédita.⁷²¹

De mayor o menor extensión, reiteradas a lo largo del texto o citadas solamente en una ocasión, las imágenes verbales benetianas constituyen una verdadera exhortación a ir más allá de lo obvio y de lo conocido. Etimológicamente, la palabra *obvius* remite a lo que se encuentra en el camino o a una persona a la que nos podemos acercar, sin muchas dificultades. Entrar en el terreno de lo obvio significa elegir un camino que no presenta obstáculos; apunta a enfrentarse con lo que pensamos conocer o que podemos reconocer con facilidad.⁷²² Nada más lejano a lo que propone Juan Benet en sus novelas. Un ejemplo paradigmático de cómo nuestro escritor se distancia de cualquier interpretación obvia de la realidad lo encontramos en la segunda secuencia de *Volverás a Región*. Aquí, aparecen por primera vez unos objetos aparentemente corrientes tras los cuales se oculta la complejidad de la existencia de algunos personajes. Nos referimos al pasaje en el que el narrador desplaza por primera vez su punto de vista desde la naturaleza titánica regionata al interior de la casa-clínica para centrar su atención en la figura del niño, el ahijado del doctor Sebastián. Análogamente a lo que hemos afirmado sobre el *incipit* de la novela, la indicación temporal del comienzo de la secuencia parece reanudar un discurso silenciado empezado en otro momento, fuera del tiempo de la narración, y al cual lector no tiene acceso:

En aquella ocasión no se trataba de una vieja camioneta cargada de bultos y cuerdas sino de un coche negro, de modelo antiguo pero con empaque. No por eso, ni el hecho de ser conducido por una mujer, despertó la curiosidad de los que lo vieron pasar a la caída de la tarde, un día dorado de septiembre, sublimación, éxtasis y agonía de un verano sediento y de un anhelo de agua; más bien vino a aumentar el recelo por los extraños y la confianza en su tierra, capaz de atraer hacia su fin a un género de personas hasta entonces nunca vistas.⁷²³

Se hace referencia a un insólito coche negro, conducido por una mujer, que aparece por las pocas carreteras de Región. El narrador no tarda en señalar cómo aquel coche no parece despertar la curiosidad de los habitantes de la comarca, sino más bien alimenta la

⁷²¹ Martin Heidegger, *L'abbandono*, Génova, Il Melangolo, 1995, pág. 39.

⁷²² Cfr. Bodei, *La vita delle cose*, cit., pág. 34.

⁷²³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 27.

sospecha de los regionatos hacia todo extraño que demuestre interés por aquella tierra infecunda. Nada se nos dice sobre la mujer que conduce ni hacia adónde se está dirigiendo. Como suele ocurrir en las novelas benetianas, aquí también el lector tendrá que pasar muchas páginas antes de entender quién podría ser aquella figura femenina. Solamente en la segunda parte de la novela volverá a mencionarse el coche oscuro, cuando se relata la llegada de Marré Gamallo a la casa de Daniel Sebastián. Las mismas indicaciones temporales que el narrador proporciona al principio de la novela lo anticipan, ya que la mujer emprende su viaje al final del verano y llega a Región a la caída de la tarde.

Puesto que la referencia al coche oscuro se repite más de una vez a lo largo de la narración, consideremos esta estampa un motivo, eso es, una minúscula situación significativa, germinal y recurrente.⁷²⁴ Además, cabe recordar que la imagen del vehículo negro abre y cierra la novela entera, es decir, confiere a *Volverás a Región* la estructura circular característica de muchas narraciones benetianas. El coche de Marré Gamallo desaparece por el interior de la sierra tan misteriosamente como había aparecido, acompañado esta vez por los disparos de la escopeta del Numa. En este sentido, el detalle que se proporciona al comienzo de *Volverás a Región* formaría parte de los muchos elementos visuales que anticipan de manera profética lo que acontece en las obras de Benet y que se muestran tanto en las descripciones de lugares exteriores como de interiores.

Ahora bien, centremos nuestra atención en las líneas que siguen la breve estampa citada para observar cómo el coche negro, junto con otros objetos, forma parte de un conjunto de “cosas” que atañen a la existencia del niño y, de manera metonímica, remiten a la condición de todos los habitantes de la comarca. En una primera lectura salta a la vista la fluctuación de tiempos verbales empleados por el narrador: si unas líneas más arriba el pretérito indefinido indicaba el tiempo en que tendrá lugar la próxima conversación entre Marré Gamallo y el doctor Sebastián, ahora el pretérito pluscuamperfecto nos instala en los años de la guerra civil, precisamente cuando en la casa-clínica residían la vieja Adela, el niño y su madre. A la imprecisión temporal de aquel día indefinido “del antiguo verano”⁷²⁵ en el que la madre abandonó a su hijo, se contraponen la concreción de unos objetos precisos que pertenecen al niño. Nada más

⁷²⁴ Cesare Segre, “Tema/motivo”, en *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 1999, pág. 340.

⁷²⁵ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 27.

citar al coche negro con el que la mujer se alejó para siempre de la clínica del doctor Sebastián, el narrador hace referencia a la ropa y a los juegos de aquel niño solitario. Jamás se describen sus facciones, ni se indica su nombre pero se remite a él a través de unas sinédoques que aparecen en varias ocasiones a lo largo de la narración. La figura del niño, desprovista de la síntesis verbal de su unicidad -su nombre propio-⁷²⁶, así como todos los otros personajes anónimos de nuestro autor, por un lado forma parte del coro polifónico cual es la narrativa benetiana en su conjunto, por otro encarna un aspecto de la condición de abandono en la que viven los regionatos. En un primer momento el narrador apunta a los “pantalones cortos” que el joven solía llevar y que la vieja sirvienta se preocupaba de coser a medida que el chaval iba creciendo. Luego, las referencias a los “gruesos cristales de sus lentes”⁷²⁷ indican la presencia silenciosa del niño tras la ventana o en el umbral que da acceso a la cocina, territorio privado de Adela. Poco después el narrador nos proporciona algunas informaciones sobre las costumbres y del niño, único crío de toda la vivienda. Se nos dice cómo

arrastraba su soledad en un jardín recoleto en compañía de unas bolas de barro y unas chapas de botellas de cerveza con las que desarrollaba el combate entre un yo incierto, torpe y tímido y un adversario desdoblado, idealizado y magnificado que las hacía correr con precisión y seguridad.⁷²⁸

Comprobamos cómo el juego lingüístico enfatiza el estado de incomunicación y de aislamiento en el que se encuentra el crío. No solamente el joven personaje “traslada” su soledad por los diferentes espacios de la casa, sino que la única “compañía” que tiene su “yo incierto” es la de unos elementos inanimados y de su mudo e invisible “adversario”. A renglón seguido, el cambio al pretérito indefinido por parte del narrador nos desplaza al momento concreto que marcó inexorablemente la existencia del niño. Una vez más, podemos observar de qué manera la percepción visual de algo -sea ello un objeto o un elemento del paisaje- le brinda al narrador la posibilidad de hacer unas digresiones sobre episodios del pasado. Se relata, de hecho, el día en el que la madre se despidió para siempre de su hijo. Con la merienda entre las manos, la madre llamó al niño desde la balaustrada de la casa. Cautivado por lo que de allí a poco comería, el niño no se dio

⁷²⁶ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milán, Feltrinelli, 2009, pág. 29.

⁷²⁷ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 34.

⁷²⁸ *Ibidem*, pág. 27.

cuenta ni de la insólita indumentaria de calle que llevaba su madre, ni de los coloretos que escondían las fuertes emociones de la mujer. El narrador centra ahora su atención en la sucesión de gestos que la madre y el hijo se intercambian:

Se acuclilló junto a él, le entregó la merienda, le atusó el pelo y le sacudió el polvo de los pantalones y el barro de las rodillas. Él no dijo una palabra; al ir a tocar un dije que llevaba en la solapa se apercibió de que su labio vibraba. Ella le arregló de nuevo el cuello de la camisa y le besó varias veces; le dijo que se iba de viaje a buscar a su hermano y le susurró al oído, mordiéndole el lóbulo, unas cuantas palabras maternales -oración, amor y bondad, recuerdos, lecturas y limpieza- mientras él jugaba con el dije.⁷²⁹

Como en una secuencia cinematográfica en la que la cámara enfoca en primer plano los cuerpos de los dos protagonistas, la imagen aquí representada retrata los mudos ademanes de la madre y del hijo. El contraste entre los movimientos súbitos de la mujer y el gesto lento y despreocupado del hijo apuntan a los opuestos estados de ánimo que afectan a los dos personajes. Tras arreglarle nerviosamente la camisa, la madre besa a su niño varias veces en la cara. Sucesivamente le muerde el lóbulo de la oreja de manera parecida a lo que harán otros personajes masculinos como Jorge de *Una meditación* y el hermano menor de *Saúl ante Samuel*. Pero esta vez este gesto carece de cualquier connotación erótica y expresa el sufrimiento de una madre a punto de separarse para siempre de su hijo.

Lejos de ser simplemente una realidad fisiológica, el gesto se configura más bien como el vehículo de las intenciones del individuo que tienden a poner en relación las cosas que le rodean con las acciones que ellas mismas apremian.⁷³⁰ Además, si en el gesto se inscribe mi relación con el mundo, mi manera de verlo y de percibirlo y de relacionarme con y en él, no resulta difícil entender el desequilibrio entre los ademanes del crío y los de la madre. Mientras en un primer momento la mirada del niño se había fijado en la merienda, ahora se centra en el dije que la madre lleva puesto en la solapa de su abrigo. Inmerso en su cotidianidad, pautada por los tiempos de juego y los horarios de la comida, el niño no percibe aquel momento de cariño como una

⁷²⁹ *Ibidem*, pág. 28.

⁷³⁰ Escribe Galimberti en *Il corpo*, cit., pág. 91: “La gestualità non è una rappresentazione, ma è la vita stessa in ciò che ha di irrapresentabile; è quella sequenza di presenti vivi che sono dissimulati o dissolti, elisi o convogliati in quella sequenza infinita che i gesti non rappresentano, ma presentano con quell’efficacia che può concedersi solo al visibile e al sensibile puro”.

separación, sino más bien como la hora de la tarde anterior a la cena y al juego de las chapas en la mesa fregada con el asperón. Falto de la noción del tiempo de los adultos, el niño no concibe ni el futuro más allá del mañana, ni la partida de su madre como algo que puede prolongarse por un tiempo indeterminado.

Sin embargo, un último gesto antes de la separación definitiva nos indica un cambio destacable en el fuero interno del chiquillo. Mientras en un primer momento la enajenación del niño con respecto a lo que iba a pasar parecía ser un simple “desconocimiento”, ahora se convierte en auténtico “temor”. A diferencia del miedo que siempre se debe a algo desconocido, el temor es provocado por algo que no se conoce pero que se puede prever de alguna manera. El “temor”, afirma el propio Benet, “es un conocimiento, y concretamente, el conocimiento de que una determinada cosa o situación puede provocar miedo. Gracias a tal conocimiento, el individuo dibujará una serie de normas de conducta defensiva cuyo único objeto será evitar el miedo”.⁷³¹ Se trata exactamente de lo que le está pasando al niño de *Volverás a Región* y que se manifiesta visualmente a través de su ademán. Agarrando con fuerza el broche de oro que la madre lleva en la solapa del abrigo, el niño no apunta a impedir la marcha de la mujer, sino más bien intenta “guardar algo de todo lo que va a ser destruido en un inmediato futuro de incertidumbre y soledad”.⁷³² En este sentido se justificaría el cambio repentino del tiempo verbal por parte del narrador: mientras el pretérito indefinido circunscribía la anécdota de la partida de la madre en un momento concreto del pasado, el pretérito perfecto que ahora se emplea remite a la inminencia de algo que está a punto de darse y que tendrá consecuencias en la vida futura del niño.

Adorno para la mujer y objeto de juego para el niño, el dije no solamente reaparece más de una vez en este fragmento de la novela, sino que adquiere diferentes funciones que creemos oportuno destacar. Ante todo, es preciso señalar que el broche de oro constituye el único objeto que remite de manera icónica a la madre del niño, cuyos rasgos físicos jamás se describen en la novela. Sin embargo, lo que más nos llama la atención es el papel simbólico que este objeto desempeña en la obra. Agarrado por el niño, el dije se convierte en el símbolo del temor que afecta al personaje, preocupado de que de allí a poco pueda perderlo todo para encontrarse solo de manera inexorable. Pero, al mismo tiempo, el broche de oro remite al miedo que el niño intenta, inconscientemente, exorcizar. Introduciendo sus cavilaciones con uno de los recurrentes

⁷³¹ Benet, *El ángel del señor abandona a Tobías*, cit., pág. 94.

⁷³² *Volverás a Región*, cit., pág. 28.

marcadores dubitativos benetianos, el narrador interpreta la facilidad con la que el joven lo suelta como una voluntad de liberarse de aquel

vínculo involuntario para poder combatir la amenaza del miedo y, en su doblez, abreviar el momento de la separación para reintegrarse a un juego con el que la soledad del niño [...] se cierra sobre él mismo, protegiéndole y abrazándole con mil ramificaciones silenciosas unidas a su tronco como un rodrigón parásito.⁷³³

Vemos cómo el narrador emplea otra metáfora para describir la condición en la que se encuentra el niño. Si unas líneas más arriba la soledad se representaba como un fardo que el niño arrastraba por todos los recovecos de la casa, ahora se convierte en un sostén que sujeta, ampara y envuelve al tronco de una planta joven y frágil. El broche de oro, así como el coche negro, condensa simbólicamente dos pasiones que atañen el niño y, de manera metonímica, interesan a todos los habitantes de la comarca regionata. Temor y miedo se unen en un único detalle visual, insignificante desde un punto de vista funcional pero determinante desde una perspectiva simbólica. En la diferente actitud del niño hacia la “cosa” se explicita el paso desde el recelo hacia un posible daño inminente a la inquietud causada por una “irrupción intempestiva, inédita y a menudo azarosa de un elemento hostil y no experimentado hasta entonces”.⁷³⁴ De manera análoga a los adultos que se refugian en la costumbre y en las normas establecidas por la razón para conjurar lo inesperado, el niño se ampara en sus juegos solitarios, compartidos solamente con la “quimérica transposición de su propia imagen”.⁷³⁵ En efecto, los únicos momentos de su vida cotidiana en los que se da una “emanación nocturna del miedo y una ocupación del vacío” se presentan en las horas en que se suspende el juego y el “jugador gemelo” se retira “en las horas malas de la tarde”.⁷³⁶

En el fragmento siguiente, el narrador lleva a cabo una larga digresión, regida por una estructura sintáctica concéntrica, centrada en las “imágenes del hastío” y en “los signos de aquella condición” de soledad y de abandono en la que se halla el niño retrasado de *Volverás a Región*. Lo visual se funde ahora con elementos procedentes de otros campos sensoriales, como el oído y el gusto, y contribuye a representar la existencia desolada del niño. Como podemos leer, se hace referencia a

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ Benet, *El ángel del señor abandona a Tobías*, cit., pág. 95.

⁷³⁵ *Volverás a Región*, cit., pág. 29.

⁷³⁶ *Ibidem*, pág. 28.

los débiles reflejos de la calle en los cristales húmedos, los pasos bajo la lluvia, los coches que pasan sin detenerse y el sonido del agua que cae en la pila mientras Adela cose; sin saberlo empieza a uncir con odio todos los síntomas de aquella condición: la cama, la estampa piadosa que refleja la luz de debajo de la puerta y el ruido del agua, los suspiros de la vieja Adela y el plato de arroz cocido, sin apenas sal, que parecía surgir e el centro de la mesa de color hueso, fregada con asperón, con la luz propia de su oculto poder, y todo el orden fantasmal de la casa medio vacía que -como el templo abandonado, saqueado y sumido en las sombras y reducido al laconismo de sus piedras y sus enigmáticas inscripciones- parecía imponer con mayor severidad su propia disciplina y su propio ceremonial que en los días de sus fastos.⁷³⁷

Aislándose del mundo que le rodea y compartiendo los momentos de diversión con la imagen de sí mismo, el niño adquiere unas costumbres privadas que le llevan a “aborrecer las leyes del hogar”⁷³⁸ puesto que lo apartan de sus ratos de diversión. La palabra “diversión” ha de entenderse aquí en su doble acepción etimológica: por un lado remite al entretenimiento en sí, por otro, si recordamos el término latino “divertir”, apunta a dirigirse a otros lugares. El juego, afirma Johan Huizinga, es una actividad libre cuyo comienzo y fin no respetan unas reglas fijas, sino que se basa en la espontaneidad del momento elegido. Cuando el juego empieza se abre también una dimensión nueva que poco o nada tiene que ver con la vida cotidiana.⁷³⁹

En este sentido, los objetos de la cotidianidad del niño que se mencionan en la novela se cargan de una significación simbólica notable. La presencia del plato de lentejas o de arroz amargo e insípido, por ejemplo, no recuerdan solamente a la escasez alimenticia que vivieron los regionatos en la época de la guerra, sino que, relacionados con la propia existencia del niño, adquieren una función ulterior. El mismo narrador explica cómo el chiquillo llega a odiar la presencia de la comida en la mesa porque

ha conjurado el juego y prelude las largas horas de cama, al igual que el jugador en el ático de un casino aborrece el resplandor de la mañana en los cristales y esos primeros y entumecidos ecos de la actividad callejera; el plato sí, y los suspiros, y esa mano invisible que con un gesto samaritano parece salir del mismo recóndito tabernáculo

⁷³⁷ *Ibidem*, pág. 29.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ Johan Huizinga, *Homo ludens. A study of the play-element in culture*, Londres, The Beacon Press, 1950, pág. 13.

donde se guardan los secretos del dogma doméstico para depositarlo frente a él con todo el rigor del rito y la disciplina del penal.⁷⁴⁰

De manera análoga al plato de berza al que hemos hecho referencia en los capítulos anteriores, estamos frente a otro ejemplo evidente de cómo Juan Benet invita a sus lectores a ir más allá de lo conocido y de lo obvio. El plato de arroz, así como el juego de las canicas o la mesa fregada con el asperón forman parte de una simbología de la espera que apunta metonímicamente a la suspensión temporal en la que se instalan todos los personajes benetianos.⁷⁴¹ Es más, estas “cosas” pertenecientes a la vida cotidiana del niño le brindan al narrador la posibilidad de llevar a cabo la primera de las muchas reflexiones sobre la memoria que se encuentran en *Volverás a Región*.⁷⁴² La imagen del broche de oro y de la mano que sirve el plato de arroz forman parte de la memoria preverbal del joven personaje, el cual todavía no es consciente del funcionamiento de la razón. Empleando de manera metafórica unos términos económicos, el narrador representa a la memoria como una caja de ahorros que “atesora a fin de capitalizar los pequeños ingresos infantiles para el día en que [el niño] tenga uso de la razón”. Manteniendo “abierta la cuenta”, la memoria restituirá a un “alma atónita los ahorros de una edad cruel”.⁷⁴³

Comprobamos cómo, muchos años más tarde, las imágenes del dije, de las comidas y, por supuesto, del coche negro irrumpen de manera inesperada en la mente del niño, como “síntomas de su abandono”.⁷⁴⁴ En la acepción freudiana que Didi-Huberman emplea en sus teorías sobre las imágenes, el síntoma deja emerger unas supervivencias para luego desaparecer, como si fuera un relámpago.⁷⁴⁵ Pero, tal vez, el síntoma más evidente y más dolorido para el niño es la aparición y la fugaz desaparición del coche negro. De ahí la reacción violenta del personaje cuando el vehículo de Marré Gamallo arranca y se aleja de la sombra de la encina donde la mujer se había quedado toda la tarde, antes de decidirse a llamar a la puerta de la casa de Daniel Sebastián. Mientras el recuerdo de la madre se había borrado, “el del coche había quedado, aislado

⁷⁴⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 30.

⁷⁴¹ Véase lo que afirma Bravo en *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de la posguerra*, cit., pág. 282. En particular, Bravo destaca el parentesco evidente entre el niño benetiano y el personaje de Benjy de *The sound and the Fury* del escritor norteamericano.

⁷⁴² Véase a éste propósito 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, 2000-2001, 3-4, págs. 21-46.

⁷⁴³ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 30.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 45.

en la memoria e inatacable al dolor”.⁷⁴⁶ Como pocas veces acontece en la narrativa benetiana, el recuerdo del pasado -la imagen fijada en la memoria- no solamente se *re-actualiza*, es decir, vuelve a aparecer en la mente del personaje, sino que además coincide con lo que él mismo percibe visualmente. De allí la alegría del niño y sus saltos por los campos de centeno, eso es, su esperanza de poder volver a ver a su madre. Pero como sabemos toda esperanza queda defraudada en Región y sólo pone de relieve la impotencia del hombre frente al dominio del azar. Cuando la misma imagen que alimenta la esperanza desaparece, o sea, cuando el coche de Marré Gamallo se adentra en la sierra, el dolor emerge y desencadena la reacción violenta del niño.

Símbolos de un abandono, emblemas de la espera y muestras evidentes de la decadencia económica y moral de Región, los objetos benetianos desempeñan diversas funciones y aparecen de manera heterogénea en las novelas. Hemos comprobado cómo, en la narrativa de nuestro autor, a menudo la percepción visual de un objeto o su recuerdo imprevisto es el aliciente para quien narra para volver sobre episodios pasados. Otro caso evidente sobre el que conviene detenerse es el del licor del abuelo del narrador de *Una meditación*. En efecto, la bebida se convierte en símbolo del declive de los Goneril y, de manera metonímica, de los habitantes de la comarca benetiana. Mencionado desde el comienzo de la novela, el brebaje volverá a aparecer casi doscientas páginas más adelante, cuando el narrador se detiene en el supuesto robo de la receta del licor por parte de Carlos Bonaval padre. Algunos críticos afirman que tanto la anécdota del plagio de Bonaval, así como el propio personaje del abuelo, entran en el texto como motivos cómicos, contrapuntos de los anteriores.⁷⁴⁷ Aunque en una primera lectura el episodio de la mezcla del licor parece funcionar como una historieta intercalada en la narración, se convierte en discurso determinante tanto por su divergencia tonal como por su concordancia estructural y su tratamiento descriptivo. En efecto, siendo *Una meditación* un discurso ininterrumpido en el que convergen los recuerdos y las reflexiones del narrador, no nos extraña que el autor nos proporcione informaciones sobre el licor de manera desordenada y fragmentada. Asimismo, el tono con el que se describe este símbolo de la decadencia difiere mucho del que empleará el narrador de *La otra casa de Mazón* al representar las herramientas obsoletas de la cochera.

⁷⁴⁶ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 101.

⁷⁴⁷ Cfr. Gullón, “Sombras de Juan Benet”, cit., pág. 422 y Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., pág. 90.

La primera mención del licor se encuentra ya en las primeras páginas de *Una meditación*: aquí el narrador cuenta cómo su pariente se enriqueció hasta adquirir la finca en las proximidades de Escaen. Junto con León Benzal de “Baalbec, una mancha” o con Ricardo Mazón del “Libro séptimo” de *Herrumbrosas lanzas*, entre otros, el abuelo Goneril forma parte de una generación que se asentó en Región a mediados del siglo XIX. Demostrando su fe en la tierra regionata, estos hombres abrieron camino a las explotaciones mineras, más tarde abandonadas, empezaron la construcción del ferrocarril, que jamás llegará a Región, y construyeron grandes mansiones que bien pronto cayeron en ruina. El cambio de actitud entre una a generación y otra emerge precisamente de las palabras que los nietos emplean para describir a sus antepasados. Veamos, por ejemplo, de qué manera el narrador de *Una meditación* recuerda a su abuelo:

Mi abuelo había llegado a ser, a lo largo de una carrera de vicisitudes y esfuerzo personal a escala peninsular, gerente de una industria de vidrio plano y apoderado, allegado, consejero o no sé qué, de una pequeña fábrica de vidrio soplado, hermana de la anterior. Había sido también mozo de botica, droguero, técnico de catastro y no sé cuántas pequeñas cosas más hasta convertirse, andando el tiempo, en administrador y somatén. Sabía un poco de muchas cosas [...], sabía pasar un nivel con la sola ayuda de una plomada, un cartabón y una cuerda que guardaba en un cajón del armario en su alcoba, sabía levantar el plano de una finca, hacer valoraciones e injertos, recortar los bastones de las vides y redactar instancias (fruto en gran parte del conocimiento que tenía de todos los tratamientos y sus abreviaturas) por lo que de tal manera era reconocido como un maestro en toda la comarca que rara era la semana que no acudía a nuestra casa un paisano de casa muy remota con la pretensión de llevarse bajo el brazo la petición escrita en papel de barba, [...]; tenía también unas ciertas nociones de botica y aseguraba que sólo su dominio de la ley de las mezclas le permitía preparar la fórmula experimental de su famoso licor.⁷⁴⁸

Estas palabras nos recuerdan por analogía las que empleaba el narrador de “Baalbec, una mancha” al hablar de su abuelo, León Benzal. Tanto el anciano de *Una meditación* como el del cuento de 1958 son recordados por sus nietos por la riqueza que acumularon en los años, el uno en tierras americanas, el otro en la misma Región de la “edad dorada”.⁷⁴⁹ Además, hay otro aspecto que acerca las descripciones del abuelo de

⁷⁴⁸ Benet, *Una meditación*, cit., págs. 15-16.

⁷⁴⁹ *Volverás a Región*, cit., pág. 23.

“Baalbec, una mancha” con la del anciano de *Una meditación*. En ambos textos llega un momento en el que las palabras empleadas por los narradores cambian por completo. Al elogio y a la admiración iniciales se sustituye el relato del repentino fracaso que atropelló a los dos abuelos. Mientras en “Baalbec, una mancha” se cuenta cómo el viejo Benzal fue malgastando y malvendiendo sus tierras, en *Una meditación* se menciona al famoso licor. Situada al principio de la novela, la referencia a la botella, que el abuelo sacaba cuando llegaba un huésped, no solamente funciona de anticipación icónica de lo que se contará más adelante, sino que funciona incluso de punto de inflexión en el discurso del narrador. Desde que aparece la bebida, el abuelo deja de ser representado como un hombre trabajador, serio y sabio y se convierte en un personaje que roza lo cómico. A renglón seguido, el nieto recuerda la afición del anciano por “la prensa diaria y esos almanaques, impresos, folletos de propaganda y resúmenes de actividades y ejercicios que seguían llegando a la casa, aún después de su retiro, con la perseverancia que sólo la propia inutilidad logra inocular a ciertos envíos”.⁷⁵⁰ Puede que en la afición del personaje se oculte un guiño autoirónico del autor y un eco intratextual ya que, como veremos, el propio Benet amaba leer los periódicos atrasados, así como el forastero de *En la penumbra* de 1989. Lo cierto es que este detalle, unido a las descripciones del licor, subraya de alguna manera los rasgos cómicos del abuelo.

Tras la digresión sobre el incendio del cobertizo de Cayetano Corral, las pasiones amorosas de Carlos Bonaval y antes de contar las vicisitudes de los Ruan, el narrador relata el episodio del robo de la receta del licor. Antes de ello recuerda cómo bastaba pronunciar el nombre de la familia Bonaval a la hora de la comida para que se produjera una tensión paralizante entre los Goneril:

todas las cabezas de la segunda y tercera generación humilladas sobre sus platos o levantadas hacia el infinito, mientras el abuelo, con indescriptible solemnidad, dejaba el cubierto sobre el mantel, se secaba con pequeños golpes de servilleta las puntas del bigote y cerrando el puño sobre el paño levantaba la vista sin mirar a nadie.⁷⁵¹

Y es que el licor lo era todo para el abuelo. Nada le producía tanto rencor como la sospecha del engaño de los Bonaval, ni siquiera la conciencia de haber sido expoliado de todos sus bienes, a excepción de la casa del Torce “la única de la ribera que carecía

⁷⁵⁰ *Ibidem*, págs. 16-17.

⁷⁵¹ *Ibidem*, pág. 209.

de nombre propio”.⁷⁵² Hecho destacable en esta descripción del abuelo y que viene al caso para el objeto de nuestro estudio, son los cromatismos empleados por el narrador para representar la ruina económica del patriarca y de la familia entera. Se dice que de ser un “hombre salido de la nada, voluntarioso y prudente, un industrial de cierta importancia para lo que era el país”⁷⁵³ se fue poco a poco convirtiendo “en modesto propietario que a duras penas se las arreglaba para sobrevivir y educar a sus nietos sin necesidad de parcelar la finca, en busca callada de una muerte apacible que esperaba ver llegar antes de que asomara a su dormitorio el hocico húmedo y negro de la ruina”.⁷⁵⁴ De manera análoga a la fiera que con “último zarpazo”⁷⁵⁵ ahuecaba a los cuerpos de la familia Benzal en “Baalbec, una mancha”, la ruina se metaforiza aquí como si fuera un animal de color oscuro que se asoma al espacio privado del abuelo. Además, lo negro del animal contrasta con la palidez que iba adquiriendo el personaje mientras envejecía y perdía el prestigio de antaño (“con la edad su personalidad se fue reduciendo y palideciendo”).⁷⁵⁶

Sin embargo, con tan sólo mencionar el licor, el hombre “volvía a cobrar cierta apostura y un color sonrosado de ardor”.⁷⁵⁷ Tal vez, supone el nieto, su abuelo dejó de destilar aquel licor con un “gusto horrendo a jabón de sosa” por miedo a perder “el reconocimiento y testimonio del mejor hallazgo de una vida que había sabido combinar tan acertadamente industria e imaginación, disciplina y ternura”.⁷⁵⁸ Comprobamos de qué manera el tono sarcástico del narrador con respecto al licor, inaugurado al principio de la novela, se sigue manteniendo hasta el final de la obra. Cuando relata la entrada del señor Hocher en los negocios de su abuelo y el compromiso con su tía Soledad, el narrador subraya la falsedad de su futuro tío y afirma sobre el brebaje: “no era tan tónico, tan digestivo y tan suave al paladar como aseguraba su futuro yerno”.⁷⁵⁹ Calificado de “horrendo” e “indeseable”, el brebaje formaba parte de un ritual al cual todos los invitados tenían que someterse. Los rasgos cómicos de la secuencia se enfatizan cuando el narrador recuerda cómo algún invitado, avisado del sabor desagradable del licor, o se fingía abstemio o tiraba el contenido del vaso en las

⁷⁵² *Ibidem.*

⁷⁵³ *Ibidem*, pág. 210.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, pág. 211.

⁷⁵⁵ Benet, “Baalbec, una mancha”, cit., pág. 81.

⁷⁵⁶ *Una meditación*, cit., pág. 209.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, pág. 210.

⁷⁵⁸ *Ibidem.*

⁷⁵⁹ *Ibidem*, pág. 19.

cercanas macetas. Además, la “ronda de licor” se servía en “una bandeja de cobre” que llevaba “la botella ventruda y el planetario sistema de minúsculas copas -como una alegoría gallinácea de la familia traspuesta al reino hipostático del vidrio”.⁷⁶⁰

Por su matiz cómico y por la aparente sencillez con la que el narrador la cuenta, la historia del licor proporciona cierto alivio al lector de *Una meditación*: por unos instantes las incertidumbres que tanto dificultan la lectura de la novela se suspenden. Aun así, lo narrado va perdiendo sus débiles contornos racionales y desemboca en una dimensión mítica que confirma la estructura circular de la narrativa benetiana. El narrador, no solamente tratará el episodio de la mezcla de los licores hablando de “el mito del plagio de Bonaval”⁷⁶¹, sino que además recuerda las varias “leyendas” acerca del origen del brebaje de su abuelo. Con unos marcadores dubitativos como “al parecer”, “tal vez” o expresiones cuales “la leyenda familiar pretendía”, se nos dice que el abuelo Goneril salía por la sierra de Región y en ocasiones se internaba en los parajes prohibidos de Mantua, para recoger “unas plantas silvestres muy raras y preciadas”.⁷⁶² Las mismas inseguridades atañen el relato del plagio que “había dado lugar a un ciclo bastante extenso de leyendas que hacía imposible y baldía toda intención hermenéutica de volver a las verdaderas fuentes”.⁷⁶³ Versiones contrastantes y escuelas de pensamientos diversos, pues, confieren incluso a este paréntesis cómico y anecdótico de *Una meditación* la incertidumbre característica de toda la narrativa benetiana. Este paréntesis rememorativo concluye con la anécdota que anuncia la decadencia definitiva de la familia. En una fiesta en la que se debía celebrar el noviazgo entre Mary Goneril y Julián, el tío Alfonso mezcla el licor del abuelo con el Port Saïd de los Bonaval. Al derramarse sobre la mesa, el brebaje corroe la madera. Como había previsto el tío Ricardo con su “teoría de la inmiscibilidad”, los dos licores y metafóricamente las dos familias, “no sólo no eran miscibles sino antagonistas”.⁷⁶⁴ La profecía anunciada visualmente por la mesa corroída será confirmada años más tarde, cuando Mary, tras su unión fracasada con Julián, el profesor de la casa de Escaen, huye con uno de los Bonaval, sellando definitivamente el declive de la familia Goneril.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, pág. 211.

⁷⁶¹ *Ibidem*, pág. 214.

⁷⁶² *Ibidem*, pág. 210.

⁷⁶³ *Ibidem*, pág. 214.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pág. 222.

5.2 Isotopías frágiles: un montón de fichas de nácar, una moneda de oro y una navaja

Concibiendo los textos benetianos como metafóricos laberintos narrativos, los objetos a menudo pueden constituir un paradójico hilo de Ariadna que tan sólo revela la falta de salida o de solución.⁷⁶⁵ Una muestra evidente la encontramos en *Volverás a Región*. Nos referimos al “montón de fichas de nácar” que aparece desde el comienzo de la novela y al que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Hemos adelantado cómo este objeto esbozado en las primeras páginas de la obra, volverá a aparecer a lo largo del texto enriquecido de detalles inéditos. Si ponemos nuevamente nuestra atención en la estampa, veremos cómo, además de las piezas de juego, se nombran otros elementos indescifrables para el lector a esta altura de la novela. Se habla de “un jugador de fortuna”, precisando que se trata de un “donjuán extranjero que una noche de casino se levantó con su honor y su dinero” y se hace referencia a una misteriosa “venganza de sangre”.⁷⁶⁶ Encajada entre la imagen inaugural de la naturaleza regionata, la referencia al viejo y lanudo Numa y las primeras reflexiones del narrador sobre la memoria, esta estampa muestra una suerte de independencia estructural con respecto al resto de la narración. No solamente se ofrecen diferentes detalles visuales y enigmáticas pistas hermenéuticas, sino que se superponen en pocas líneas tiempos heterogéneos. Aquí el pasado que los regionatos han querido olvidar converge con el presente decadente en el que ha caído la comarca tras la guerra civil y el futuro falto de toda esperanza.

Veinte páginas más adelante los mismo motivos temáticos y detalles icónicos parecidos vuelven a representarse en un núcleo narrativo diferente. Nos referimos a la secuencia en la que se describe la marcha del señor Rumbal, Rembal o Rumbás (el personaje cuyo nombre sigue los caprichos de la memoria del narrador) por el centro del pueblo. El escenario que se presenta ante los ojos de la pareja Rumbal tras su periodo de ausencia es desolado e inquietante. Lo que ven es

un pueblo que durante treinta años no había deseado otra cosa que carecer de deseos y dejar que se consumaran los pocos que conservaba, que como mejor solución a las

⁷⁶⁵ Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 68.

⁷⁶⁶ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 23.

incertidumbres del futuro y a la sentencia de un destino inequívoco, había elegido al menosprecio del presente y el olvido del pasado; que había cerrado las escuelas, había levantado las vías de ferrocarril y tumbado los postes de telégrafo para silenciar los lamentos y las pavorosas advertencias de aquellos que [...] se echaron al monte a buscar un montón de fichas de juego o a vivir de pastoreo.⁷⁶⁷

Se reitera el tema del olvido y se vuelve visible una vez más el estado de abandono de Región gracias a la representación de los edificios cerrados. Reaparece el “montón de fichas de juego” pero esta vez se nos dice que se trata de lo que unos hombres buscan por el monte. El contexto de aparición de los objetos cambia, pero el halo de misterio que les atañía en la primera estampa permanece. Al igual que en la imagen originaria, aquí también el detalle visual de las fichas de juego podría pasar casi desapercibido al lector, ocupado en desenmarañar los nudos que se le van presentando a medida que avanza en la lectura. Volvemos entonces a una de las definiciones de “estampa” que Juan Benet explicaba en su primer ensayo *La inspiración y el estilo* y que encuentran aplicación concreta en estos fragmentos de *Volverás a Región*. Recordamos que el autor concebía las estampas como proyecciones de “imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra en un sujeto cuya definición no importa reiterar porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia”.⁷⁶⁸ Es decir, precisamente lo que acontece al montón de piezas de nácar.

Unas páginas más adelante, cuando el narrador omnisciente explica los dos caminos para llegar a Región desde Macerta, centra su atención en la figura del coronel Gamallo. Empieza así el largo paréntesis sobre la existencia del militar:

No había alcanzado el grado de capitán y era ya un hombre viejo, que se comía las uñas; la mano derecha la tenía casi inmovilizada de resultas de una antigua herida de arma blanca y para comerse las uñas la agarraba con la izquierda y se la llevaba a la boca como si fuera un bocadillo. Nunca habría brillado en su profesión; no era metódico ni enérgico ni trepador ni siquiera seguro de sí mismo pero sí terco y rencoroso, dotado de esa inalterable e inagotable capacidad de perseverancia -casi independiente de sus éxitos o fracasos- del hombre que sólo conoce un oficio y carece de toda posibilidad de mudanza y que pasados los cincuenta años -reservado y hosco, su pecho exento de toda condecoración- se transforma en el símbolo de una seguridad profesional imprescindible -por paradoja- para alcanzar la victoria en una lucha urdida

⁷⁶⁷ *Ibidem*, pág. 45.

⁷⁶⁸ *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 191.

y comenzada por unas manos más jóvenes, fuertes y fanáticas. Empezó a sentirse a disgusto cuando alcanzaron la collada; quizá su mano inválida tembló sacudida por uno de esos reflejos arcanos que hacen palpar el corazón del hombre cuando se cruza por la calle a la mujer que amó, treinta años antes; cuando -antes que la memoria lo advierta- el corazón delata que por aquel portal y por aquella escalera, treinta años antes, subió hacia su primera noche de goce; quizá el corazón no hace sino repetir las palpitaciones de entonces, condicionado por un reflejo que adquirió en una sola noche, treinta años antes.⁷⁶⁹

Gracias a esta imagen, nos enteramos de que alguien no mencionado hirió con una indefinida “arma blanca” la mano derecha del coronel Gamallo, pero no se esclarece ni cuándo se dio el accidente ni cuál fue la causa. Asimismo, el narrador hace hincapié en el vicio del personaje de comerse las uñas y de cómo, debido a la herida, el hombre tenía que levantar su mano derecha ayudándose con la otra.⁷⁷⁰ Al igual que las fichas de juego, el arma blanca formaría parte de un conjunto de objetos enigmáticos sobre los cuales el lector espera arrojar luz más adelante.

Mientras avanza por el camino del Torce, algo turba e inquieta al militar. Alcanzada la collada, Gamallo reconoce un lugar que había significado algo relevante en un momento de su pasado. Probablemente se trata de un suceso ocurrido “treinta años antes” ya que se repite en tan sólo unas líneas tres veces la misma indicación temporal. Sin decirnos nada sobre los rasgos psicológicos del coronel, la voz narrativa registra las reacciones físicas del personaje. La mirada del narrador se fija ahora en el cuerpo del militar, precisamente en la mano inválida, poco antes comparada con un “bocadillo”, como si fuera un objeto ajeno al cuerpo del hombre.⁷⁷¹ En la narrativa benetiana, hemos visto, los narradores reparan más de una vez en las manos de los personajes. Como una cámara que hace *zoom* y enfoca un detalle del cuadro, el punto de vista de quien narra se fija en la parte del cuerpo que remite a un conjunto de significados heterogéneos. Pensemos, por ejemplo, en la imagen inaugural de *Saúl ante Samuel*: la voz narrativa observa detenidamente la mano de Simón en el acto de apartar la cortina del visillo. Otro caso que hemos destacado es el de la mano de Carlos Bonaval

⁷⁶⁹ *Volverás a Región*, cit., pág. 64.

⁷⁷⁰ Murcia en *Juan Benet, dans la pénombre de Región*, cit., pág. 99 destaca la técnica de Benet de caricaturizar a los personajes a través de gestos para que se queden grabados en la memoria del lector: “Il est vrai que certains d’entre eux semblent posséder une consistance qui leur permet de se distinguer des autres et de se graver sans difficulté dans la mémoire du lecteur. Cette consistance procède le plus souvent d’une technique proche de la caricature, qui consiste à ne signaler de personnage physique qu’un ou deux traits caractéristiques”.

⁷⁷¹ Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 72.

que acaricia la de Leo durante la función teatral en *Una meditación*. Cargada de significaciones simbólicas, la mano del padre de los dos hermanos en *Saúl ante Samuel* se representa a menudo apoyada en el picaporte de la casa.

Aun así, si en los ejemplos enumerados las manos se describen en el acto de llevar a cabo una acción -entendida como acto voluntario- en el caso del coronel Gamallo las cosas son muy diferentes. Aquí no se describe una acción hecha por un agente motivado por una intención previa, sino un movimiento involuntario del cuerpo.⁷⁷² El cuerpo es el campo de la motivación por excelencia pero a la vez el ámbito de lo involuntario absoluto, de lo que la razón no puede controlar.⁷⁷³ La mano temblorosa de Gamallo es una muestra visual de cómo lo irracional desarma a la racionalidad del discurso lógico. El cuerpo somatiza las emociones que la percepción visual despierta. Parece que paulatinamente las teselas de un caótico mosaico se van ordenando, pero no será así. No hay ningún relato de lo que pasó en aquel escenario preciso, ni la causa del disgusto que siente el coronel mirando a la collada durante su expedición por el camino del Torce. Habrá que volver entonces a la estampa inicial para avanzar la hipótesis de que probablemente el coronel Gamallo formaría parte de aquel grupo de “militares, jinetes y rastreadores de fortuna” que se lanzaron por el camino del Torce “para recobrar el honor” perdido, además de las fichas de juego.

El montón de fichas de nácar, el arma blanca y una misteriosa moneda de oro, que aparecerá más adelante, se configuran cómo “isotopías frágiles”, inciertas, pero concretas.⁷⁷⁴ Sin explicar lo que pasó, estos objetos remiten a unos individuos involucrados en un contexto reconocible gracias a la repetición de determinadas cualidades.⁷⁷⁵ La confirmación la encontramos unas páginas después. Deteniéndose en la descripción de los planes bélicos de Gamallo, la voz omnisciente proporciona informaciones sobre la historia del coronel. Se cuenta brevemente de la detención de su hija por parte de los republicanos, hecho que para el coronel implica simplemente un estorbo ulterior en sus planes militares. A continuación emergen las ideas de Juan Benet sobre “el carácter personal de toda guerra”.⁷⁷⁶ Para Gamallo, afirma la voz omnisciente, la guerra se despoja de los matices ideológicos y se convierte en la oportunidad de llevar a cabo lo que no consiguió hacer en el pasado ya que

⁷⁷² Sobre la definición de “acción” como resultado de la intención y la motivación de un “agente” véase Paul Ricoeur, *La semántica dell'azione*, Milán, Jaca Book, 1998, págs. 84-85.

⁷⁷³ *Ibidem*, pág. 170.

⁷⁷⁴ Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 73.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 76

ni su orgullo se atrevió a anticipar para reponer los agravios, ni su honor para saldar las deudas del juego ni su amor propio para cobrarse venganza de aquel donjuán de provincias que trapeó la apuesta y le quitó la mujer. Había confiscado en Macerta, en las afueras del pueblo, una casa de dos plantas muy semejante a la que habitó con sus tías cuando era estudiante. Una de las habitaciones -en la que no entraba nadie sino él, cerrada con un candado en su ausencia- había sido empapelada con todos los cincuenta mil del valle del Torce (muchos de los cuales no eran sino áreas en blanco rodeadas de curvas de nivel, de dudosa verosimilitud), pintarrajeados de cruces, rumbos, elipses peludas e inscripciones enigmáticas: “Montón de fichas”, “el burro muerto”, “aquí la pastora”, “volvemos”.⁷⁷⁷

Nos enteramos de que el mismo Gamallo había sido jugador en su juventud y que el enigmático “donjuán de provincias” tantas veces citado fue su rival en el juego y en el amor. Pero este importante nudo narrativo se despacha en pocas palabras. El narrador centra ahora su atención en unos elementos visuales que se unen a los reiterados hasta ahora. Gracias a un brusco salto temporal en la estampa, se pasa del pasado indefinido a los años de la guerra civil cuando Gamallo vivía en una casa confiscada en las afueras de Macerta. En una de las habitaciones de la vivienda el coronel había instalado su propio cuartel general, con un mapa del valle del Torce de proporciones descomunales. Cerrado con un candado e inaccesible a ojos indiscretos, aquel recinto privado testimonia hasta qué punto el militar sigue involucrado en aquella situación jamás olvidada.⁷⁷⁸ En el mapa, junto con las aproximativas curvas de nivel, vuelven a aparecer las fichas de juego unidas a unas inscripciones enigmáticas. De manera análoga a las frases sibilinas inauguradas por la tía del protagonista de “Nunca llegarás a nada”, las notas apuntadas en el plano se aclararán solamente en la parte final de la novela.

Agarrado a un pasado del que no consigue pasar página, Gamallo revive continuamente aquel dolor originario sufrido en su juventud y que determinó sus acciones futuras, como hicieron las miradas recelosas de sus tías cuando era pequeño. No conocemos de forma cabal lo que se dio en la mesa de juego, pero sí sabemos que condicionó definitivamente la vida del coronel, incluso sus operaciones bélicas. Su “repugnancia al mando y a la acción”, afirma el narrador:

⁷⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁷⁸ Cfr. Pittarello, “Trama de objetos”, cit., pág. 74.

constituían el mejor disfraz para cobijar una revancha de la que ya nadie tenía por qué acordarse a pesar de desarrollarse en el mismo terreno en que una mujer adúltera, un donjuán de provincias y una moneda de oro sobre una mesa de juego destruyeron su carrera y arruinaron su porvenir.⁷⁷⁹

Si la sublevación de julio de 1936 significó para sus colegas nacionales un pretexto para “apropiarse de nuevo de un país que empezaba a escaparse de sus manos”,⁷⁸⁰ para el coronel fue la coyuntura ideal para una venganza personal esperada desde hace tiempo. Pero los deseos del militar jamás se realizan. Tras la retirada de los republicanos en los combates de El Puente en 1938, el coronel decide “ir a asestar el golpe final a aquella desventurada fuerza que, deslumbrada por la conquista del puente, no quería apercebirse de que ya no tenía reservas para defenderlo”.⁷⁸¹ Un mes después, en una carretera de las afueras de Región el coche de Gamallo fue tiroteado junto a su chófer por un grupo de guerrilleros republicanos. Con este final antiheroico termina la existencia de un hombre que “movilizando todo un ejército, había intentado, con el pretexto de una vieja afrenta, violar la inaccesibilidad de aquella montaña y poner a la luz el secreto que envuelve su atraso”.⁷⁸² En el territorio regionato, quien desafía los límites naturales, así cómo quien quiere arrojar luz sobre las zonas de sombra no encuentra otra salida sino una suerte nefasta. Con la muerte de Gamallo, el secreto guardado por el montón de fichas, el arma blanca y la moneda de oro no se revela.

Habrá que esperar veinte años para saber algo más sobre las historias silenciadas tras aquellos objetos. Tanto las fichas de juego como la misteriosa moneda de oro vuelven a aparecer en el discurso que el doctor Sebastián le dirige a Marré Gamallo. No solamente Daniel Sebastián asistió a aquella noche de juego en el comienzo de otoño, sino que además él mismo fue víctima del resultado inesperado de la jugada. Tras muchos meses de encuentros extenuantes, el coronel apostó contra la moneda de oro del desconocido “donjuán de provincias” su propia sortija, metonimia de su unión con María Timoner. Un desafío que le costó muy caro al militar, como muy alto fue el precio que tuvo que pagar en su última tentativa de recuperar lo perdido. El jugador desconocido clavó con su navaja la mano del militar, pillado en el momento en que se acercaba al bolso negro dejado en la mesa de juego. Tan misteriosamente como había

⁷⁷⁹ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 77.

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁸¹ *Ibidem*, pág. 97.

⁷⁸² *Ibidem*, pág. 98.

aparecido, el “donjuán de provincias” desapareció llevando consigo la moneda de oro y el montón de fichas de juego, eso es, lo que -como anticipaba la estampa originaria- un grupo de hombres buscaba afanosamente por el monte. Muy diferentes entre ellas, las vidas de Daniel Sebastián y del coronel Gamallo están unidas por una misma suerte, sometida a los caprichos del azar, simbolizado por el juego de las cartas.

Presencias casi inapelables en las novelas benetianas, los naipes remiten a lo desconocido y a lo imprevisible, eso es, a lo que la voluntad de poder no puede controlar.⁷⁸³ En *La otra casa de Mazón*, por ejemplo, los diálogos nocturnos entre Cristino y Eugenia en la parte dramática tienen lugar durante una partida de dados y cartas a la que tomará parte también El Rey. Pensemos en la importancia de las cartas de la abuela de *Saúl ante Samuel*. La mujer se describe a menudo con “los ojos cerrados, el torso ligeramente reclinado sobre la mesa camilla y las manos por lo general ocultas bajo la manta -solo 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”.⁷⁸⁴ Todos temen las profecías inscritas en los naipes de la abuela ya que pueden cambiar en tan sólo unos segundos el curso de los eventos. El humilde labrador, que al final del día regresa a casa subido a la grupa de su mula, “sentiría sobre el paño del cielo vespertino la caída del naipe que profetizaba la suerte de su siembra”.⁷⁸⁵ Pero, tal vez, la función icónica y simbólica de los naipes de la abuela se vuelve todavía más evidente en la escena central de *Saúl ante Samuel*, cuando el narrador se detiene en la vuelta del hijo menor a su casa natal en los últimos meses de la guerra civil. Nada más entrar, sin apenas saludar a su padre, el joven se dirige a la habitación de la mujer, ubicada en la primera planta de la vivienda. Allí, empieza un largo monólogo de la señora en el que declara estar al tanto del adulterio entre el joven y su cuñada. Todo había sido previsto por las cartas, afirma la abuela, desde el estallido de la guerra hasta la cercana victoria de los nacionales. Y, sobre todo, aquel “siete de espadas inadvertido”⁷⁸⁶ extraído del mazo justo en el momento en el que el nieto cruzaba el umbral de la casa se configura como el presagio visual de un próximo fratricidio. Tras hacer varias referencias al naipe, la señora invita a su nieto a mirarlo con detenimiento.

⁷⁸³ Afirma Chamorro en *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, cit, pág. 100: “los naipes [...] sugieren de un modo perfectamente inmutable una oculta concepción del mundo y del destino, la caligrafía de un pensamiento escondido, la juguetona ensoñación de la conciencia en un tiempo asueto – adormilada en la frontera de la imaginación con la fantasía–, el código secreto del hereje”.

⁷⁸⁴ Benet, *Saúl ante Samuel*, cit., pág. 25.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, pág. 33.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, pág. 116.

Como es recurrente en la narrativa benetiana, la insistencia en los términos relacionados con el acto de ver, induce el lector a imaginar lo que el personaje percibe visualmente:

Mira ese siete de espadas [...]; siete puñales, siete graves faltas que aureolan tu nacimiento y otras tantas cobardías que presagian una suerte de la que tratas en vano de sustraerte. [...] Mira ese puñal del centro con su punta dirigida hacia la derecha -al punto donde se dirige nuestra lectura-, al punto donde se separan esos dos otros con sus empuñaduras en oposición. ¿Acaso no representa tanto el rencor como la atracción y fuga hacia un engendramiento en la discordia?⁷⁸⁷

Definido por la abuela el “anuncio de una nueva catástrofe”⁷⁸⁸ el siete de espadas es una muestra ulterior de cómo en Región el azar es el dueño absoluto que vuelve falible toda voluntad de poder del ser humano. La suerte que le habría tocado a los dos hermanos estaba inscrita en aquel naipes, que funciona entonces de anticipación icónica de la narración literaria.

5.3 El fracaso de la ciencia

En una tierra donde los conocimientos científicos no tienen recurso alguno y cada tentativa de progreso termina sistemáticamente en un fracaso inexorable, algunos habitantes no encuentran otra solución sino la de entregar sus existencias a un fatalismo extremo o de confiar en las previsiones de unos oráculos.⁷⁸⁹ Símbolos de las fuerzas sobrenaturales que derrotan el dominio de la razón, determinados objetos descritos en la narrativa benetiana adquieren para quien los posee unos poderes ultraterrenos. Un ejemplo evidente es el de la “rueda” del padre del Daniel Sebastián que el médico menciona al relatar el proceso de compra de la casa-clínica. En un pasaje crucial de *Volverás a Región*, Daniel recuerda el momento exacto en el que su familia se instaló en la comarca. Los Sebastián se mudaron a Región antes de 1910 cuando el padre del doctor, funcionario de la Administración de Correos y Telégrafos, fue trasladado a otra central por su propia petición. Muy poco se nos dice sobre Sebastián padre: no

⁷⁸⁷ *Ibidem*, pág. 119.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, pág. 118.

⁷⁸⁹ Cfr. Herzberger, *The novelistic world of Juan Benet*, cit., págs. 56-59.

conocemos ni su nombre propio ni sus rasgos físicos. Figura secundaria para el desarrollo de la narración, el hombre siempre está relacionado con la rueda del telégrafo guardada en la primera planta de la casa, “en el pequeño cuarto anejo al despacho público”.⁷⁹⁰ Aquel cuartucho, subraya el doctor, constituía el único lugar de la casa al que la madre no tenía acceso. Al contrario de su marido, recordado “con un aire ausente y fatigado, y con una cara demacrada por el tabaco”, la madre se describe como figura “hermética, gruesa y dominante como un ídolo oriental”.⁷⁹¹ Su madre, enfatiza Daniel, quería controlarlo todo “desde las conciencias de sus hijos hasta la caja del tesoro público”.⁷⁹² de la que su marido tenía que responder. Con un ligero sarcasmo, el doctor afirma que su padre, aplastado por la figura de la mujer e insatisfecho de su vida familiar, “se había casado en segundas nupcias con aquella compañera silenciosa, discreta y resignada con la que todas las noches mantenía unas conversaciones muy largas, muy tristes y quedas”.⁷⁹³

Comprobamos, pues, cómo desde que se menciona por primera vez la rueda del telégrafo se representa con rasgos humanos. Según lo que narra el doctor, su padre cuidaba de ella como si se tratara de una verdadera amante y no toleraba que nadie, ni siquiera el mecánico electricista de la administración, pusiera las manos sobre el aparato. Unas páginas más adelante el doctor se refiere a la rueda de su padre definiéndola su “amiga de conjeturas y confidencias”.⁷⁹⁴ Única pasión que mantenía aquella figura fantasmal en vida, “el conocimiento de la rueda” era lo único que Sebastián padre parecía amar. Y es que, exceptuando en los últimos años de su vida, la rueda jamás le había engañado ya que las profecías promulgadas por el mecanismo siempre se habían cumplido. Por eso el señor Sebastián no quiso convertirse en el propietario de la casa. “Con la ayuda de la rueda”, afirma Daniel, su padre “debió prever lo que se avecinaba”.⁷⁹⁵ Como sabemos, una vez muerto su marido, la madre del doctor Sebastián adquirió la clínica del doctor Sardú condenando definitivamente su familia a la ruina. Si como hemos afirmado hasta ahora, remontando a la fenomenología ontológica planteada por Sartre, podemos “remitir a los sujetos, a sus hábitos y a su conducta”⁷⁹⁶ analizando las relaciones que ellos establecen con los objetos, es posible

⁷⁹⁰ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 131.

⁷⁹¹ *Ibidem*, pág. 132.

⁷⁹² *Ibidem*.

⁷⁹³ *Ibidem*, pág. 131.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, pág. 133.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, pág. 131.

⁷⁹⁶ Sartre, *El ser y la nada*, cit., pág. 599.

entender la diferencia entre la señora y el señor Sebastián. Mujer “corajuda” y ambiciosa, la madre del doctor Sebastián tuvo que enfrentarse al “fatalismo”, al “despego” y a la “brujería” en el que creía su marido.⁷⁹⁷ De alguna manera, se puede afirmar que la actitud opuesta que marido y mujer tienen hacia la rueda demuestra la diferencia entre los dos personajes.

En los recuerdos del doctor son varios los poderes que su padre atribuía a la rueda. Relacionado con el mundo de los fallecidos, aquel “mecanismo diabólico” podía captar los misteriosos mensajes procedentes de “los aquelarres, de los cementerios y las grutas perdidas en el corazón de la montaña”.⁷⁹⁸ Además, el artilugio podía transcribir sobre papel “las letras terribles de aquellas canciones de pastores, canciones que siempre hacen referencia al polvo y a la destrucción”.⁷⁹⁹

Sin embargo, a pesar de su devoción incondicionada por la rueda, el señor Sebastián muy raras veces consultaba el telégrafo para saber algo sobre el porvenir. La última vez que lo hizo, declara el doctor a Marré Gamallo, el aparato se convirtió en un “mecanismo parricida”.⁸⁰⁰ Como había enmendado el oráculo, el padre de Daniel se trasladó a la provincia de Jaén, para colaborar en el montaje de una nueva estación de telégrafo. Pocos días después, despertado por el zumbido inconfundible de la rueda, el joven Daniel se enterará de la muerte de su padre en una fonda de Linares a causa de un ataque al corazón. Queda la duda, planteada por el mismo doctor, de que aquel vaticinio de la rueda no fuese en realidad una mentira de Sebastián padre para separarse definitivamente de una mujer que no quería y para alejarse de una tierra en la que no quiso invertir nada. De manera análoga a lo que suele pasar a los lectores benetianos, el doctor Sebastián jamás conocerá el “verdadero desenlace”⁸⁰¹ de la historia de su padre. Ni siquiera la rueda se lo reveló las veces que el personaje había intentado interpretar sus señales, obteniendo del artefacto solamente un “zumbido burlón” y “una mueca de sarcasmo”.⁸⁰²

Lo que sí el doctor consiguió conocer gracias al telégrafo fue el destino que le iba a tocar. Un tarde en que su padre “estaba en guisa de bromear”⁸⁰³ le reveló que sus días acabarían en Región, alrededor de los años sesenta, de manera bastante violenta y

⁷⁹⁷ Benet, *Volverás a Región*, cit., pág. 130.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, pág. 131.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, pág. 133.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ *Ibidem*, pág. 134.

⁸⁰² *Ibidem*.

⁸⁰³ *Ibidem*.

en brazos de una mujer. Si bien sospechase de que la partida de su padre fuese solamente el producto de un engaño, Daniel temía aquel presagio revelado en su juventud. Más adelante en la novela, tras la digresión sobre la ruina en la que había caído su familia, el médico volverá sobre aquel oráculo y sobre los silbidos que emitía. Recordando lo que veía pasando por el pasillo enfrente del despacho de su padre, recuerda también las sensaciones que la percepción visual y auditiva le provocaba:

yo temía a la rueda; incluso a los veinte años pasaba corriendo por delante de su puerta y me despertaba entre sobresaltos, con su silbido zumbón en mis oídos; en los pocos momentos en que tenía que encontrarme con ella a solas y la veía semioculta en su rincón, asomando entre un cúmulo de inquietantes papeles los tres cuartos de su circunferencia -soberbia y enigmática, y que se sonreía como la esfinge silenciosa que ha sido arrinconada por predecir certeramente los desastres de su feligresía, poseída y consciente de su oculto poder-, entonces toda mi juventud se ponía a temblar y a temer, a padecer insomnios y diarreas.⁸⁰⁴

Las prosopopeyas con las que se representaba el objeto en las descripciones anteriores se enfatizan aquí gracias a otra imagen verbal. La rueda adquiere ahora los rasgos de un ser viviente escondido por los habitantes de la casa, pero que deja ver su cuerpo como recordatorio visual de la profecía revelada años antes. Despojada de su procedencia del ámbito de la *techne*, eso es, de la esfera de la ciencia y por lo tanto de lo racional, la rueda de *Volverás a Región* se convierte en objeto misterioso y relacionado con lo oculto y la brujería. Por eso puede resultar irónica la afirmación del doctor cuando declara que su padre le quiso transmitir la ciencia de la rueda “cuando apenas había alcanzado la edad de la razón”.⁸⁰⁵ Asimismo, creemos que la rueda se convierte en símbolo del temor, entendido como el pavor que despierta lo que no se conoce pero que se puede prever, en el que vive Daniel Sebastián y de manera metonímica todos los habitantes de la comarca. En efecto, si pensamos en la existencia del doctor las significaciones simbólicas que adquiere la rueda se confirman. Daniel Sebastián, se quedará toda su vida encerrado en su casa esperando la consumación del “antiguo vaticinio”.⁸⁰⁶

Un caso análogo aunque más relevante desde un punto de vista narrativo es el del reloj de Cayetano Corral de *Una meditación*. Muy estudiado por los críticos

⁸⁰⁴ *Ibidem*, pág. 139.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, pág. 133.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

benetianos por su relación directa con el tratamiento del tiempo en la narrativa de nuestro autor, el objeto adquiere, en nuestra opinión, cierta relevancia icónica.⁸⁰⁷ Como sabemos, el mecanismo se encuentra en el chamizo que Cayetano heredó de su familia paterna, tras su vuelta a Región alrededor de 1940. Antes de la guerra, el hombre había hecho estudios de ciencia especulativa en España y en el extranjero, trabajando además con un maestro de renombre. Una vez vuelto a Región, Cayetano decidió instalar su taller en un antiguo almacén de cerámicas que, paulatinamente, se convirtió en su propia morada. Nada más anticiparnos unos escasos datos biográficos sobre el personaje, el narrador recuerda cómo Corral había dispuesto su obrador:

una pared la tenía ocupada por un encerado donde escribía y dibujaba esquemas con tiza y la otra atestada de libros y aparatos, coronados por la caja del reloj en cuyo mecanismo, a veces, trabajaba sin descanso hasta tres o cuatro días seguidos al cabo de los cuales abandonaba el reloj para enfrascarse de nuevo, como un hombre remozado, en sus estudios científicos.⁸⁰⁸

Análogamente a lo que hemos visto en los casos del abuelo Goneril y su licor y de Sebastián padre y su rueda, también en el caso de Cayetano Corral la descripción del personaje empieza con una primera referencia a “la cosa” que lo caracteriza, eso es, el reloj. Sujeto y objeto, entonces, están vinculados por una relación inescindible. Incluso las informaciones sobre las costumbres del personajes que se nos proporcionan a continuación parecen subrayar la importancia que el reloj tiene en la vida de Cayetano. Huraño y reservado, el hombre apenas salía de su buhardilla, odiaba la comida así como los viajes y rehuía de cualquier actividad que pudiese distraerlo de su trabajo.⁸⁰⁹ Se pasaba las horas de luz estudiando sin interrupción, encorvado en su banco y parecía no escuchar las voces de los amigos que allí le iban a visitar. En efecto, en *Una meditación* el chamizo de Cayetano Corral se convierte en un lugar aglutinador y a la vez en templo simbólico para los personajes que allí acudían. En algún momento de su vida, casi todos pasaron por aquel espacio cerrado: allí Jorge Ruan conoció a Camila, así como Carlos

⁸⁰⁷ Véase en particular: Herzberger, *The novelistic world of Juan Benet*, cit., págs. 80-86; Margenot, *Zonas y sombras: aproximación a Región de Juan Benet*, cit., págs.134-135; Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., págs. 99-101.

⁸⁰⁸ Benet, *Una meditación*, cit., págs. 98-99.

⁸⁰⁹ Además, se dice que Cayetano Corral era un gran nadador y tenía cierta fobia a las nubes. Unas características que acercan esta figura literaria al matemático y economista español Antonio Flores de Lumes, personaje singular que Juan Benet conoció en Madrid en su juventud y que retrata en “Barojiana”, cit., págs. 39-41.

Bonaval encontró por primera vez a Leo, mujer de la cual el mismo Cayetano se enamoró. Un enamoramiento que, sabemos, coincidió con la puesta en marcha del reloj y el principio de la catástrofe en la comarca.

Por su actitud callada y siempre “acechante”, la figura de Cayetano Corral se había convertido “en una especie de oráculo cuyas sentencias expresas o tácitas determinaban el curso de las amistades”.⁸¹⁰ Asimismo, como si se tratara de un templo sagrado o de un lugar de culto al que todos podían acceder, “la puerta del cobertizo no se cerraba nunca, ni siquiera cuando se ausentaba su dueño”.⁸¹¹ En este sentido el personaje de Cayetano Corral deviene una figura sacerdotal. Silencioso, aparentemente inmóvil y concentrado en los mecanismos de su reloj, Corral se representa a menudo a través de una metonimia. Jamás se describe la cara del personaje, pero casi siempre se remite a él a través de su espalda “abombada tocada con un jersey de lana gris”.⁸¹² La postura de Corral enfatiza el papel de oráculo que adquiere el personaje para los habitantes de Región. El mismo narrador precisa que el hombre parecía guardar el conocimiento de un inminente desastre: “No llegaría a decir nunca de qué mal se trataba pero en más de una ocasión dejó vislumbrar -con un tono que no dejaba lugar a dudas a quien quisiera entender- que a su juicio se avecinaba el azote”.⁸¹³ Cabe recordar que, en las novelas regionatas, la palabra “azote” se asocia a menudo a las poderosas fuerzas naturales contras las cuales el ser humano no tiene remedio. Unas líneas más arriba, de hecho, el narrador utilizaba la misma palabra para hacer hincapié en la violencia que se hubiera podido desencadenar una vez que el reloj se hubiese puesto en marcha.

A pesar de su educación científica, la anacrónica figura de Cayetano Corral se inviste de poderes ultraterrenos: el personaje se convierte entonces en el único poseedor de la enmienda contra el “germen que en latencia [...] constituye un hipotético azote de toda la humanidad”.⁸¹⁴ A este propósito, observemos lo que el narrador afirma a renglón seguido:

Nada hacía temerlo pero todo invitaba a presumirlo; nada parecía más imposible y remoto y al mismo tiempo más inminente, y en tal situación, bajo la amenaza del mal agazapado que escondido por doquier parecía esperar el momento más oportuno para desencadenar la expansión del daño, cuando más vulnerable y despreocupada se

⁸¹⁰ *Una meditación*, cit., pág. 232-233.

⁸¹¹ *Ibidem*, pág. 233.

⁸¹² *Ibidem*, pág. 350.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ *Ibidem*, pág. 349.

hallara toda la estirpe, aquella espalda paciente y lacónica que trabajaba día y noche en busca del remedio que conjurara sus efectos mortales constituía el único baluarte contra el ataque que - no por mucho tiempo diferido había de ser menos inevitable- de no haber alguien prevenido podría causar estragos irremediables.⁸¹⁵

El momento oportuno al que se refiere el protagonista no tarda en llegar ya que se da cuando Carlos Bonaval y Leo deciden huir por la sierra regionata. Mientras en la literatura épica el héroe consulta al oráculo antes de iniciar la búsqueda o emprender su viaje, en la narrativa benetiana los personajes desatienden a los vaticinios, causando la llegada de la catástrofe. De manera análoga al hermano menor de *Saúl ante Samuel*, que desoye el presagio inscrito en el naípe de la abuela, Carlos Bonaval no presta atención a la carta que Corral le había escrito la noche anterior a la su excursión por las montañas. Las consecuencias no pueden ser más nefastas, el reloj se pone en marcha y así se cumple la profecía presagiada:

Un latido anormal fue tomando cuerpo y creciendo, si no en sonido al menos en resonancia, extendiéndose por el cobertizo, por el patio y por el almacén de la fábrica, provocando la caída y rotura de muchos platos y ollas apiladas que, sin el menor aviso, se vinieron abajo pulverizadas antes de tocar el suelo; luego se extendió a los alrededores, a toda Región y su Sierra, y toda su comarca sacudida por aquel lejano y acompasado golpe que no cesaba ni de día ni de noche, que apenas se oía -era preciso pegar el oído a los colchones y a los postes de la luz, a las paredes de azulejos y a los sagrados corazones de las puertas, donde era mucho más perceptible- pero que poco a poco, al parecer, iba debilitando y agrietando fundamentos y cumbreras, provocando pequeñas desportilladuras y esas caídas de polvo blancuzco que manchan los suelos, los manteles y los platos para anunciar la inminencia de la catástrofe. Menudeaban los crujidos de los muebles, las baldosas se abombaron ante el vacío de los suelos y los pasos sobre ellas resonaban con cadencia de tambor, mientras en las paredes los viejos diplomas se escoraban de un lado y los relojes -tanto tiempo detenidos-, como los pájaros en una jaula a los que se les chista desde un punto que no saben relacionar con el sonido, parecían guiñar aturcidos sin saber qué actitud tomar respecto a aquel familiar sonido que no procedía de ninguno de sus parientes y hermanos en la especie.⁸¹⁶

⁸¹⁵ *Ibidem*, págs. 349-350.

⁸¹⁶ *Ibidem*, págs. 357-358.

El silencio con el que el reloj marcaba “el compás de espera entre la vida y existencia”⁸¹⁷ se rompe irremediamente tras la excursión de los dos amantes: la irrupción de la historia en la vida de los personajes, es decir, la consumición de la pasión, sella el comienzo de un tiempo cronológico. Sin embargo, la voluntad de remplazar con el tiempo profano de los humanos al tiempo sagrado y cíclico del mito solamente traer consigo la desdicha. Bien lo decía Daniel Sebastián en *Volverás a Región* cuando explicaba a su interlocutora nocturna sus ideas sobre el tiempo. Para el médico el tiempo no solamente es la “dimensión en la que la persona humana puede ser desgraciada”, sino que además “sólo ese asoma en la desdicha”.⁸¹⁸

Volvamos a poner nuestra atención en el fragmento del texto citado. En esta descripción, Benet recurre a detalles auditivos para acentuar los efectos aciagos del reloj que se extienden en toda la comarca. En nuestro análisis sobre las descripciones de la sierra y del clima regionatos hemos señalado cómo Benet confiere cierta musicalidad a algunas de las estampas para conferir movimiento y dinamismo a las imágenes verbales. Ahora bien, leyendo el pasaje relativo a la puesta en marcha del reloj, podemos afirmar que en general nuestro autor recurre a elementos musicales cuando quiere remarcar algunos aspectos sobrenaturales, míticos y enigmáticos que emergen en sus descripciones. Pensemos, por ejemplo, en la reiteración de determinados sonidos en el cuento “Después” que enfatizan lo misterioso de aquella casa oscura. En *Una meditación* las pulsaciones del reloj salen del cobertizo de Cayetano Corral y se propagan por toda Región y por toda la Sierra, infiltrándose en los interiores de las casas de manera análoga a lo que hacen los vientos de marzo que entran por las rendijas produciendo remolinos devastadores. Metafóricamente el reloj de Cayetano Corral se convierte aquí en un corazón que de un grande organismo que gracias a él alienta, respira y sufre.⁸¹⁹ Convertido en un ser indomable y desconocido, el artefacto no es reconocido ni siquiera por los demás relojes que se encuentran en las casas regionatas que no saben atribuir aquel “familiar sonido” a un ser procedente de su “especie”. Esta imagen condensa las diferentes prosopopeyas con las que el narrador describe todos los mecanismos convencionalmente aptos para medir el tiempo. De hecho, si volvemos al principio de la obra, cuando el narrador recuerda sus vacilaciones iniciales antes de emprender el viaje, encontraremos una personificación inaugural:

⁸¹⁷ *Ibidem*, pág. 97.

⁸¹⁸ *Volverás a Región*, cit., pág. 261.

⁸¹⁹ Gullón, “Sombras de Juan Benet”, cit., pág. 417.

Y yo me repetía ¿a santo de qué voy a volver?, ¿en dónde está la virtud de la prueba?, ¿qué puedo encontrar que me sirva de clave para encontrar la razón -ya no la justificación- ni de ser lo que fui no lo que esperé, ni de poder esperar ya otra cosa que no ser nada ni al menos poderme anticipar al no ser nada para ser algo dejando de ser nada? De la misma forma que cuando insistía con mis furtivas miradas al reloj sus manecillas parecían detenerse como si jugaran conmigo a un cruel escondite y trataran -con esa muda e impenetrable malignidad de los mecanismos- de persuadirme de la inmovilidad e que estaba radicado pese a mis esfuerzos por avanzar en la dirección cronológica del tiempo (y hasta el reloj callaba, se diría que el pequeño pecho de madera retenía su respiración en tanto que yo lo observaba) toda la estampa animada de un yo que en vano trataba de incorporar a mi memoria para convencerme de que sólo así podía estar seguro de vivir ahora.⁸²⁰

Lo paradójico de esta imagen salta a la vista. Los mismos objetos que, según los dispositivos de la razón, deberían medir el tiempo remiten a la imposibilidad de este intento. Más adelante en la novela, las palabras de Cayetano Corral parecen confirmar lo que se anticipaba de manera icónica con la primera aparición de un reloj parado en *Una meditación*. De hecho, el científico e investigador afirma que el tiempo “no se engendró ni en las estrellas ni en los relojes sino en las lagrimas”.⁸²¹ Cada esfuerzo de los regionatos de salir de la inmovilidad en la que están radicados y avanzar en la dirección cronológica falla sistemáticamente y sólo enfatiza su condición de parálisis. Tanto Marré Gamallo, que regresa a Región para reconstruir su pasado, el protagonista de “Baalbec, una mancha” o el propio narrador de *Una meditación* como todos los demás personajes que pretenden reanudar un discurso suspendido, verán sus esfuerzos frustrados de manera inexorable.

5.4 Lo que cuentan las cosas

Difícil de reconstruir según un principio ordenado de causas y efectos, *Un viaje de invierno* es quizás la obra en la que el planteamiento mítico característico de la

⁸²⁰ *Ibidem*, págs. 86-87.

⁸²¹ *Ibidem*, pág. 94.

narrativa de Juan Benet se vuelve más patente.⁸²² Concebida alrededor del mito griego de Deméter y de Koré, la novela no presenta ni comienzo ni final, como tampoco expone unos hechos que se puedan sintetizar de manera consecucional.⁸²³ Toda la narración gira en torno a la organización de una fiesta para celebrar la vuelta de Coré, raptada desde tiempos inmemoriales por Hades y conducida a su oscuro reino de las profundidades, dejando a su madre en el más absoluto desamparo. Como previsto por Zeus, la joven puede volver a la Tierra una vez al año, en el periodo que coincide con la llegada de la primavera. El retorno de Coré se configura entonces como punto de arranque de la novela benetiana, que a su vez desencadena una acción reiterada, eso es, la fiesta anual que tiene lugar en La Gándara, en las afueras de Región.

Característica de los mitos, señala Hans Blumenberg, es la repetición que asienta la narración en una estructura cíclica en la que el tiempo no avanza hacia el futuro, sino que aloja en un eterno presente.⁸²⁴ En efecto, el mismo *incipit* de *Un viaje de invierno* parece confirmarlo.⁸²⁵ La novela se abre con una estampa inaugural que representa a Demetria en el acto de escribir las invitaciones para la próxima celebración en honor de la vuelta de su hija:

En la primera decena de marzo solía cursar las invitaciones, cuya redacción le ocupaba por lo general más de tres días, cuando no una semana entera. Las escribía siempre de su puño y letra, copiando en cada misiva un patrón redactado con anterioridad; pocas veces introducía el menor cambio entre una copia y otra y aunque con frecuencia su deseo le dictaba una cierta frase dedicada especialmente a un recipiendario, a la postre su disciplina y su sentido de la equidad le forzaban a no salirse de la fórmula común para todos los invitados, relegando hasta su posible encuentro en la expresión, de viva voz, de aquel sentimiento que le distinguiera del resto.⁸²⁶

La precisión de las referencias temporales con las que empieza la descripción contrasta con la atemporalidad que encontramos en las líneas siguientes. En el mismo párrafo, el narrador subraya el esmero de la señora para que las invitaciones parecieran todas una “reproducción de un único facsímil, escritas con la misma letra vertical pequeña y no

⁸²² Véase a éste propósito el estudio de Félix de Azúa “El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, cit., págs. 147-157.

⁸²³ Cfr. Ricardo Gullón, “Esperando a Coré”, *Revista de Occidente*, 49, 145, 1975, págs. 16-26.

⁸²⁴ Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 71.

⁸²⁵ Sobre las reiteraciones en *Un viaje de invierno* remitimos Diego Martínez Torrón, “Introducción” en *Un viaje de invierno*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 66.

⁸²⁶ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 15.

demasiado cuidada [...], ocupando el mismo número de palabras y líneas dentro del mismo espacio de la tarjeta, [...], y rematada por la misma rúbrica”.⁸²⁷ El cuidado con el que Demetria redacta las invitaciones recuerda por analogía el comienzo de *En la penumbra*, en el que se describe a la anónima señora mientras anota las cuentas de sus negocios en un libro de cajas. En ambos casos, el empleo por parte del narrador del imperfecto de indicativo y de unos determinados adverbios de tiempo remite al estancamiento temporal en el que se instala la narración. Éste no es el único elemento que acerca la figura de Demetria de *Un viaje de invierno* a la de la anónima señora de *En la penumbra*.⁸²⁸ Sin embargo, hay una diferencia que creemos conveniente destacar. Contrariamente a lo que sucede en *En la penumbra*, en la novela de 1972 no se mencionará el nombre de la protagonista hasta bien entrada la narración. Asimismo, las escuetas informaciones sobre los rasgos físicos de la señora se darán solamente a partir de la mitad del segundo capítulo. Este tipo de narración reticente -en la que las informaciones sobre los protagonistas raras veces llegan a una versión cabal- es un una muestra ulterior de la desconfianza de Juan Benet en la concepción del “sujeto” entendido como principio sintético de conocimiento y de acción.⁸²⁹ Pero, por otro lado, las primeras páginas de *Un viaje de invierno* confirman la relevancia simbólica e icónica de los objetos en la narrativa de nuestro autor. Las tarjetas no solamente inauguran los numerosos objetos que aparecerán a lo largo de la obra, sino que además remiten metonímicamente a la identidad brumosa de Demetria. Si por una lado las invitaciones al festejo simbolizan la repetición del ritual previsto por el mito del regreso de Koré, por otro nos dicen algo sobre el “cúmulo de sentimientos contradictorios y decisiones ambiguas”⁸³⁰ que afectan a la señora. Acostumbrada a la reiteración de los mismos gestos desde tiempos inmemoriales, cualquier cambio en su conducta, así como cualquier modificación en la redacción de las invitaciones puede configurarse como una faceta más de la acuciante incertidumbre de la señora. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales Demetria titubea tanto cuando encarga las invitaciones a un impresor para luego retirar el pedido.

⁸²⁷ *Ibidem*, pág. 16.

⁸²⁸ Ambas mujeres, de hecho, parecen haber tenido una relación con el primogénito de los Amat.

⁸²⁹ Afirma Giorgio Colli en *Filosofia dell'espressione*, Milan, Adelphi, 1989, págs. 8-9: “La sostanzialità del soggetto, benché confutata da Kant, è poi rispuntata fuori sotto vari travestimenti. Ma anche nelle più decorose dottrine sull'argomento, dove il soggetto della conoscenza diventa una sintesi pura, o un semplice punto di riferimento per ogni rappresentazione, la nozione di soggetto non è fuorviante, ma risulta seriamente pericolosa. Bisogna ridurla a mero concetto relativo, tentare di eliminarla completamente da ogni considerazione in profondità”.

⁸³⁰ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 19.

Como sabemos, tanto el envío de las tarjetas como la misma fiesta pertenecen al amplio repertorio de incertidumbres y enigmas con el cual el lector benetiano está familiarizado. Jamás se sabrá con seguridad si las invitaciones llegarán a sus destinatarios como tampoco sabremos a ciencia cierta si la fiesta se celebrará o no. Como señala Martínez Torrón, todo en esta novela adquiere “un tono de irrealidad, de acusada ambigüedad abstracta. Todo posee un tono de soliloquio, de fantasmagoría”.⁸³¹ Prueba de ese carácter intangible son los pocos detalles concretos a los que agarrarse. Exceptuados los nombres propios de los personajes -que en su mayoría tienen también carácter simbólico- y las pocas referencias a la comarca de Región, el lector tiene muy pocos índices a los que asirse. Asimismo, no debemos olvidar que *Un viaje de invierno* se engendra alrededor de una narración mítica por lo tanto no podemos remontar al origen de la fiesta de Coré ya que el mito “no tolera que se pregunte [...] por su origen”.⁸³² En efecto, en la novela benetiana, faltan por completo las condiciones materiales que determinan la decisión de Demetria de celebrar cada año una fiesta con la llegada de la primavera. Dicho de otra manera, lo que falta en *Un viaje de invierno* es el antecedente histórico, a partir del cual habrían de configurarse los demás eventos narrados. Sabemos que a lo largo de la fiesta ningún invitado consigue recordar el episodio de la “extradición” de Coré de Región, por borrarse su verdadera historia con el paso del tiempo. De la joven, de su estancia en La Gándara y de los motivos por los cuales su padre Amat la raptó no queda nada. La única memoria colectiva que podría certificar algo queda relegada a un anacrónico documento que aún se guarda en el juzgado de Macerta:

No se podía hablar de ello tampoco para buscar en la conjura de silencio la vindicativa réplica de una naturaleza traicionada por todo lo registrado -los nombres y las fechas y las lápidas y los carteles- cuyo símbolo más ultrajante era sin duda aquel papel de Estado, doblado, fechado, sellado, firmado, archivado, encarpetaado y custodiado en el juzgado de Macerta, por el cual se declaraba firme la extradición de su hija por espacio de medio año, y del que nadie hablaría nunca para al menos rodearlo de aquel clima de recelo y miedo que ni siquiera pudiera ser roto por una impresión de hastío.⁸³³

⁸³¹ Martínez Torrón, “Introducción”, cit., pág. 65.

⁸³² Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, cit., pág. 143.

⁸³³ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 108.

Si han dejado de existir las causas racionales que explican la marcha de Coré, tampoco disponemos de las explicaciones para comprender las razones de la fiesta.⁸³⁴ El documento en que estarían registrados los hechos, por lo tanto, se configura como un ultraje a la memoria ya que representa un vestigio anónimo del pasado frente a la persistencia afectiva de los recuerdos íntimos que la señora guarda con respecto a su hija y a su marido. Lo que debería funcionar de testimonio histórico queda reducido a una hoja de papel, un objeto falto de valor si contrapuesto a la viveza emocional de los eventos pasados que la memoria, de manera inesperada, trae al presente. Ante el dolor que proporciona la imposibilidad de volver a las experiencias supuestamente vividas, el pasado solamente puede recuperarse en la dimensión de lo imaginario. Amat y Coré se convierten, entonces, en “personificaciones de un deseo extinguido” en el momento mismo en que el recuerdo sobrevive “destemporalizado” con el paso de los años. El único remedio que tiene Demetria para reaccionar al trauma del abandono -si es que realmente se dio- y para enfrentarse a la conciencia de un duelo sentimental irreparable es el convertir a sus amados en simulacros.⁸³⁵ A este propósito, el narrador declara:

si le interrogaba acerca de lo real (o se lo inquiría ella misma) nada le resultaba más difícil y comprometido que apuntar hacia donde estaba aquello, hacia la frontera que lo separaba de su opuesto. Amato o Coré, ambos eran personificaciones de un deseo extinguido en la memoria, complementarios uno de otro en cuando a su trasposición al terreno de los hechos recordados y registrados. Fuera de sí misma no existía posiblemente la menor traza de Amat, ni de su existencia anterior ni de su hipotético paradero actual, ni de su paso por Región o por su casa ni, aún menos, de su legitimación como marido.⁸³⁶

El vacío afectivo que aflige a la mujer se vuelve todavía más evidente en la relación que el personaje establece con el objeto del cual nunca se separa: el baúsán. A menudo Demetria se representa con el baúsán en su regazo, sentada en la cama de su habitación a la que Arturo de Brémond no tiene acceso. Mencionado desde las primeras páginas, el objeto se describirá solamente al final de la obra, cuando el narrador se detiene en las dimensiones y en los materiales con los que está fabricado. Se trata de un “muñeco

⁸³⁴ Afirma Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, cit., pág. 237: “Explicar es, de modo general, responder a la pregunta “¿por qué?” mediante una diversidad de usos del conectivo “porque”.

⁸³⁵ “Los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales” (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Madrid, Paidós, 2005, pág. 298).

⁸³⁶ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 117.

fusiforme, de paja embreada, de algo más de un palmo de altura, que parecía revestido de una capa de miel a excepción de su pequeña cabeza teñida por una pintura del color de las hojas secas del roble”.⁸³⁷ El muñeco adquiere, entonces, las características de un “fetiche” ya que la señora invierte en él el excedente de “libido”, en sentido freudiano, que no ha conseguido reelaborar tras el abandono de Amat y de Coré.⁸³⁸

Sin embargo, hay otro aspecto relativo al bausán que conviene destacar ya que nos presenta una paradoja ulterior entre las muchas que hemos señalado en la narrativa de Benet. Si hasta ahora hemos comprobado de qué manera en las novelas de nuestro autor los objetos remiten a la interioridad de los sujetos, así como a sus costumbres y a sus orígenes, en *Un viaje de invierno* constatamos ciertas dificultades. En efecto, las descripciones del bausán por parte del narrador nunca remiten a una fecha o a un episodio concreto del pasado que pueda ayudarnos a reconstruir la historia de la mujer. El mismo narrador, además, subraya cómo la propia Demetria parecía haber olvidado por completo la procedencia del muñeco:

No recordaba si lo había fabricado ella misma o le había recogido del campo, pero aquella tarde -en la víspera de una fiesta sin vísperas- no pudo evitar en la falsa creencia de que lo había recibido tiempo atrás con admiración y alegría en la confianza de que se trataba de un lugar recordatorio del propio Amat, atento a seguir presente en el espíritu del marlo.⁸³⁹

No teniendo procedencia cierta, el bausán no remite a la historia y al pasado de la señora. Como todos los personajes y los objetos que aparecen en *Un viaje de invierno*, el origen del muñeco también se mantiene incierto e insondable. Tal vez la mujer lo realizó con sus propias manos, se pregunta el narrador, o tal vez lo encontró en el campo alrededor de su finca. Hipótesis, éstas, que nunca se confirman en la novela. Si nada se puede averiguar, no queda otro remedio que entregarse a la “falsa creencia” de Demetria. De alguna manera, el misterioso muñeco y las sombras que oscurecen su

⁸³⁷ *Ibidem*, pág. 205.

⁸³⁸ Freud, “Lutto e melanconia”, cit., págs. 102-118. Sobre el fetiche afirma Giorgio Agamben en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi, 1993, pág. 41: “il feticcio ci confronta al paradosso di un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale. In quanto presenza, l’oggetto feticcio è sì, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un’assenza, esso è, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto”.

⁸³⁹ Benet, *Un viaje de invierno*, cit., pág. 212.

verdadero origen remiten metafóricamente a los enigmas planteados en *Un viaje de invierno*, y en general, a las incertidumbres de todas las novelas benetianas.

Como vemos, tanto desde un punto de vista simbólico como desde una perspectiva icónica y narrativa, los objetos adquieren un papel fundamental en las novelas de Juan Benet. Seleccionando algunas de las estampas más significativas, hemos comprobado de qué manera los objetos se vuelven determinantes en un tipo de narración en la que el concepto tradicional de trama pierde carta de existencia. En la manera en que los narradores representan algunos objetos encontramos una muestra tangible de lo que Juan Benet concebía con su “poética de la estampa”. Asimismo, los objetos pueden ser un asidero eficaz al que agarrarse para no perderse en el laberinto narrativo de las novelas benetianas. Si en las representaciones de algunos objetos obsoletos el autor destaca la relación entre el hombre y el paso de los años, en las descripciones de otras “cosas” se hace hincapié en la imposibilidad para los regionatos de medir el tiempo según las lógicas de la ciencia, así como de salir de la circularidad mítica en la están envueltos. En otros casos, las cosas de la vida cotidiana de algunos personajes forman parte del ámbito “sagrado” en la acepción etimológica de la palabra. Lo sagrado remite a lo “separado”⁸⁴⁰, a la configuración de un recinto privado donde el individuo instala su propio *ethos* y sus propias normas, como en el caso de los juegos del niño de *Volverás a Región*.

⁸⁴⁰ Umberto Galimberti, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milán, Feltrinelli, 2000, pág. 10.

6. Contar en la penumbra: a modo de conclusión

El verdadero amante de la obra literaria [...] comprende que no la comprenderá nunca de forma cabal y absoluta, que siempre podrá volver sobre ella para encontrar un detalle desconocido -y a veces desagradable- y que su relación con ella no tiene fin.

Juan Benet, *En ciernes*.

6.1 Dos versiones, un mensaje

Debido probablemente a su inesperado éxito editorial o a la mayor sencillez sintáctica con respecto a obras anteriores, *En la penumbra* ha despertado el interés de muchos críticos hasta la fecha.⁸⁴¹ En efecto, la novela de 1989 condensa en poco menos de doscientos páginas algunos de los ejes temáticos más destacables de la narrativa de nuestro autor que hemos visto a lo largo de este trabajo. Incertidumbre, espera y abandono emergen del intrincado mosaico textual, así como una estructura circular que confiere a la narración la dimensión mítica de muchas obras benetianas. Además, por su abundante presencia de diálogos entre los personajes, *En la penumbra* destaca del conjunto de las novelas benetianas en las que los narradores suelen tener un papel preponderante.⁸⁴² Pero quizás las características más llamativas de esta novela residen en otro aspecto. A pesar de no presentar las largas estampas sobre la naturaleza regionata que encontramos en *Volverás a Región*, o las descripciones de lugares interiores de *Una meditación* o *La otra casa de Mazón*, *En la penumbra* destaca por una significativa presencia de elementos visuales. Por esta razón queremos concluir nuestro recorrido por las imágenes verbales benetianas con unas reflexiones sobre esta obra. *En la penumbra*, de hecho, parece confirmar lo que hemos intentado ver en los capítulos precedentes, eso es, de qué manera Juan Benet se sirve de las imágenes verbales para

⁸⁴¹ Cfr. Manuel Rodríguez Rivero, "En el corazón de la penumbra", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993 (Ejemplar dedicado a: Juan Benet el caballero de Región), pág. 16.

⁸⁴² Véase al respecto: Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 358 y García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., pág. 233.

sabotear la construcción de la trama entendida como “síntesis de lo heterogéneo”, tal como la define Paul Ricoeur.⁸⁴³ Además, en esta novela se hallan diferentes “imágenes-síntomas” según la definición de Didi-Huberman que hemos empleado en nuestro estudio. Quizás convenga recordar la aplicación del “síntoma” freudiano que el crítico francés hace en el ámbito de la interpretación de las imágenes. Didi-Huberman define la imagen-síntoma como una figuración en la que convergen pulsiones reprimidas y competencias semióticas propias del sistema de una cultura. Este tipo de imagen se da de manera inesperada, haciendo mella en las herramientas hermenéuticas de lo visible que queda en suspenso y ofreciendo aportaciones semánticas que afloran de lo invisible o inconsciente.⁸⁴⁴ Esta mediación entre lo visible y lo invisible, hemos visto, es lo que Didi-Huberman define lo visual o “figural”, eso es, una imagen sobredeterminada que vuelve toda interpretación de lo que se nos pone ante los ojos algo inestable e inseguro. La “sobredeterminación” somete a la imagen a una dialéctica paradójica que no lleva a ninguna síntesis posible. El movimiento hermenéutico que activa este tipo de imagen es potencialmente infinito. De alguna manera, esta imagen “molesta” los procesos de conocimiento: es una especie de discontinuidad epistemológica que estorba un método progresivo.⁸⁴⁵

Antes de adentrarnos en el repertorio imágenes de *En la penumbra* conviene recordar que Benet publicó dos versiones de la misma obra, la primera en 1982 y la segunda siete años más tarde por la editorial Alfaguara. Esta doble edición no nos debería extrañar si recordamos las numerosas redacciones que el autor hizo de *Volverás a Región*. El propio Benet declaró que solía redactar sus novelas por lo menos dos veces ya que para él la fascinación de la escritura literaria residía precisamente en descubrir e ir fijando sobre papel el potencial creativo de una idea originaria.⁸⁴⁶ De hecho, la idea originaria de la primera versión de *En la penumbra* constituye el borrador de cinco de los dieciséis capítulos que componen la edición de 1989. Ambas versiones presentan a dos personajes femeninos mientras conversan en un lugar interior donde apenas hay

⁸⁴³ Ricoeur, *Tiempo y narración. Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, cit., pág. 132.

⁸⁴⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 63.

⁸⁴⁵ Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine, Al di là dell'immagine*, Milán, Raffaello Cortina, 2001, pág. 25.

⁸⁴⁶ A un entrevistador que le preguntaba por la redacción de sus obras, Benet contestaba: “Lo más bonito es partir de un supuesto breve en el que se adivina que hay posibilidades, que tiene un poder germinativo, ignorado en un momento primero, y cuya exploración y expresión sobre papel es el mejor atractivo de la aventura literaria” (Benet, *Cartografía personal*, cit., pág. 253).

luz.⁸⁴⁷ La acción se sitúa en la penumbra del despacho de la casa donde viven la señora y su sobrina y ocupa las horas que van desde el mediodía hasta el llegar del crepúsculo, en una tarde fría de mediados de octubre. De manera análoga a lo que hemos visto en el caso de *Volverás a Región* o de *Saúl ante Samuel*, en *En la penumbra* las indicaciones temporales no se dan de manera directa, sino que habrá que deducirlas de las relaciones fenomenológicas que los personajes establecen con el ambiente que les rodea. En ambas versiones, la voz narrativa representa a la señora mientras contempla desde su ventana el paisaje más allá de la tapia de la finca. La mujer observa cómo con el comenzar del crepúsculo la vega se cubre de “impregnaciones metálicas”⁸⁴⁸ y cómo la luz se funde con el perfil de las montañas. En las representaciones de la naturaleza, sugiere Stoichita, cada sombra corresponde a un preciso momento del día. En las imágenes pictóricas, la sombra es la imagen de una temporalidad ambivalente, de un tiempo que se proyecta en el cuadro para establecer una unidad entre el ser y el devenir, hecho posible gracias a los instrumentos de la ficción.⁸⁴⁹ Involucrando al lector gracias al empleo de verbos relacionados con el acto de ver, se confirma de qué manera nuestro autor otorga pleno protagonismo al sentido de la vista ya a partir de las primeras páginas de sus obras.⁸⁵⁰

Tras esta descripción preliminar, el narrador representa a la señora en el acto de anotar unas cuentas en un libro de caja abierto encima de su escritorio, bajo la luz de un flexo. Sin levantar la mirada de los papeles, la mujer se despide del administrador que trabaja para ella y vuelve impasible a sus anotaciones. Así el narrador describe la escena: “de nuevo se caló los lentes y de nuevo empuñó la pluma para continuar con los asientos de su libro de caja”.⁸⁵¹ La repetición anafórica del adverbio de tiempo sugiere que se trata de una acción mecánica que el personaje lleva haciendo con la misma actitud desde hace muchos años en la casa donde ella habita. Al igual que en el caso de Demetria de *Un viaje de invierno*, los gestos reiterados de la señora remiten al estancamiento del tiempo en el que ella vive desde que se encerró en la casa y en el que se producirá el discurso de la narración. Poco después, la mujer invita a su sobrina a no dejar el despacho y a tomar asiento en el sofá ubicado al otro lado de la habitación. Se trata de una petición insólita, advierte el narrador, ya que normalmente la señora se

⁸⁴⁷ Sobre este cronotopos recurrente en la narrativa benetiana véase Stephen D. Gingerich “Telling (in) the Half-Light: mimetic poetics and Juan Benet’s *En la penumbra*”, *Hispania*, vol. 91, 3, 2008, págs. 569-570.

⁸⁴⁸ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 66.

⁸⁴⁹ Víctor Ieronim Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2006, pág. 98.

⁸⁵⁰ Esrock, *The reader’s eye. Visual imaging as reader response*, cit., pág. 183.

⁸⁵¹ Benet, *En la penumbra* (1982), cit., pág. 14.

quedaba a solas en su gabinete de trabajo mientras la sobrina se ocupaba de los quehaceres del hogar. Si esta vez se decide a dejar su labor antes de terminarla, esto se debe a su intención de confesar por primera vez a la joven unos sucesos pasados que han convertido su vida en la larga espera de un mensaje de un hombre. Se trataría de un mensaje importante para la señora, en cuya veracidad nunca ha dejado de creer y que podría cerrar definitivamente una herida abierta mucho tiempo atrás. Ya en un par de ocasiones el mensajero había acudido a la casa, advierte la mujer, con la intención de entregarle el recado, pero ella, puntualmente, se había negado a recibirlo. Los dos rechazos respondían a una precisa estrategia por parte de la mujer: aplazar la lectura del mensaje significaba reiterar un primer gesto de intransigencia cumplido en su juventud y tras el cual se había encerrado en su casa. Todo estaba perfectamente calculado por ella, tanto su conducta como las posibles reacciones del hombre que le envía el mensaje, y si se decide finalmente a recibir el recado hasta se debe a su voluntad de hacer efectivos los beneficios de “tanto sacrificio pasado”.⁸⁵²

Vemos, pues, cómo el tema del regreso inaugurado por el protagonista de “Baalbec, una mancha” en 1958 y reiterado en casi todas las novelas benetianas, se presenta también en *En la penumbra*. Al igual que en las obras anteriores, el acto de “volver”, en todas las acepciones semánticas que hemos visto, no asegura ninguna resolución de las cuestiones dejadas en suspenso, sino que pone de relieve la dificultad en resolverlas. A este respecto, las palabras del forastero que misteriosamente retorna a Región en la edición de 1989 no solamente parecen ser proféticas, sino que además recuerdan por analogía las que pronunciaba el narrador de *Una meditación*: “Vuelve, me dije, nada más salir del vientre de mi madre. Miré para atrás y dije: vuelve. Pero lo terrible es no volver entonces y por eso la vida es relativamente sencilla, porque no se vuelve. ¿Te das cuenta que en cuanto vuelves todo se complica?”⁸⁵³ En esta dirección se pueden interpretar las intenciones de la señora que, aprovechando la inminente aparición del recadero, retoma un discurso que se ha quedado bajo silencio durante mucho tiempo.

Un adulterio parece ser la causa del aislamiento de la mujer en la casa. Prometida al primogénito de los Amat -único detalle que vincula la primera versión de

⁸⁵² Benet, *En la penumbra* (1982), cit., pág. 14.

⁸⁵³ *En la penumbra*, cit., págs. 175-176.

En la penumbra al espacio regionato benetiano-⁸⁵⁴ la señora traicionó a su esposo la noche anterior a la boda, causando la huida del novio el mismo día del banquete nupcial. Pero casi a renglón seguido la referencia a un paño arrojado al suelo y al cumplimiento de una “tradicción bárbara”⁸⁵⁵ cambia por completo el rumbo de las interpretaciones posibles. En el lector se insinúa la sospecha del cumplimiento del incesto por parte de un miembro de la familia del esposo. Una sospecha que, en línea con la poética de la incertidumbre benetiana, no se confirmará con el final de la novela ya que el mensajero jamás aparecerá por la casa de las dos mujeres. Única perspectiva propuesta sobre los acontecimientos de su vida, la voz de la señora no garantiza ninguna coherencia argumental.⁸⁵⁶ Como en el caso de Demetria o de otros personajes benetianos, el pasado de la protagonista de *En la penumbra* parece imposible de reconstruir. Toda expectativa de encontrar en el mensaje añorado un atisbo de información sobre la mujer y sobre lo realmente ocurrido se queda defraudada ya que el mensajero no aparece y la espera se perpetúa inexorablemente.

Las incertidumbres planteadas en la versión de Gonzalo Bedia se reiteran con mayor énfasis en la segunda edición de *En la penumbra* a través de una imagen que irrumpe de manera inesperada en la mente de la señora. Mientras la señora va contando a su sobrina el ritual del incesto al que tuvo que someterse, aparece vívida en su memoria la “estampa [...] intolerablemente fija”⁸⁵⁷ del día del banquete tras la noche atroz en la que supuestamente se llevó a cabo la práctica bárbara. Como prometida del primogénito, la noche anterior a la fiesta nupcial, la señora tuvo que pasar por el lecho de su suegro, cumpliendo así el rito de una tradición ancestral. Frente al silencio riguroso que el clan de los Amat guardaba sobre esta costumbre, la elocuencia de una imagen desencadenó los eventos futuros marcando la vida de los dos novios. Ante los ojos de los comensales invitados al festejo, el paño ensangrentado tirado al suelo por la novia, como señal de la violación, hace huir al joven Amat y, tras él, la futura esposa

⁸⁵⁴ Cfr. Díaz Navarro, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, cit., pág. 38. En la segunda versión, en cambio, no se nombra la comarca de Región pero hay unas indicaciones topográficas que remiten al lugar literario inventado por Benet. En el capítulo decimoprimer o el narrador cita a la carretera que lleva al pueblo de Burgo Mediano. Según el *Mapa de Región* Burgo Mediano se sitúa al norte de Región y está bañado por el río Torce. Hacia el final de la novela, el narrador afirma que la casa donde la señora y su sobrina residen “era la última de la carretera de Cafarnú” (Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 179), aldea que se ubica al sur oeste del pueblo de Región. Además, se hace referencia al río Torce en el quinto capítulo (*Ibidem*, pág. 54).

⁸⁵⁵ *Ibidem*, pág. 52.

⁸⁵⁶ Señala Díaz Navarro, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, cit., pág. 39: “en ningún momento se aclara el núcleo dramático de la situación”.

⁸⁵⁷ *En la penumbra*, cit., pág. 71.

también abandona la fiesta. Pasado el umbral de la casa de los Amat, la transgresión a las leyes del clan queda sellada definitivamente así como la separación entre los dos novios. Habiendo renunciado a “todas las aspiraciones femeninas -el hogar, el marido, la familia-”⁸⁵⁸ en nombre de su independencia, la señora espera perseverante la llegada del mensaje de su marido que certifique la validez de su gesto y de su sacrificio.

Sin embargo, en la segunda edición de *En la penumbra* a la voz de la señora se superpone la Adonis Abdón que contradice de manera sistemática lo que ella confiesa a su sobrina. De lo que el guardián de la mina cuenta al forastero no solamente parece que jamás se llevó a cabo el ritual, sino que se trataba de una tradición caída en desuso en los tiempos en que tuvo lugar la boda. Además, se sospecha que el mensajero esperado por la mujer ni siquiera existe. Abdón relata cómo él mismo acudió a la casa de la señora poco tiempo después de la separación de los novios para cumplir una petición que le hizo Amat antes de fallecer. Amat quería que la señora se hiciera cargo de su hija ilegítima, cuya identidad coincide probablemente con la de la sobrina. Del cuento del penitente, se entiende que no solamente Amat murió más de treinta años antes, sino que la señora inventó la existencia del mensajero para dar una explicación de las visitas a su casa de acreedores interesados en recoger las deudas dejadas por su marido. A cuál de las dos versiones tenga que dar crédito el lector importa poco, ya que, como afirma Abdón, “nada ha pasado del todo, o al menos no se sabe cómo ha pasado”.⁸⁵⁹ El único mensaje que se recibe al leer *En la penumbra* podría extenderse a todas las novelas benetianas: toda experiencia pasada permanece en una “zona de sombra” ya que no se puede llegar a transmitir con fidelidad a través del *logos*.

El final abierto de *En la penumbra* no deja ninguna posible solución a tantos enigmas despertados a lo largo de la narración. El penitente Abdón le encarga a Ramón la entrega de un mensaje que podría revelar información tanto sobre la muerte de Amat como sobre la identidad de las dos mujeres. Ambos, pues, acuden a la casa de la señora. Desde el zaguán los dos hombres observan la escalera, cuyos peldaños se veían “recientemente encerados” y protegidos, a modo de alfombra, por “hojas de revistas y periódicos atrasados para evitar la marca de las pisadas sobre la cera todavía fresca”.⁸⁶⁰ El penitente insta al mensajero a que suba las escaleras, y luego se oculta. Al cabo de un rato, se asoma para descubrir que el otro no ha seguido sus instrucciones sino que se

⁸⁵⁸ *Ibidem*, pág. 139.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, pág. 156.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, pág. 180.

halla “absorto en la lectura de una hoja de prensa”.⁸⁶¹ Vemos cómo la misma escena que el narrador describe en más de una ocasión cuando los dos hombres se encuentran en los peldaños del barracón de la mina, se repite en el último capítulo de la novela. El escenario cambia pero el foco icónico permanece inalterado: Abdón reclama la atención del forastero mientras éste se queda agachado leyendo. Esta repetición de las mismas escenas, reelaboradas según el distinto contexto narrativo, es una muestra evidente de la poética de la estampa de nuestro autor. El narrador representa al forastero en el acto de leer periódicos atrasados en varias ocasiones. La primera vez coincide con la llegada del hombre al barracón de la mina, en el primer capítulo titulado “Mayo”. Mientras el penitente cumple con sus deberes de anfitrión, el otro se sienta junto al fuego “a cuya luz leía una hoja de periódico atrasado que había encontrado por el suelo del corredor”.⁸⁶² La misma imagen se repite en el primer fragmento del texto titulado “Agosto”. Esta vez, el forastero interviene en el discurso de su interlocutor, sin dejar de tener entre sus manos papeles de prensa.⁸⁶³ En otra escena, en cambio, el narrador añade unos detalles sobre la actitud del hombre para enfatizar su falta de interés en lo que su interlocutor le está contando: “El otro, sentado en el peldaño superior, no debió oírle porque no abandonó la lectura de unos periódicos atrasados. Había hincado el mentón en el pecho y leía entre las piernas, con la hoja extendida en el peldaño inferior”.⁸⁶⁴ Leyendo e imaginando la escena, los lectores tenemos la impresión de que estamos frente a una secuencia de una película de cine mudo: el forastero apenas habla pero comunica con el cuerpo a través de sus gestos. El cuerpo, afirma Pardo, es “el a priori de la palabra, porque el cuerpo, en su dimensión profunda, habla, aunque todavía no sepamos lo que sus imágenes abigarradas [...] quieren decir”.⁸⁶⁵ El gesto es lo que se muestra, lo que se agota en su mostrarse y no es más que “su exteriorización, su exposición”.⁸⁶⁶ El forastero, pues, exterioriza su indiferencia con respecto al cuento de Abdón a través de sus ademanes. Pero esta vez no se limita a expresar su aislamiento simplemente dirigiendo la mirada hacia las hojas de periódicos atrasados. El hombre baja el mentón para evitar que entre en su campo visual cualquier interferencia que lo pueda distraer de su actividad. Además, el narrador enfatiza la representación del movimiento del personaje utilizando el verbo “hincar”. De esta manera, subraya la

⁸⁶¹ *Ibidem*.

⁸⁶² Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 59.

⁸⁶³ *Ibidem*, págs. 115-116.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, pág. 149.

⁸⁶⁵ Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pág. 267.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

determinación con la que el forastero lleva a cabo su acción. A través de su gesto, el hombre delimita su campo de acción y marca una distancia entre su cuerpo y el mundo que lo rodea.⁸⁶⁷

Reiterada más de una vez a lo largo de la novela, la afición por la lectura de periódicos atrasados es uno de los pocos detalles que remiten a la identidad brumosa del forastero. No se saben ni su verdadero nombre, ni de dónde procede como tampoco se conocen las reales intenciones que lo han llevado a volver a Región. A leer en diferentes ocasiones la misma descripción, de repente algo “relampaguea”⁸⁶⁸ en la memoria involuntaria del lector que conoce la obra benetiana. Otra imagen sobreviene e interrumpe el fluir de la representación de la escena. En el presente de la imagen del forastero, agachado y concentrado en los periódicos, se superpone de improviso otro tiempo y por lo tanto otra imagen. El lector se ve obligado a detenerse frente a un “síntoma”, es decir, una latencia que quiere emerger.⁸⁶⁹ Y es que veinte años antes de la publicación de *En la penumbra*, Benet describía la misma escena pero en un contexto muy diferente. Nos referimos a uno de los artículos más conocidos del autor y que hemos mencionado a la hora de tratar la influencia de Euclides da Cunha en la configuración de la geografía regional.⁸⁷⁰ En su texto Benet confesaba cómo, aunque se había negado a suscribirse a periódico alguno cuando puso casa, la prensa siguió introduciéndose en su domicilio “con intolerable indiferencia”⁸⁷¹ a la decisión que él había tomado. La dejaba acumularse en dos montones, sigue el autor: el primero se usaba para una función “de sobra conocida”; el segundo, “para hacer con las hojas desdobladas una suerte de camino de paso por todas las habitaciones sobre el piso recién encerado”.⁸⁷² Para rematar, el autor escribe:

Lo cierto es que tanto las hojas de retrete como las del piso suelen tener un enorme interés, tanto mayor cuanto más atrasadas son hasta el punto de que cuando entro en casa, el día que ha sido encerada, atraído por unos titulares fascinantes suelo pasarme

⁸⁶⁷ Carlo Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milán, Jaca Book, 1996, pág. 20. Además Sini añade: “Ogni gesto delinea un orizzonte di mondo come luogo di reciprocità di stimoli e risposte. Questo delineare è a suo modo un formare, delimitare, disegnare il corpo e il mondo posti in essere dalla relazione gestuale medesima che insieme li distanzia e li collega”.

⁸⁶⁸ Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, cit., pág. 60.

⁸⁶⁹ Retomando las ideas de Aby Warburgh sobre las latencias en la historia del arte (*Nachleben*), Didi-Huberman rescata la “complejidad temporal de las imágenes” (*Ante el tiempo*, cit., pág. 63).

⁸⁷⁰ Benet, “De Canudos a Macondo”, en *Artículos*, cit., págs. 69-80.

⁸⁷¹ *Ibidem*, pág. 74.

⁸⁷² *Ibidem*.

varias horas recorriendo los caminos *a cuatro patas*, incrédulo y *absorto* ante tanta noticia inesperada y tantos relatos conmovedores.⁸⁷³

Es curioso comprobar cómo el autor, muchos años antes de la invención del personaje del forastero y de su obsesión por la prensa, se represente en la misma posición y con la misma dedicación hacia las noticias pasadas. Estamos frente a una transposición literaria de una anécdota autobiográfica. Además, hay un detalle del fragmento del artículo que nos parece todavía más interesante. Para describirse a sí mismo, Benet emplea las mismas palabras que utilizará para el forastero veinte años más tarde, eso es “a cuatro patas” y “absorto”. La imagen de Benet sentado en los peldaños de su casa se configura como la “imagen-matriz” que el autor re-contextualiza en *En la penumbra*.⁸⁷⁴ El autor retoma una imagen creada en el pasado y la vuelve a proponer en un contexto inédito. Vemos cómo la “paradoja del síntoma” de la que habla Didi-Huberman se da tanto desde el punto de vista temporal como desde el visual: Benet propone la misma imagen no solamente en dos tiempos diferentes, sino también en dos lugares contrapuestos.⁸⁷⁵ Cuando se representa a sí mismo, lo hace desde un lugar interior, es decir, dentro de su casa. En el caso del forastero, en cambio, lo describe siempre leyendo en lugares exteriores: sean los peldaños del barracón de la mina o las escaleras exteriores de la casa de la señora.

Como se ha anticipado anteriormente, la misma escena se reitera también en el capítulo final de la novela, cuando penitente y forastero llegan frente a la casa de las dos parientes. En esta ocasión el narrador añade unos pormenores significativos. La voz narrativa se detiene en la descripción de los cambios de posiciones corporales que el forastero efectúa mientras va leyendo. En un primer momento el hombre se pone “a cuatro patas”, luego dobla sus rodillas y se sienta “sobre sus talones” para luego subir hasta el último peldaño “a gatas”.⁸⁷⁶ Al igual que en las escenas precedentes, tanto la adicción del personaje por la lectura de prensa atrasada, como las posturas graciosas que

⁸⁷³ *Ibidem*, cursiva nuestra.

⁸⁷⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, cit., pág. 101.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, pág. 63. Didi-Huberman afirma que la noción de síntoma en el ámbito de las imágenes denota “por lo menos una doble paradoja, visual y temporal [...]. La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según la ley -tan soberana como subterránea- que resiste a la observación banal”.

⁸⁷⁶ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 181.

asume, remiten a la técnica del autor de caricaturizar a sus personajes a través de gestos característicos para que se queden grabados en la memoria del lector.⁸⁷⁷

Asimismo, cabe añadir que, en esta estampa final de la novela, la afición del personaje por la prensa funciona también como punto de arranque para el desenlace de la obra. Como hemos afirmado en más de una ocasión, las descripciones en la narrativa benetiana no sirven solamente para detener el tiempo y concentrarse en el espacio, sino también constituyen un “motor” de la narración.⁸⁷⁸ Al caminar hacia el “otro” para convencerle a subir hasta la puerta de la casa, Abdón cae fatalmente por los escalones, inconsciente de la advertencia que la señora hizo al principio del relato a su administrador: “Ten cuidado al bajar, no pises la cera de la escalera”.⁸⁷⁹ En cambio el forastero sí tendrá cuidado, pero no tanto para no resbalar, sino para no pasar sobre los periódicos. El penitente confiaba en el forastero como digno depositario de la historia que le ha contado y como el hombre que hubiera podido arrojar luz sobre el pasado de la mujer.⁸⁸⁰ Su huida, en cambio, demuestra cómo Abdón estaba equivocado. La verdad sobre el matrimonio de la señora nunca será desvelada ya que el único que la conocía fallece y quien podía contarla huye en cuanto la sobrina abre la puerta. La caída de Abdón y la consecuente fuga del forastero confieren al desenlace de la novela rasgos tragicómicos. La escena final de la obra nos recuerda de alguna manera las últimas palabras pronunciadas por Hamlet antes de morir en el famoso cuadro del quinto acto de la tragedia de Shakespeare. En punto de muerte, el príncipe de Dinamarca le pide a Horacio que cuente públicamente la traición de la que ha sido víctima y, antes de expirar, declara: “The rest is silence”.⁸⁸¹ En *En la penumbra*, el silencio inesperadamente roto por las palabras que la señora dirigió a su sobrina, vuelve de manera irremediable con la muerte de Abdón. El mensajero desaparece de Región tan improvisamente como había llegado, sin que se sepa más de lo poco que ya se conocía sobre su relación con el lugar y los motivos que lo habían llevado a volver. Vemos, pues, cómo la circularidad típica de las novelas benetianas se da también en *En la penumbra*: el punto de llegada coincide con el punto de partida, casi como una espiral doblada sobre sí misma. La entropía de la espiral, agitada por una fuerza centrípeta y centrífuga a la vez, se vuelve imagen visible de la inexorabilidad de la condición

⁸⁷⁷ Murcia, *Juan Benet, dans la pénombre de Région*, cit., pág. 99.

⁸⁷⁸ Véase Bal, “Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione”, cit., págs. 189-224.

⁸⁷⁹ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 9.

⁸⁸⁰ Cfr. Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, cit., pág. 58.

⁸⁸¹ William Shakespeare, *Hamlet*, Milán, Feltrinelli, 2004, pág. 280.

humana, atrapada en los límites del tiempo, del espacio y del lenguaje. La espera del mensajero acontece en el transcurso cíclico de una tarde, desde las horas de la luz hasta las horas de la oscuridad, un breve lapso de tiempo que remite metonímicamente a toda la vida humana.

En nuestra opinión, el final inesperado de *En la penumbra* presenta unos matices cómicos. En efecto, la sorpresa que genera la muerte accidental de Abdón provoca la risa en el lector.⁸⁸² La risa es un fenómeno que acontece sorprendiendo, tiene una naturaleza “explosiva e irresistible” y se parece al fenómeno opuesto, correlativo y complementar: el llanto, el romper a llorar.⁸⁸³ La caída del penitente nos recuerda por analogía al ejemplo que proponía Bergson en las primeras páginas de su ensayo *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Bergson presentaba un caso muy común que genera la risa en quien asiste a su acontecimiento: un hombre va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen.⁸⁸⁴ Quien ve a la escena no se ríe del tropezón en sí, sino de que el hombre se ha caído contra su voluntad. No es su brusco cambio de actitud lo que hace gracia, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Puede que hubiera una piedra en su camino y que hubiera sido necesario cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, “por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida”, los músculos de aquel hombre han seguido ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto.⁸⁸⁵ Algo muy parecido a lo que le sucede a Adonis Abdón.⁸⁸⁶ El batacazo del penitente se describe como si fuera la escena final de una representación cómica de teatro. El narrador relata cómo el hombre resbala y pierde el equilibrio hasta precipitar de espaldas escaleras abajo. Cuando finalmente el cuerpo de Abdón llega al suelo con “las piernas abiertas”, el narrador compara la cara del personaje fallecido a “la del muñeco de un ventrílocuo al término de una representación”.⁸⁸⁷ El narrador despoja

⁸⁸² Afirma Carlo Sini, *Il comico*, Milán, Jaca Book, 2002, pág. 32: “Fondamento generale del comico [...] è la sorpresa: l’inatteso accade”.

⁸⁸³ *Ibidem*, pág. 19.

⁸⁸⁴ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, Press Universitaires de France, 1969, pág. 12.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ Nos parece oportuno recordar el famoso ensayo de Sigmund Freud de 1905 sobre el funcionamiento del chiste y su relación con el inconsciente. En particular, Freud veía en el *Witz* una reducción de las inhibiciones que permite liberar una tensión psíquica obteniendo un “alivio del gasto psíquico, sea éste preexistente, sea reclamado en el momento”. La liberación de la tensión psíquica permite justificar el porqué nos reímos, en determinadas ocasiones, incluso de las desgracias ajenas. Cfr. Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 2000.

⁸⁸⁷ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 181. La mismísima frase aparecía en la escena final del cuento “Nunca llegarás a nada”. Allí el escritor comparaba la cabeza de un viajero desconocido asesinado por el

Abdón de la fuerza física que le había atribuido a lo largo de toda la novela. Transcurrida luchando entre las dificultades de la trashumancia en la edad de la juventud y las asperezas de la mina en “la edad del retiro”,⁸⁸⁸ la vida del penitente se cierra rápidamente por falta de cuidado en las costumbres domésticas del ambiente burgués. Un mundo con el cual Abdón, evidentemente, no estaba familiarizado.

Observemos ahora cómo, en este pasaje del texto, se vuelve evidente la naturaleza “cinemática” de las estampas benetianas.⁸⁸⁹ Si imaginamos la escena de la caída de Adonis Abdón como una secuencia de película, se podría afirmar que todo ocurre en pocos segundos.⁸⁹⁰ Sin embargo, hay que señalar que, en el párrafo en el cual se representa la secuencia del tropezón, se entrecruzan dos ritmos narrativos diferentes. El paso de un compás a otro, veremos, se puede comparar con los cambios de tiempos narrativos que se dan en ámbito cinematográfico. En el lenguaje fílmico las variaciones temporales, en concreto el “ralentí” (o cámara lenta) y la “aceleración”, se suelen utilizar para mortificar o vivificar la imagen. Poniendo nuestra atención en el ritmo narrativo con el cual el narrador describe la escena de la caída tenemos la sensación de que el tiempo se dilata. En un primer momento la caída se relata muy rápidamente: el penitente sube con velocidad las escaleras y llega al peldaño donde el mensajero está leyendo. Pensando en la secuencia en términos fílmicos, la cámara se alejaría para mostrar todo lo que sucede en la escena. Distanciar, afirma Didi-Huberman, es mostrar, “adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano”.⁸⁹¹ La cámara, entonces, se colocaría a una distancia suficiente para acoger en el encuadre tanto a los dos personajes como las escaleras enteras. El narrador afirma: “Abdón se decidió a ir a por él, un tanto ofuscado. Subió el primer tramo a rápidos pasos pero en el último peldaño resbaló, perdió el equilibrio y cayó”.⁸⁹² Aquí, el compás narrativo es rápido para acentuar la imprevisibilidad del accidente. Pero, a renglón seguido, el tiempo de la narración sufre

protagonista a la de un “muñeco de un ventrílocuo al final de la representación” (“Nunca llegarás a nada”, cit., pág. 65). Además, el mecanismo descriptivo de la muerte de este personaje es muy parecido al que se centra en fallecimiento de Adonis Abdón.

⁸⁸⁸ *En la penumbra*, cit., pág. 55.

⁸⁸⁹ *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 191.

⁸⁹⁰ Sobre la brevedad como elemento constitutivo de lo cómico véase Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit., págs. 12-13.

⁸⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pág. 78.

⁸⁹² Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 181.

una ralentización. La velocidad en la secuencia siguiente disminuye. Podemos imaginar, entonces, un acercamiento de la cámara al referente de la grabación. El objetivo de la cámara hace *zoom* y se focaliza en cada una de las partes del cuerpo del penitente golpeadas durante la caída.⁸⁹³ La cámara se acerca tanto que el espectador-lector puede reconocer la deformidad de un pie del penitente.

En realidad, el lector ya está familiarizado con la malformación de Abdón. En el undécimo capítulo, el narrador describía al penitente en la siguiente manera: “Era un hombre pequeño, de aspecto humilde, vestido con ropas de color granítico, con la cabeza redonda y cuartada, con un pie deforme”.⁸⁹⁴ La deformidad del pie del penitente se presenta en dos ocasiones, pero en ninguno de los dos momentos no se nos dice si el pie deforme es el izquierdo o el derecho. Aparentemente se trata de un detalle insignificante ya que nada aporta al desarrollo de la narración ni tampoco añade informaciones sobre la identidad del penitente. Pero si pensamos en la poética benetiana notaremos cómo la imprecisión del narrador no es nada fortuita. En el ensayo “¿Se sentó la Duquesa a la derecha de Don Quijote?”, Benet partía de un fragmento de la segunda parte del *Don Quijote*, para sacar a luz cuestiones estéticas de crucial importancia en su narrativa.⁸⁹⁵ En el pasaje cervantino citado por Benet se relata:

Hiciéronse mil cortesés comedimientos y, finalmente, cogiendo a Don Quijote, en medio se fueron a sentar a la mesa. Convidó el Duque a Don Quijote con la cabecera de la mesa; y aunque él lo rehusó, las importunaciones del Duque fueron tantas, que la hubo de tomar. El eclesiástico se sentó frontero, y el Duque y la Duquesa, a los dos lados.⁸⁹⁶

Estamos en el momento en que Don Quijote es invitado por los duques a tomar asiento en la mesa. Este episodio es una de las numerosas burlas que sufrirá el Quijote en el palacio. La crítica cervantina ha destacado los rasgos cómicos de esta escena. Benet, en cambio, se sirve del pasaje del *Don Quijote* para hacer algunas consideraciones sobre los medios técnicos de los que dispone el novelista para representar la escena.⁸⁹⁷ Lo que interesa a nuestro autor, de hecho, es la ambigüedad que se da en el fragmento

⁸⁹³ Sobre las técnicas del cine del “ralentí” y del “acelerado” se remite a Jacques Aumont (et al.), *Estética del cine. Espacio filmico, narración y lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2008, pág. 38.

⁸⁹⁴ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 127.

⁸⁹⁵ *En ciernes*, cit., págs. 11-41.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, pág. 20-21.

⁸⁹⁷ Elide Pittarello, “Juan Benet: ¿Se sentó la Duquesa al lado de Don Quijote?”, en Maria D’Agostino (et alii), *La memoria e l’invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Catanzaro, Rubettino, 2006, págs. 69-82.

cervantino. Si bien hubiera podido ser más preciso, sostiene Benet, Cervantes opta por la indeterminación. Cervantes elige no compartir con los lectores algo que podría llevarlos a un conocimiento más puntual: nunca se sabrá si a la derecha de Don Quijote se sentará el Duque o la Duquesa. Benet se pregunta si realmente importaría saberlo. La respuesta que se puede extraer de su artículo es, por supuesto, negativa. Recordamos cómo ya en *La inspiración y el estilo*, Benet afirmaba que todo discurso indeterminado “tiende a la ficción”⁸⁹⁸ y que un novelista sí puede alcanzar la precisión pero jamás la certeza, ya que, estando en el ámbito de las letras, ha elegido salir de los ámbitos verificables. Benet aprovecha un detalle de la obra de Cervantes para mostrar cómo un escritor, respecto a un pintor, puede garantizarse a través de la ambigüedad una forma de libertad de expresión privilegiada. En el ensayo de 1976 nuestro autor escribía: “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”.⁸⁹⁹ De esas líneas se entiende cómo el escritor madrileño pensaba que la indeterminación en la literatura era una manera para liberarse de cualquier dogma, tanto de carácter político como literario. Constatamos cómo, en el caso de *En la penumbra*, el detalle “abortado” sobre la deformación del pie del penitente viene a ser una confirmación de lo que Benet postulaba en sus primeros ensayos y aplica a todas sus novelas.

Volviendo a la escena de la caída del penitente por los escalones, la podemos comparar con una secuencia de película grabada a cámara lenta. El cambio de ritmo narrativo enfatiza, en esta ocasión, la violencia de los golpes recibidos por Abdón. Vemos lo que cuenta el narrador:

Al caer giró y se golpeó con el hombro y la nuca en la pared, abatió la cabeza, elevó los pies -uno de ellos deforme- y se precipitó de espaldas escaleras abajo, arrastrando consigo unas cuantas hojas de periódicos atrasados, para detenerse tan sólo en el arranque, sentado, con la cabeza empotrada entre dos balaustres.⁹⁰⁰

El ritmo pautado por las referencias a las partes del cuerpo afectadas por la caída choca con la velocidad con que se da el resultado de la violencia. Cuando Abdón llega al suelo, la cámara se aproximaría todavía más tomando como único referente la cara del

⁸⁹⁸ Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 180.

⁸⁹⁹ *En ciernes*, cit., pág. 22-23.

⁹⁰⁰ *En la penumbra*, cit., pág. 181.

penitente. Al movimiento del cuerpo cumple resbalando de las escaleras se superpone ahora una imagen inmóvil: un primer plano del rostro del fallecido. Las consecuencias de la celeridad con la que muere el penitente se manifiestan visualmente a través de una imagen: la de la cara de Abdón, con los ojos abiertos y bizcos. Recordamos que para los griegos, morir es perder la vista, no ver más.⁹⁰¹ Por primera vez en la novela, el narrador no describe el cuerpo del penitente, sino que focaliza su atención en la cara del personaje. El mismo Abdón que al principio de la novela se representaba como perteneciente a una raza de hombres fuertes, que conocía “el reverso de la montaña”⁹⁰² y capaz de reconocer cualquier ruido procedente del monte, se describe en las páginas finales de *En la penumbra* como si fuera un fantoche bizco. En el primer capítulo titulado “Mayo” el narrador contaba sobre Abdón: “a pesar de arrastrar la pierna, sin apenas articulación en la rodilla, eran muy contados los que podían seguir su paso monte arriba”.⁹⁰³ En cambio, en el capítulo final, la destreza y la agilidad atribuidas a Abdón en los primeros capítulos, no solamente resultan inútiles frente a la imprevisibilidad del azar, sino que quedan ridiculizadas. El epílogo de la existencia del guardián de la mina no podía ser más cómico. Todo el respeto ganado en la comarca por su incomparable conocimiento del monte, por los medicamentos naturales que sabía preparar y los préstamos sin intereses que proporcionaba, desaparece en tan sólo unos instantes. Mientras el penitente se caía fatalmente escaleras abajo, el forastero que iba con él “apenas le observó”.⁹⁰⁴ El cuerpo de Adonis Abdón adquiere aquí el mismo valor de un objeto cualquiera que resbala silenciosamente por los escalones. Aquel hombre visionario y excéntrico, al que muchos consideraban “la mejor medicina para un momento de ansiedad”,⁹⁰⁵ se convierte en un títere inútil ya que la representación que ha protagonizado está a punto de acabar.

Engendrado en *Volverás a Región* en 1967 y desarrollado en *Una meditación* dos años más tarde, el personaje del guardián de la mina encuentra simbólicamente su muerte literaria a finales de los años ochenta en el desenlace de *En la penumbra*. Ésta, de hecho, es la última novela de Benet en la que aparece la figura del guardián de la vieja mina abandonada.⁹⁰⁶ No olvidemos que, sobre todo en *Una meditación*, el

⁹⁰¹ Rosa Martínez-Artero, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, pág. 28.

⁹⁰² Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 56.

⁹⁰³ *Ibidem*, pág. 54.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 181.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 55.

⁹⁰⁶ Sobre la evolución de la figura del penitente en las novelas benetianas, se remite al párrafo “La mina y el penitente” en Molina Ortega, *Las otras regiones de Benet*, cit., págs. 55-58.

penitente presentaba ciertos caracteres infernales y ctónicos: pelirrojo y encorvado, se movía sin miedo por las llamas provocadas por las explosiones de grisú en la mina. Alguien incluso contaba que el penitente moraba en el subsuelo. Nada que ver con los rasgos graciosos que se le atribuyen en el desenlace de *En la penumbra*. La última imagen del penitente con la que se queda el lector es la de una marioneta con “la mirada afectada de una repentina y fija bizquera convergente y la boca entreabierta en una inacabada y pusilánime sonrisa”.⁹⁰⁷ En el momento del deceso, afirma Hans Belting, el cadáver se convierte en una imagen fija. Esta imagen se parece todavía al cuerpo del viviente. El difunto, por lo tanto, no es un cuerpo sino solamente la imagen de un cuerpo.⁹⁰⁸ De la figura del penitente nos queda solamente una imagen. Por definición, la imagen vuelve visible una ausencia física (de un cuerpo) transformándola en una presencia icónica.⁹⁰⁹ El cuerpo habla de la muerte con su silencio, que se expresa en la condición de ser objeto o cosa, entendida como lo que descansa en la absoluta ignorancia de sí mismo.⁹¹⁰

La comparación del personaje del penitente fallecido con un “muñeco de un ventrílocuo” genera una representación muy elocuente. Estamos frente a una imagen que da lugar, en términos benjaminianos, a muchas constelaciones semánticas.⁹¹¹ Por ejemplo, si seguimos las tesis de Benson sobre el giro autoparódico de la narrativa benetiana de la segunda etapa, se puede afirmar que la escena del penitente fallecido a los pies de las escaleras proporciona unas claves hermenéuticas significativas.⁹¹² Benson señala cómo, en las últimas obras publicadas antes de su temprana muerte, Benet pone en tela de juicio en clave paródica los postulados poéticos que ha ido escribiendo a lo largo de su carrera literaria. En su análisis pormenorizado, el crítico comprueba cómo en *En la penumbra* la autoparodia se percibe en los diálogos que los personajes entretienen entre ellos. Sin prescindir del ensayo de Benson, creemos que los rasgos paródicos de *En la penumbra* no se encuentran solamente desde el punto de vista lingüístico sino también desde el visual. La descripción del penitente en las páginas finales de la obra constituye, de hecho, un claro ejemplo del cambio

⁹⁰⁷ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 181.

⁹⁰⁸ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Barpal, 2007, pág. 179.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 14.

⁹¹⁰ Galimberti, *Il corpo*, cit., pág. 257.

⁹¹¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, cit., pág. 294.

⁹¹² Véase el apartado “De la parodia a la autoparodia”, en Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., págs. 339-355.

autoparódico que se ha dado en la narrativa benetiana de la segunda etapa.⁹¹³ Como hemos esbozado anteriormente, el escritor ridiculiza a su personaje comparándolo con un títere ya inutilizable. De esta manera, el autor decreta definitivamente la muerte literaria del penitente. Equiparando a Abdón a un fantoche, Benet destruye simbólicamente la representación literaria que el lector tenía de este personaje. Además, eligiendo su muerte, el autor condena definitivamente a su personaje al silencio. Es sintomático que la figura del penitente de la mina -descendiente de una de las antiguas familias regionatas y depositario de los secretos de todos los habitantes de la comarca-⁹¹⁴ se calle en una de las últimas novelas de Benet ambientadas en Región. La muerte del penitente parece presagiar metafóricamente el silencio que caerá sobre Región con la temprana desaparición de Benet pocos años después, en 1993. Durante más de veinte años el escritor había concedido a su personaje una voz importante: en cuanto visionario y profético, los habitantes de Región acudían a él cuando querían tener informaciones sobre el pasado de la comarca. Como un Dios creador que todo lo engendra y todo lo destruye, el autor decide cuándo y cómo conceder vida o dar muerte a sus criaturas literarias. En el caso de Abdón, además, lo hace de manera tragicómica. Al describir el cuerpo sin vida de su personaje, Benet no se limita a compararlo con un objeto inanimado, sino que lo acerca a un muñeco de un ventrilocuo. Una comparación, creemos, para nada casual. El muñeco se define como “el antropomorfismo por excelencia”.⁹¹⁵ En las representaciones teatrales, sobre todo en las cómicas, el muñeco cobra vida gracias a un actor que habla por él y lo mueve a través de sus manos. Abdón, por lo tanto, se compara con un títere al cual durante más de veinte años el escritor ha dado voz y vida. Como ventrilocuo y director de la representación a la vez, Benet decide cuándo y cómo el “espectáculo” tiene que terminar.

Ubicada al final de la novela, la figura retórica de la marioneta adquiere entonces unas connotaciones metadiscursivas. Por un lado apunta a la estructura del mismo texto de *En la penumbra*: basada casi enteramente en las conversaciones entre los personajes y cambios de “cuadros”,⁹¹⁶ la novela se parece al guión de una pieza de teatro. Por otro, en cambio, la sonrisa dibujada en el rostro de Abdón muerto es el

⁹¹³ La crítica suele definir las novelas de la “segunda etapa” las obras publicadas a partir de 1980, después de *Saúl ante Samuel*. Cfr. Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 336.

⁹¹⁴ Molina Ortega, *Las otras regiones de Benet*, cit., pág. 57.

⁹¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pág. 53.

⁹¹⁶ Véase la definición de “cuadro” en Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, s.v.

símbolo de un diálogo metafórico que se establece entre el personaje literario y el autor empírico. El narrador define la mueca de Abdón “pusilánime”, es decir, desprovista de ánimo y de valor para tolerar las desgracias o para intentar cosas grandes. El personaje, pues, acepta con resignación lo que su creador ha decidido para él. Ya ningún recurso le vale para rebelarse a lo que el escritor tiene pensado: acabar con su existencia. La sumisión del penitente frente a su muerte literaria recuerda, desde nuestro punto de vista, la escena final de *Niebla* de Miguel de Unamuno. Aunque Benet no nos ha dejado constancia de eventuales ecos intertextuales entre su obra y el texto unamuniano se pueden hacer algunas consideraciones interesantes. La mansedumbre de Abdón frente a lo que ha decidido su creador se contrapone a la reacción que tiene el personaje unamuniano Augusto Pérez. Destrozado por el engaño amoroso de su prometida Eugenia, Augusto decide acabar con su vida. Antes de hacerlo, se dirige a Salamanca para hablar con el mismo escritor y comunicarle entonces sus intenciones suicidas. Una vez allí, el personaje Unamuno le confesará a Augusto que no le será permitido suicidarse ya que no es lo que el escritor tiene pensado para su personaje. De allí el escritor-personaje le revelará las famosas palabras:

No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle”.⁹¹⁷

Las afirmaciones de Unamuno, el personaje Dios-Creador de *Niebla*, darán lugar a un largo diálogo metaliterario sobre la función de los entes ficcionales y el poder que el escritor tiene sobre ellos. Augusto, desconcertado, no consigue conformarse con las decisiones tomadas por su inventor y se irrita. La irritación del personaje unamuniano es antitética respecto a la “pusilanimidad” del personaje benetiano. La resignación del penitente, encarnada a través de una imagen, se podría interpretar como una parodia de la obra de Unamuno. Augusto Pérez se desespera frente a lo que le confiesa su creador, mientras que Abdón le concede una mueca apacible. Benson señalaba cómo Benet en *En la penumbra* lleva a cabo una parodia de uno de sus escritores modernistas favoritos, Marcel Proust, así como de toda obra modernista.⁹¹⁸ En concreto, el crítico se refiere a

⁹¹⁷ Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 279.

⁹¹⁸ Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 372-373.

un pasaje de *En la penumbra* que parodia la famosa magdalena de Proust, emblema de la capacidad fenomenológica que tienen los objetos de despertar en el receptor todo un mundo de rememoraciones a través de la experiencia sensorial. La magdalena francesa es sustituida en el sexto capítulo de la novela benetiana por un producto genuinamente español: la aceituna. Ésta, a su vez, va a constituir una imagen metafórica de la condición de encierro que experimenta la señora de *En la penumbra* el día de la boda, frente a la apertura y la liberación de la mente que la magdalena implica para el Marcel proustiano.⁹¹⁹

Observamos cómo la representación de la cara de Abdón fallecido a los pies de la escalera constituye un ejemplo de “sobredeterminación” de la imagen, es decir, “su apertura, su complejidad intrínseca”.⁹²⁰ Además, si nos fijamos en algunos detalles que nos proporciona el texto, otras interpretaciones se abren camino. Frente a la imagen de Abdón fallecido que se nos pone ante los ojos, el autor nos invita a utilizar un “cristal de aumento”⁹²¹ imaginario y centrar nuestra atención en unos pormenores significativos. Gracias a los dos epítetos que el narrador emplea para describir la sonrisa del penitente fallecido constatamos una vez más cómo Benet no descuida ningún detalle. Hemos visto cómo la sonrisa impresa en la cara del cadáver del penitente se define como “inacabada y pusilánime”. La pusilanimidad atribuida a la mueca de Abdón muerto enfatiza el cambio de papel sufrido por el personaje al final de su existencia. Tras haber sobrevivido al “espectro del hambre”⁹²² aparece aquí medroso y resignado frente a un final tan grotesco que el destino le ha tenido reservado. Si imaginamos la escena como si fuese un cuadro de una representación teatral, la sonrisa podría interpretarse como una especie de guiño que el penitente, antes de expirar, les dirige a los espectadores para compartir con ellos la comicidad de la situación.

Sin embargo, el “conflicto” más significativo producido por la metáfora lo provoca el acercamiento del adjetivo “inacabada” a la sonrisa del penitente.⁹²³ Por definición “inacabado” remite a lo incompleto o imperfecto. En el lenguaje común, el epíteto acompaña a aquellas acciones que por una razón u otra quien las ha emprendido no las lleva a cabo. En la mayoría de los casos se suele hacer referencia a actos que, para que se puedan realizar, requieren un proceso, eso es una duración en el tiempo. El

⁹¹⁹ Benet, *En la penumbra*, cit., págs. 72-73. La imagen de la aceituna, a veces señalada por las palabras “fruto adobado” otras con la metonimia del “hueso”, aparece siete veces en el mismo capítulo.

⁹²⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, cit., pág. 144.

⁹²¹ Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, cit., pág. 31.

⁹²² *En la penumbra*, cit., pág. 57.

⁹²³ Goodman, *Language of art: an approach to a theory of symbols*, cit., pág. 69.

acto de sonreír, en cambio, es algo inmediato y rápido. Incluso cuando es forzado por dictámenes sociales, los resultados del acto de sonreír se dan en el momento mismo en que se empieza la acción. Aquí residiría, entonces, el primer aspecto novedoso de la metáfora “inacabada [...] sonrisa”. La energía metafórica, recuerda Nelson Goodman, pide una combinación de lo novedoso con lo apropiado, de lo inesperado con lo obvio: la buena metáfora satisface en el mismo momento en el que “sorprende”.⁹²⁴ Si nos atenemos al significado literal del adjetivo, se podría afirmar que en este contexto el uso de la palabra enfatiza la rapidez con la que la muerte ha sorprendido al penitente. Con todo no podemos olvidar las connotaciones que ha adquirido el término “inacabado” en ámbito artístico a lo largo de los siglos. Esta palabra ha cobrado mucha importancia tanto que ha llegado a definir una verdadera estética en el mundo de las artes plásticas. Designada en italiano como el *non finito*, la estética de lo inacabado se refiere a una técnica artística de esculturas que consiste en el hecho de que el artista, voluntariamente o no, no acabe la escultura. En el siglo XV, Michelangelo fue sin duda un gran promotor de lo *non finito*, que parecía resultar de una incapacidad para acabar la obra -tanto por no poder alcanzar la perfección como por la fascinación hacia lo inacabado.⁹²⁵ En la escultura lo inacabado se reconoce porque una parte del bloque del material sigue virgen, es decir, no ha sido moldeado por la mano del artista. Más allá de las distinciones prácticas, la decisión de terminar o menos una obra es un criterio arbitrario del artista que cree o menos haber conseguido la plenitud en su creación. Para algunos artistas, sabemos, la obra de arte no se acaba nunca. La obra de arte inacabada es una potencia, una posibilidad en devenir, un esbozo de plenitud, es decir, la esencia de la potencialidad de la materia. Benet le ofrece siempre al lector novelas *en puissance* sin proporcionarle nunca una clave de lectura definitiva. La potencia, en cuanto puede ser y no puede ser a la vez, se sustrae por definición a las condiciones de verdad y a la acción del “más fuerte de todos los principios”, eso es, el principio de contradicción.⁹²⁶

Trasladando la técnica de lo inacabado a la pintura y a la escultura en el campo de la novela de Benet, comparemos la cara de Abdón con la de un títere de teatro que el artesano no ha terminado de pintar. Pero la “sonrisa inacabada” adquiere también otro sentido. Se trata de un detalle visual que remite metonímicamente a todo el texto de *En la penumbra*, así como a toda la producción literaria benetiana. Como se intentará ver

⁹²⁴ *Ibidem*, pág. 71.

⁹²⁵ Umberto Baldini, *Michelangelo scultore*, Florencia, Sansoni, 1981, págs. 11-12.

⁹²⁶ Gilles Deleuze y Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2006, pág. 70.

más adelante, el mismo adjetivo aparecía ya al principio de la novela asociado a un retrato de la señora. La doble presencia del adjetivo confirma de manera visual la circularidad del texto que tenemos entre las manos. El final de la novela no lleva a ningún desenlace significativo en la vida de los protagonistas sino, más bien, los restituye al estado de espera en el que se encontraban anteriormente. Nada ha cambiado para la señora y su sobrina. Para ambas la espera se perpetuará inexorablemente: la una seguirá confiando en la llegada de un mensajero, la otra en el hombre que la podrá satisfacer como mujer.

Una vez más el autor nos invita a utilizar un “cristal de aumento” y fijarnos en los detalles que las imágenes nos ponen ante los ojos. La referencia al “retrato inacabado” aparece en las primeras páginas de la novela, cuando el narrador describe el despacho donde trabaja la señora. Se trata de un pormenor que pasa casi desapercibido a una primera lectura. Pero una vez que se llega al final de la novela nos damos cuenta de que la referencia al retrato inacabado constituía una “imagen profética” que anticipa icónicamente lo que pasará, o mejor dicho, lo que no pasará más adelante. Tanto el retrato como la sonrisa del penitente se convierten entonces en símbolos de la estética de la incertidumbre que Benet proponía desde sus exordios literarios.

Los detalles descriptivos que el autor añade en la versión de Alfaguara no llevan al lector a configurar a los personajes y ni a aproximarse más a ellos. Sirven más bien para volver sus identidades todavía más indefinidas e inaprensibles. Lo que normalmente suele considerarse el instrumento para llegar a una hermenéutica del sujeto -su espacialidad y su corporeidad- en la novela de Benet se convierte en el medio a través del cual se enfatizan las formas de indeterminación. A través del análisis de la exterioridad⁹²⁷ -el lugar donde se ubican los personajes, los objetos que les pertenecen, la manera de los protagonistas de relacionarse con el otro y los gestos que cumplen- se puede comprobar cómo todas las pistas que Benet nos ofrece contribuyen a volver el mensaje de *En la penumbra* aún más incierto. Por ejemplo, en las primeras páginas de la novela el autor describe el despacho en el que dialogan la tía y la sobrina. En la descripción el autor inserta unos objetos que, aunque en un primer momento pasan casi desapercibidos, podrían ayudar al lector a reconstruir las identidades de las dos mujeres. Tras nuestro recorrido por las estampas benetianas podemos afirmar que las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se

⁹²⁷ Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., págs. 23-26.

tome la molestia de *leerlas*, es decir “analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales’”.⁹²⁸ Las imágenes y los objetos que se hallan en el texto de *En la penumbra*, veremos, no remiten con exactitud al sujeto al que pertenecen. El retrato inacabado de la señora, cubierto por un paño oscuro, o la fotografía de su padre insertada en un marco ovalado, por ejemplo, se configuran como “imágenes dialécticas” tales como las concibe Benjamin: una representación en la que se esconde el tiempo, una imagen instantánea que en su rompedora fugacidad y de manera inaprensible revela algo que podría permanecer irremediamente bajo el olvido.⁹²⁹ Lo mismo vale a propósito de un cofre donde el penitente guarda un paño de hule amarillo que le dejó como legado una tía suya, Medea, definida en más de una ocasión como “una mujer de muy mal perder”.⁹³⁰ Nada se nos dice sobre el significado de aquel paño ni el valor simbólico que le atribuye el penitente, sólo sabemos que plantea otras interrogaciones sobre el pasado del hombre que jamás tendrán respuestas en la novela.

6.2 El carro de la muerte

Como hemos anticipado anteriormente, en *En la penumbra* encontramos diferentes casos de imagen-síntoma, en la acepción de Didi-Huberman. En particular, el último capítulo de la novela es una muestra evidente de la “sobredeterminación” de las estampas benetiana que confirma, entre otras cosas, la afición de nuestro autor por la pintura. Nos referimos al pasaje en que Adonis Abdón y el forastero se dirigen desde el barracón de la vieja mina abandonada hacia la casa donde habitan la señora y su sobrina. El narrador no solamente relata todos los desplazamientos de los dos hombres, sino que además señala cómo los dos, mientras se van moviendo, permanecen en silencio confirmando a la secuencia las características de una marcha religiosa hacia una meta sagrada. El forastero, de hecho, se preocupa por mantener la distancia “para no

⁹²⁸ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, cit., pág. 44.

⁹²⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, cit., pág. 860.

⁹³⁰ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 151.

tener que hablar”.⁹³¹ Cuando los dos hombres se acercan a la casa de la señora, una única “estampa” se nos pone ante los ojos.

Una vez más la escena nos recuerda por analogía una secuencia de película. El narrador representa a los dos hombres como si se encontrase detrás de ellos. En términos cinematográficos, la cámara fija se sitúa a espaldas de los dos personajes y graba sus movimientos hasta que llegan frente al edificio de las dos mujeres. Lo que se presenta a los ojos de Abdón y del forastero coincide con lo que ve el espectador en el segundo plano del encuadre. En el primer plano se ven a los dos hombres distanciados el uno del otro. Desde la carretera el forastero y Abdón observan la casa de la mujer. Así la describe el narrador:

La casa era la última de la carretera de Cafamú, antes de cruzar el puente. Era, sin duda, una de las mejores casas del pueblo, con una fachada de dos plantas de aparejo de sillería y ladrillo, con un balcón central flanqueado por dos blasones tallados en piedra arenisca de grano fino, y una tercera planta de guardillas. La casa estaba retranqueada respecto al borde de la carretera; una tapia de fábrica tomada con argamasa cerraba la propiedad a todo lo largo de ella -y detrás de la cual asomaban unos frondosos setos de olmos, con unas pocas hojas secas todavía- y tanto la fachada principal como las dos laterales estaban rodeadas por un jardinillo castellano, dibujado con cuadriláteros macizos de mirto y aligustre, en cuyos centros crecían unos esbeltos cedros y magnolia. Frente a la puerta principal una cancela -una de cuyas hojas se hallaba abierta- se abría a un camino de guijarros recibidos con mortero y limitado por dos poyos de granito con dos golletes de hierro forjado y una cadena enrollada a uno de ellos. A la altura de los hombros del arco sendos farolones iluminaban la entrada o más bien sólo la balizaban. Demasiado altos o demasiado escasa la potencia de sus bujías como para despejar la penumbra.⁹³²

Los referentes principales de la descripción son el edificio y el jardín castellano que lo rodea. La referencia a las hojas secas de los árboles es una indicación temporal que remite a la estación del año en la que se desarrolla la escena: estamos a mediados de octubre, como señalaba el narrador al principio de la novela. Tanto la descripción de la fachada del edificio como la del jardín y del camino que lleva a la entrada, nos sugieren que la casa de la señora es de tipo señorial, contrapuesta al ambiente ruinoso donde vive

⁹³¹ *Ibidem*, pág. 179.

⁹³² Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 179.

el penitente.⁹³³ La torpeza con la que los dos hombres salen de camino hacia la casa choca con la elegancia y el refinamiento con los que se representan la entrada de la residencia. Un contraste que anticipa de alguna manera la comicidad del desenlace. Mientras se van aproximando, Abdón y el forastero se detienen, casi asustados, al ver que una de las ventanas laterales del edificio se ilumina y una mano corre el visillo:

Abdón -que marchaba en la cabeza- se detuvo. El otro, con el paquete en la mano, también se detuvo para no ponerse a su lado y Abdón se sintió obligado a mirar hacia atrás, para comprobar que le seguía. Abdón alzó las cejas, sin decir una palabra, y el otro se encogió de los hombros como toda respuesta.⁹³⁴

La ventana lateral de la casa corresponde a la del despacho donde dialogan la señora y su sobrina ya que es la única habitación en la que se mueven las dos mujeres. En la descripción de la entrada del edificio, el narrador señala que una de las hojas de la cancela se hallaba abierta. Podemos suponer que se trata de una costumbre de la casa o que simplemente el administrador, al salir del despacho a principio de la tarde, se olvidó cerrarla. Pero sabemos que en la narrativa de Benet buscar las causas de las acciones de los personajes es moverse en arenas movedizas. Lo que sí se puede afirmar es que la representación icónica de la verja abierta remite simbólicamente al estado de espera en la que se encuentran las dos mujeres en el hogar. La hoja abierta de la verja, además, permite a quien se halla dentro de la casa mirar a lo que se da fuera de los límites del edificio. La imagen de la cancela abierta, entonces, apunta metonímicamente a todos los personajes benetianos que “esperan”, en el doble sentido que tiene este verbo en castellano.

Acercando su mirada desde la verja hasta el final del “camino de guijarros”, el narrador presenta a los dos “farolones” situados a la altura de los hombros del arco de la entrada del edificio. La luz que producen las dos farolas no es suficiente para despejar la penumbra que envuelve la fachada de la casa, sino que se limita a “balizar”, a señalar la entrada de la vivienda. Vemos cómo el estado lumínico entre la luz y la sombra que se encuentra en el interior de la casa de las dos mujeres se extiende incluso fuera del edificio. La penumbra invade todos los espacios de la novela, tanto interiores como exteriores. En la pintura, la alternancia de zonas de luz y sombra en la superficie de los

⁹³³ Sobre el significado de “fachada” entendida como “exterioridad que envuelve la casa” se remite a Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pág. 209.

⁹³⁴ *Ibidem*, pág. 179.

objetos nos permite identificar su forma, el tipo de reflejo que se proyecta en ellos configura su estructura.⁹³⁵ Pero, sabemos, en la narrativa de benetiana la oscuridad visual apunta metafóricamente a otro tipo de penumbra.⁹³⁶ En este sentido el empleo del término “farolón” en lugar de “farola” no es casual. “Farolón” significa “vano, ostentoso, amigo de llamar la atención”. La prosopopeya, entonces, podría interpretarse como una referencia irónica a la luz de la razón que intenta, en vano, despejar las tinieblas.⁹³⁷

Cuando los dos hombres entran por el camino del jardín de la casa encontramos una descripción detallada del zaguán. Como se señalaba anteriormente, el escenario en el que se hallan Abdón y el forastero en la escena final de la novela es muy diferente con respecto al del barracón de la mina:

El zaguán era amplio y estaba frío; enlosado con grandes piezas de granito había sido regado recientemente a juzgar por la humedad que conservaban algunas juntas. En un extremo quedaba una elegante y vieja tartana, de cuerpo amarillo y capota negra, mas no como objeto decorativo sino que fuera de uso su propietario (o propietaria) sin duda no se había decidido a desprenderse de ella; detrás de ella colgaban del muro dos collarines de paseo, adornados con labores de pasamanería un tanto deshilachadas. Del centro del zaguán arrancaba la escalera, cerrada por una doble balaustrada de fundición artística, con pasamanos de madera también barnizados, con sus extremos rematados por sendas bolas poliédricas de cristal morado que, bajo la luz de un gran fanal central, reproducían el ámbito en tantas tomas como caras, como un cuadro pop. A media altura la escalera se desdoblaba y ambos desarrollos estaban formados por peldaños de grueso tablón de pino rojo, recientemente encerados, en cuyos centros se había dispuesto una alfombra de hojas de revistas y periódicos atrasados para evitar la marca de las pisadas sobre la cera todavía fresca [...]. [El forastero] se hallaba *a cuatro patas* en el primer rellano, *absorto* en la lectura de una hoja de prensa.⁹³⁸

⁹³⁵ Ernst Hans Gombrich, *Shadows. The depiction of cast shadows in Western art: a companion volume to an exhibition at the National Gallery*, Londres, Yale University Press, 1995, pág. 6.

⁹³⁶ En una entrevista Benet afirma sobre *En la penumbra*: “En el libro hay muchas referencias a que la acción está en la penumbra, pero no en la penumbra de la luz. Puede ser la penumbra de la memoria, del olvido. Todo el libro está impregnado de esa penumbra, por decirlo así, intelectual. Es un camino que se ofrece a través de la duda, no hay nada claro” (Benet, “Entre tinieblas”, en *Cartografía personal*, cit., pág. 261).

⁹³⁷ La escena se puede leer como un homenaje ulterior a William Faulkner. En numerosas ocasiones Benet recuerda la conocida escena de *¡Absalón, Absalón!* en la que el esclavo enciende una cerilla en una habitación oscura y afirma que la luz “no sirve para despejar las tinieblas sino únicamente para demostrar su horror” (*Ibidem*).

⁹³⁸ Benet, *En la penumbra*, págs. 180-181. *Cursiva nuestra*.

Desde un punto de vista formal, la representación cumple con los requisitos de una descripción “clásica”. Presenta un marco introductorio, una clara diferenciación entre el sujeto que percibe y el objeto percibido y una representación detallada tanto de la percepción del objeto como de sus elementos constitutivos.⁹³⁹ Hay además una focalización: el punto de vista del narrador coincide con el de los dos hombres que observan el zaguán a los pies de las escaleras. Sin embargo, el pasaje no guarda la cronología narrativa ya que introduce una mirada profética de lo que se dará más adelante. Como hemos afirmado anteriormente, la imagen del zaguán y de las escaleras enceradas adelanta de manera icónica lo que se dará de allí a poco.

Demos un paso atrás. Tras describir lo que Abdón y el forastero ven desde la carretera de Cafarnú, el narrador vuelve a poner su atención en los movimientos de los dos personajes antes de que accedan al camino hacia la casa. La cámara hace *zoom* y encuadra solamente a los dos hombres cerca de la tapia que separa el jardín de la casa de la carretera. Como decíamos, el forastero y Abdón se han quedado en silencio todo el tiempo. De repente, Abdón advierte un ruido de un carro procedente “del otro lado del puente”.⁹⁴⁰ El narrador emplea el verbo “advirtió” sin especificar si el penitente ve al carro o simplemente escucha el ruido de los cascos de la mula. La escena nos recuerda por analogía una secuencia de película con sonidos que proceden de un fuera de campo. El penitente decide esperar a que el carro pase antes de entrar en la casa. De tal manera, se acerca a la tapia para dejarlo pasar dando las espaldas a la casa de la señora. Lo mismo hará el forastero, siempre manteniendo la distancia de su compañero para no verse obligado a dialogar con él. Mientras va relatando los movimientos del penitente, el narrador anticipa algo sobre la actitud del penitente que parece presagiar lo que acontecerá en la página siguiente del texto: “Decidió esperar al carro antes de entrar en la casa -sin saber por qué razón, *tan sólo por contemporizar un último momento-* y se arrió a la tapia”.⁹⁴¹ El verbo “contemporizar” adelanta de alguna manera la pusilanimidad que demostrará el penitente en el desenlace de la novela. El personaje se acomoda a un enigmático “último momento” que el escritor tiene pensado para su vida. A esta altura del capítulo final de la novela, el lector todavía no sabe cuál será el epílogo reservado para el personaje de Adonis Abdón. Poco después, el carro de leña, cuyo

⁹³⁹ Bal, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", cit., pág. 192.

⁹⁴⁰ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 179.

⁹⁴¹ *Ibidem*. *Cursiva nuestra*.

ruido se escuchaba a lo lejos, pasa delante de los dos hombres. El narrador se detiene en la representación del paisano y de algunos pormenores significativos:

Pasó el carro -se diría que tirado más por el movimiento pendular de la cabeza de la mula que por los ingravidos pasos de sus cascos, como los sonoros topes de un mecanismo esotérico- con un paisano sentado sobre su lanza izquierda, su cabeza, tocada con una boina, abatida sobre su pecho y todo él tan inmóvil y apesadumbrado como la bronceada figura de un monumento funerario, y un pequeño perro de lanas atado con una soga, obligado a sostener un troteillo contra su voluntad.⁹⁴²

Observamos cómo el carro avanza frente a los dos personajes con un ritmo lento, pautado por el movimiento de la cabeza de la mula. Tres son las figuras que aparecen en esta estampa: una mula, un paisano y un perro. Cada una de ellas está representada por el narrador como si fuera un objeto inanimado que actúa casi de manera mecánica. El paso de andadura de la mula está marcado por el “movimiento pendular” de la cabeza del animal y el liviano ruido de sus cascos se compara con los “sonoros topes de un mecanismo esotérico”. El hombre que lleva el carro no se mueve, ni siquiera para marcar la andadura de la mula. Se describe como si fuera un monumento funerario de bronce, “inmóvil y apesadumbrado”. Su cara no se deja entrever, reclinada sobre su pecho y sombreada por una boina, típica de la vestimenta campesina. Al pasar frente a los dos hombres arrimados a la tapia, el paisano no esboza ni siquiera un gesto de saludo o de agradecimiento, como si no se diera cuenta de la presencia de los hombres en la “carretera [...] desierta”.⁹⁴³ La tercera figura que aparece en este cuadro es la de un perro: atado con una soga al carro, se ve obligado por su dueño a seguir el paso del otro animal. A una primera lectura, podemos suponer que la representación del carro y del paisano sirve para ubicar al lector en el ambiente rural de la comarca regionata. La imagen, de hecho, recuerda muchas escenas campestres típicas de las novelas del realismo social español que Benet tanto aborrecía. En ella se representa un hombre humilde en el acto de llevar a cabo una faena cotidiana, acompañado por sus animales. Como se ha indicado al principio del capítulo, si acudimos al *Mapa de Región* nos situamos en las zonas periféricas de Región, precisamente en las cercanías del puente que cruza el río Torce en dirección al pueblo de Cafarnú.

⁹⁴² *Ibidem*, págs. 179-180.

⁹⁴³ *Ibidem*.

Sin embargo, sabiendo lo que va a pasar de allí a poco en la narración, podemos afirmar que la imagen del carro es “profética”, pues adelanta icónicamente la muerte del penitente. La referencia a la muerte nos la proporciona el mismo narrador al describir al paisano como una figura de bronce que es propia de un monumento funerario. Si leemos con detenimiento el pasaje citado, podemos captar unos detalles significativos que corroboran lo que acabamos de afirmar. A lo largo de nuestro trabajo hemos visto cómo Benet nos invita a aproximarnos a sus estampas como si fueran imágenes pictóricas: acercarse a estas imágenes significa “trocearlas”, recortarlas para abrir “toda la constelación semántica” que este acto implica.⁹⁴⁴ Por lo tanto, no es sólo la imagen en su totalidad la que es “sobredeterminada”, sino que lo son los detalles también. En el detalle se puede encontrar un “síntoma visual” capaz de poner patas arriba la hermenéutica de la imagen creada por la descripción. El “síntoma-detalle” provoca lo que Benjamin llamaba “un torbellino en el río” y que pone en tela de juicio la interpretación de la imagen. Cualquier tentativa de unificación del sentido es vana. Una vez más, en sus descripciones Benet desvía la atención de los lectores hacia los detalles. Ya se ha visto cómo muchas veces los pormenores no ofrecen la clave para interpretar la escena -ya que ésta no es la intención del autor-, pero sí permiten establecer relaciones metonímicas con la imagen en su conjunto.

En la representación del paisano sentado en la carreta encontramos muchos pormenores relacionados con el tema de la muerte que nos permiten hacer asociaciones con imágenes procedentes de otros ámbitos artísticos que nuestro autor amaba. El compás con el que se mueve la mula recuerda la andadura lenta y pautada por un ritmo constante de los pasos fúnebres de los entierros o de las procesiones religiosas. Sin embargo, el síntoma aparece en el momento en el que el lector piensa -en términos pictóricos- en la representación del carro y del hombre que lo lleva. El motivo icónico de la carreta que lleva consigo los muertos es muy frecuente en la historia del arte. Pensemos por ejemplo en el famoso cuadro del pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, de 1562. La admiración de Benet por el pintor flamenco es muy conocida y el ensayo *La construcción de la torre de Babel* de 1990 es una prueba de ello.⁹⁴⁵ En su texto, Benet da prueba tanto de sus conocimientos artísticos como de su agudeza de ingeniero, destacando el cambio que dio el pintor flamenco a partir de esta tabla. Benet afirma que Brueghel aportó unas novedades en la

⁹⁴⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, cit., pág. 294.

⁹⁴⁵ Benet, *La construcción de la torre de Babel*, cit., págs. 11-67.

representación icónica de la torre bíblica en dos direcciones. Por primera vez en la historia del arte, se representa la torre emergiendo de una isla en medio del agua y no del desierto. Además, sostiene Benet, “puede decirse que es la primera pintura del arte europeo con un edificio como protagonista”.⁹⁴⁶ El cuadro *La torre de Babel* se encuentra en el Museo Kunsthistorische de Viena, mientras *El triunfo de la muerte* se ubica en la planta dedicada a la pintura flamenca en el Museo del Prado de Madrid. Sabemos que Benet residió hasta bien entrada su juventud en la calle Alfonso XII de Madrid, es decir, a espaldas del Museo del Prado. “Juan”, afirma Natacha Seseña -historiadora de arte y amiga del autor-, “disfrutó desde su tierna infancia de ese privilegio y para él fueron tan frecuentes las visitas al museo como sus juegos en el Retiro”.⁹⁴⁷ Con todo, no nos atrevemos a afirmar que Benet se inspirase directamente a la obra de Brueghel a la hora de describir el carro de *En la penumbra*. Lo que sí se puede afirmar es que entre la tabla y la descripción del carro de *En la penumbra* encontramos unas analogías curiosas. Como se deduce del mismo título, en la tabla del pintor flamenco, la muerte avanza con batallones de esqueletos en un paisaje tétrico. Nadie se queda a salvo frente al avanzar de la muerte, sólo una pareja de amantes que se encuentran a la derecha en el primer plano. Observando el cuadro, vemos cómo Brueghel dota toda la obra de un tono pardo rojizo, lo cual contribuye a dar un aspecto infernal a la escena, apropiado para el asunto representado. Nuestra intención no es la de analizar la obra del pintor flamenco, sino la de comprobar cómo en ella se hallan unos pormenores destacables para la hermenéutica de la imagen del carro en *En la penumbra*. Para ello, es preciso recurrir al mismo método utilizado por Benet en su ensayo *La construcción de la torre de Babel* para estudiar la obra de Brueghel el Viejo. El autor escribe: “Brueghel en apariencia -siempre hay que mencionar las apariencias, para desde ellas observar con más detenimiento algunos detalles astutos que desmienten las primeras impresiones y ponen de manifiesto su *Kunstwollen*”.⁹⁴⁸ Del conjunto, pues, a los detalles. En *El triunfo de la muerte*, a la izquierda en el primer plano de la tabla, Brueghel pinta un carro de madera lleno de calaveras, tirado por un caballo moribundo y llevado por un esqueleto con la cabeza cubierta por un turbante negro. En el pasaje de *En la penumbra* leemos que el paisano que conduce el carro también tiene la cabeza tapada por un gorro negro. Debajo del carro en la tabla de Brueghel unos perros olfatean

⁹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 15.

⁹⁴⁷ Natacha Seseña, “Despejando obsesiones”, en Eugenio Benet (et al.), *Benetiana. Retratos de Juan y obra gráfica de Benet*, cit., pág. 21.

⁹⁴⁸ Benet, *La construcción de la torre de Babel*, cit., pág. 31.

a los hombres a punto de morir. La escena se vuelve todavía más siniestra si recordamos las connotaciones mitológicas de los perros, asociados con la muerte y el mundo subterráneo. En la imagen del carro de *En la penumbra* también aparece un perro pero se describe atado a una soga y manso. De la representación del perro de *En la penumbra* algo nos sorprende: no solamente se describe como un dócil “un perro de lana”, sino que además nada tiene que ver con los animales tétricos que aparecían en *Volverás a Región* o en *Saúl ante Samuel* que con sus aullidos anunciaban la inminencia de una catástrofe. El narrador nos relata que también Abdón, en el barracón de la mina, tiene un perro. Se llama “Ratonero” y por cómo se describe nada tiene que ver con los perros amenazantes de *Volverás a Región*: “un perro de vida independiente e impropio de un guarda, un minúsculo y siempre encrespado ratonero al que llamaba «Ratonero», de ladrido chillón y pelo corto blanco con manchas de color canela”.⁹⁴⁹ El carro de la muerte de *En la penumbra* se convierte en un presagio icónico de la muerte de Abdón. La culpa por la cual será condenado el penitente es la de haber querido romper el silencio que reinaba en Región sobre el pasado de la mujer.

6.3 Un libro se abre, otro se cierra

De las descripciones de la hojas secas a punto de caerse de los árboles entendemos que la acción de la novela se instala durante la época otoñal. En la vida del ser humano, hablar de “otoño” remite de manera metafórica al momento que en que el individuo, dejando a sus espaldas la juventud, se hace un balance entre lo vivido y lo que queda por vivir. En efecto, el soliloquio de la señora se configura como la verbalización de un balance que silenciosamente lleva escribiendo en su libro de caja desde que se encerró en la casa. Se trata de un obstinado sopesar en los asientos del “debe” y del “haber” que corresponden respectivamente a los riesgos que ella correría si dejara entrar en su casa al mensajero y los intereses adquiridos tras su separación del clan de los Amat. Para poder dar voz a aquel balance mudo necesita cerrar físicamente el cuaderno contable y metafóricamente abrir otro libro, el libro nunca escrito donde se

⁹⁴⁹ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 52.

relata su vida.⁹⁵⁰ La materialidad del libro de cajas, descrito al principio de la novela “en cartoné de tapas negras y lomo y cantoneras rojas, de formato vertical”,⁹⁵¹ deja lugar a la inmaterialidad de aquel volumen “escrito en la lengua no imprimible de la inteligencia”.⁹⁵² La narración de *En la penumbra* empieza literalmente cuando el libro de cuentas se cierra. El autor juega con el múltiple sentido que en castellano tiene la palabra “contar”: para que la señora pueda dar comienzo a su narración necesita distanciarse de una práctica del contar para dejar espacio a otra. Un mismo término, “contar”, que remite a dos ámbitos del saber humano ontológicamente contrapuestos en la poética del autor. Si las cuentas matemáticas deben cumplir con las leyes científicas y aritméticas, la práctica del contar, en el sentido de “referir a otros una historia, un cuento o algo sucedido”,⁹⁵³ no se somete a ninguna ley que responda a la lógica de la razón. Dos prácticas que se llevan a cabo en dos lugares diferentes de la habitación donde se ubican las dos mujeres. La primera necesita la luz del flexo, metáfora de la claridad de la razón, la segunda no puede prescindir del claroscuro. Suspender un tipo de contar para empezar otro implica, el desplazamiento físico de la señora en el interior del recinto donde tendrá lugar la fábula: desde la luz, icónicamente representada por la lámpara que alumbra el escritorio, a la oscuridad de los sillones donde se quedarán sentadas las dos protagonistas a lo largo de toda la tarde.

Poco antes de que la señora cierre el libro de cajas y se desplace desde el escritorio al sofá, una imagen reveladora aparece en el texto. Una vez más, vemos cómo las descripciones en la narrativa de Juan Benet se convierten en pivotes de la construcción de los textos. La sobrina cumple con el deseo de su tía y no deja la habitación, vuelve a tomar asiento y se acomoda muy rígida en el sofá isabelino. Al describir todos los movimientos de la joven, el narrador centra su atención en un detalle. La joven tiene entre sus manos “una pequeña alforja bordada con dibujos ingenuos y de la que sobresalían dos agujas, como dos antenas”.⁹⁵⁴ En apariencias, la alforja se presenta como un objeto meramente accesorio tanto para la definición del personaje de la sobrina como para el desarrollo de la narración. Casi a renglón seguido, el narrador

⁹⁵⁰ “Un *libro chiuso* significa la materia vergine. Se è aperto, la materia è fecondata. Chiuso il libro conserva il suo segreto, aperto, il contenuto è afferrato da colui che lo scruta. Il cuore viene così paragonato a un libro: aperto esso offre ai suoi pensieri e i suoi sentimenti; chiuso, li nasconde” (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milán, Rizzoli, 1987, vol. II, pág. 25).

⁹⁵¹ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 9.

⁹⁵² *Ibidem*, pág. 67.

⁹⁵³ Véase la voz “contar” en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, s.v.

⁹⁵⁴ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 9.

precisa cómo la sobrina, turbada por la insólita orden de la señora, no reanuda su labor de punto, sino que se limita a sacar de la alforja la madeja para volver a introducirla hasta el fondo del bolso de manera desordenada. La imagen de la madeja enredada remite simbólicamente a lo que será la narración de la señora: un cuento confuso y caótico en el que el lector perderá a menudo el hilo del discurso y difícilmente podrá volver a reanudarlo. Avalando la lectura autoparódica de *En la penumbra* que propone Benson, nos parece significativo destacar cómo con esta representación icónica de la madeja el lector puede reconocer una burla del autor con respecto a la disposición textual de sus propias novelas. En una entrevista de 1982, refiriéndose a las dificultades de lectura con las que se podrían tropezar los lectores de *Una meditación*, el autor avisaba: “Este libro es como una madeja enredada porque ésta es su estética, pero está pensado para ser leído línea a línea, frase a frase, sin darle más vuelta”.⁹⁵⁵

A través de este juego proléptico, la madeja que aparece en las primeras páginas anticipa la tipología de narración que la señora llevará a cabo de allí en adelante. Además, en la descripción de la alforja encontramos otro detalle que apunta irónicamente a la actitud que la sobrina tendrá al recibir el discurso de su pariente. El adjetivo “ingenuos”, atribuido a los dibujos bordados en la alforja, sugiere que probablemente el bolso donde la joven guarda los utensilios de costura le pertenecía desde que era niña.⁹⁵⁶ A una primera lectura de la novela, tanto la alforja como las ilustraciones que la decoran pasan completamente desapercibidos: no esconden ninguna trama silenciada y poco o casi nada nos dicen sobre la identidad huidiza de la muchacha. Pero si volvemos sobre estos objetos, una vez acabada la obra, nos daremos cuenta del poder revelador que tienen. La ingenuidad de los dibujos de la alforja alude de manera simbólica a la actitud de “obediente escucha”⁹⁵⁷ que inicialmente mantiene la sobrina al recibir la plática de su tía. De hecho, hasta bien entrado el sexto capítulo, la joven demuestra cierta pasividad frente a lo que le cuenta la señora. La sobrina teme los reproches de su tía. Por esta razón manifiesta una aparente inocencia y declara con pudor su dificultad para comprender los posibles riesgos que corre la señora al dejar entrar al mensajero.

⁹⁵⁵ *Cartografía personal*, cit., pág. 202.

⁹⁵⁶ En *Volverás a Región* Benet emplea el mismo adjetivo, aunque con connotaciones diferentes, para representar las dibujos de los bordados de la mujer del doctor Sebastián. Véase a éste propósito el apartado 4.1 de este trabajo.

⁹⁵⁷ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 104.

Sin embargo, a renglón seguido el narrador señala que del bolso donde la joven guarda sus herramientas de bordado, “sobresalían dos agujas, como dos antenas”.⁹⁵⁸ Frente a la simulada indolencia y docilidad de la joven con respecto a lo que narra la anciana, la imagen de las antenas anticipa el cambio que sufrirá el comportamiento de la joven a lo largo de la conversación. Cuando menos se lo espera la señora se verá detenida por las punzantes intervenciones de la joven que demuestran a veces una total separación entre los pensamientos de los dos personajes, otras el valor contrapuntístico de las intervenciones de la sobrina. En el capítulo nueve encontramos un ejemplo explicativo de las réplicas contundentes de la sobrina. La anciana comenta cómo su rebelión a los “nefandos ritos”⁹⁵⁹ que la comunidad de los Amat quería perpetuar, le otorgó el papel de fautora de la creación de una época nueva. Cuando termina este paréntesis reflexivo, la señora declara con cierta seguridad saber de antemano los comentarios que la sobrina podría hacer sobre las cavilaciones que acaba de escuchar. Con la misma firmeza y resolución la joven la contradice, dando así pie a un diálogo que rozará rasgos cómico y absurdos:

-No lo sabes, tía -interrumpió la sobrina-. Pretendes que lo sabes pero no lo sabes.

-Lo sé perfectamente.

-No lo sabes, tía. Por mucho que digas que lo sabes, estoy convencida de que lo puedes saber.

-Pues yo te digo que no lo puedes saber por la sencilla razón de que ni yo misma lo sé. Es más, no era mi intención decir algo.

-Está bien, en ese caso te diré lo que habrías dicho si hubieras sabido lo que tenías que decir. [...]

-No era eso lo que tendría que haber dicho, tía, y una vez más te has equivocado.

Dejaremos para más adelante lo que tendría que haber dicho.⁹⁶⁰

Mientras en sus primeras réplicas la sobrina demostraba respeto y temor hacia su tía, aquí se percibe un cambio notable en su actitud. No sólo ha dejado de tener escrúpulos en contradecir a su pariente, sino que se siente autorizada a decidir ella misma cuándo y cómo volver a retomar un tema que de momento prefiere dejar en suspenso. El paso del pudor a la desfachatez por parte de la sobrina se percibe incluso en el contenido de sus intervenciones. De simples reflexiones sobre la imposibilidad de comprensión pasan a ser declaraciones sobre sus atractivos eróticos hacia los hombres.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 9.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 105.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, págs. 105-106.

Cuando la anciana la advierte sobre los peligros que corre una mujer en corresponder a la mirada masculina, la sobrina no se limita a escuchar sumisa, sino que hace hincapié en su pretendida experiencia en el campo del amor y del eros. Además, la evolución de los gestos de la sobrina sería una explicación corporal de este cambio de actitud. Desde que la joven toma asiento en el sofá, el narrador la representa en repetidas ocasiones estirando su falda para alcanzar con su borde las pantorrillas, “bastante gruesas”,⁹⁶¹ y cruzar sus manos sobre su regazo con ademán de recogimiento.⁹⁶² Casi como un acto obsesivo, el gesto de taparse constantemente las piernas remite a la (falsa) ingenuidad y al (postizo) pudor que la joven simula para no desazonar a su severa tía. Es sintomático, pues, que la frecuencia con la que la joven se tapa las piernas vaya menguando según la sobrina adquiere confianza y osadía y sus respuestas se vuelven cada vez más atrevidas y provocativas. Cuando finalmente consigue tener independencia para tomar la “iniciativa dialéctica”⁹⁶³ en la conversación y alterar el estado de la tía, hasta provocarle un desmayo, la joven cumple un gesto muy diferente de los precedentes que revela su estado anímico: “frotaba ambos pies contra el suelo de tarima, [...], un gesto que sólo explicable como expresión de un contento sin control”.⁹⁶⁴

En su actividad de hilar, medir y cortar el hilo de la madeja de la narración de la señora, la sobrina de *En la penumbra* encarnaría en un solo cuerpo a las tres Moiras de la mitología griega. Según el mito, las tres hermanas, hijas de Júpiter y de la diosa de la noche Nix, eran temidas incluso por los dioses, ya que controlaban el metafórico hilo del destino de la vida tanto de los mortales como de los inmortales. Hilado por Cloto, medido por Laquesis y finalmente cortado por la más temible de las tres diosas, Átropos, el hilo de la vida estaba en manos de las tres hermanas. Aunque la sobrina se desprende físicamente de la hebra de la madeja, una vez dejada la alforja en un lado del sofá, sigue teniendo entre sus manos el metafórico hilo narrativo de la señora. A través de sus palabras, la señora deja emerger la historia de su existencia que hasta aquel momento nadie había escuchado porque a nadie ella se lo había querido contar. Si en las palabras de la señora sale a la superficie una existencia largo tiempo dejada en la penumbra, el acto de cortar repetidamente el hilo del discurso de su tía, acerca la figura de la sobrina a Átropos, que con sus temibles tijeras decidía cómo y cuándo terminar

⁹⁶¹ *Ibidem*, pág. 39.

⁹⁶² Con algunas variantes, la sobrina cumple el gesto de estirarse la falda para tapar sus piernas en varias ocasiones en la novela. Véase: *ibidem* pág. 10; pág. 12; pág. 39; pág. 48.

⁹⁶³ *Ibidem*, pág. 106.

⁹⁶⁴ *Ibidem*.

con el destino de los seres humanos, “ese hilo tirante que enlaza todos los tiempos”.⁹⁶⁵ Al igual que el azar que incurre en la vida del hombre y le despoja de toda capacidad de previsión, las interrupciones alteran la configuración del discurso y le hacen tomar una dirección muy diferente de la planeada. A éste propósito le dice la señora a su interlocutora:

Es lo malo de las interrupciones, cortan un discurso que ya no podrá ser el mismo. Quién sabe si como consecuencia de tu insolente pretensión y la necesidad de retomar el hilo de mi discurso lo que a continuación te diga no será distinto y tal vez opuesto a lo que pensaba decirte de no haber sido interrumpida. La palabra es la portadora de la razón y el cambio de una partícula puede llevar al pensamiento en una dirección imprevista. La idea más clara, hija mía, se inicia con tres palabras oscuras y solamente en el enigma se encierra un momento de felicidad, como una semilla en un fruto.⁹⁶⁶

Si recordamos los diferentes sentidos que adquiere la palabra “volver” en la narrativa benetiana, las declaraciones de la señora de *En la penumbra* nos parecen muy llamativas. De alguna manera, resumen los esfuerzos, a menudo fracasados, de los personajes que vuelven a Región para reanudar un discurso suspendido mucho tiempo atrás y que tomará senderos imprevistos.

6.4 Una fotografía y un retrato...inacabado

En los capítulos precedentes hemos comprobado cómo los narradores benetianos jamás representan a los personajes de una forma cabal para que el lector pueda configurar una imagen definitiva de estos individuos. A menudo se describen como figuras fantasmales y lúgubres, otras veces, en cambio, se remite a ellos a través de sinécdoques como en el caso del paraguas del doctor Sebastián o del chal negro de la abuela de *Saúl ante Samuel* o de Demetria de *Un viaje de invierno*. También hemos visto cómo, en ocasiones, tanto los espacios en que se mueven los protagonistas, así como los objetos que les pertenecen, no constituyen una herramienta fiable para reconstruir su pasado. Fijando ahora nuestra atención en algunas estampas de *En la*

⁹⁶⁵ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 57.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, págs. 14-15.

penumbra veremos cómo incluso en una novela unánimemente definida como la “más legible” entre las de Juan Benet, se confirman las mismas reticencias e incertidumbres de obras como *Volverás a Región*, *Una meditación* o *Saúl ante Samuel*.⁹⁶⁷

Veamos, por ejemplo, como se describe el lugar interior en que se encuentran las dos mujeres. Ante todo la escena llama la atención por su atenta organización espacial. Tía y sobrina permanecen sentadas cada una en un extremo de la habitación y el ventanal, única fuente luz, divide en dos el despacho a oscuras. La luz tenue de la tarde, filtrada por las cortinas no es suficiente ni para alumbrar la habitación ni para proyectar la sombra de los cuerpos de las dos mujeres. En la historia de la pintura, la sombra de los sujetos pintada en el cuadro se utiliza para dar volumen a los cuerpos, a la carne.⁹⁶⁸ En la novela, jamás se mencionan las sombras dejadas por los cuerpos de las dos mujeres. Una ausencia que contribuye a configurar a los dos personajes como voces sin cuerpos, seres fantasmales que hablan desde la penumbra. El narrador remite al volumen de sus cuerpos solamente cuando describe los movimientos y los gestos que las dos mujeres cumplen. Pero cuando se sientan de nuevo en su rincón en la oscuridad sus rasgos vuelven a ser desdibujados. Observamos, por ejemplo, cómo el narrador describe a la joven: “La sobrina tenía la frente abombada y vestía con telas de lana y estameña bastante oscuras; con frecuencia componía una actitud de recogimiento y se echaba el pelo hacia atrás, un cabello de color indefinido, tan indefinido como el resto de sus formas”.⁹⁶⁹ Es curioso comprobar cómo tanto para describir a la figura del doctor Sebastián en *Volverás a Región*, como para representar al enigmático forastero de *En la penumbra* Juan Benet emplea unos términos parecidos. Pocas páginas después, de hecho, el narrador de la novela de 1989 afirmará sobre el mensajero: “Todo indicaba que había sido un hombre de pelo claro pero que con el tiempo había adquirido, al igual que sus ojos, un color indefinido. Un color que podía ser el único resultado de muchas privaciones”.⁹⁷⁰

Si comparamos las dos versiones del relato, podemos comprobar que el autor despliega con gran esmero estilístico la creación de una ambientación adecuada donde tiene lugar el diálogo central entre la señora y la sobrina. En la edición de 1982 leemos: “La sobrina volvió a tomar asiento en el mismo extremo del sofá, [...]. Bajo la luz de

⁹⁶⁷ Véase lo que afirma Benson sobre la aparente mayor “legibilidad” de *En la penumbra* en *Fenomenología del enigma*, cit., págs. 335-336.

⁹⁶⁸ Stoichita, *Breve historia de la sombra*, cit., pág. 119.

⁹⁶⁹ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 39.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 56.

una pantalla de pergamino decorado con una cantiga inscrita en grandes caracteres negros, con las mayúsculas en rojo”.⁹⁷¹ En la segunda versión, en cambio, el narrador se detiene en la descripción del mobiliario del despacho:

La sobrina volvió a tomar asiento en el mismo extremo del sofá isabelino, de madera de caoba y tapicería a bandas grises y blancas, con forma de góndola y dos brazos rematados por dos robustas y grandilocuentes volutas. Con medio cuerpo sumido en la penumbra, bajo la sombra de una pantalla de pergamino decorada con una cantiga inscrita con grandes caracteres negros, con las mayúsculas en bermellón.⁹⁷²

La detallada representación del sofá, ausente en la primera edición de la novela, crea un efecto de hábitat burgués refinado.⁹⁷³ Aun así, la descripción no cumple con la función realista de crear un efecto de realidad y verosimilitud. Sirve, más bien, para introducir la luz adecuada para la ambientación del relato. Del sofá isabelino se configuran siluetas en la penumbra y la luz de la pantalla será sustituida por la sombra en la versión de 1989. El claroscuro se vuelve necesario para la reflexión, para dar voz a las experiencias interiores y, en definitiva, para que el autor plasme una variante literaria de su poética. A continuación, el autor incorporará un largo párrafo descriptivo en el cual proporciona otros detalles sobre la decoración del despacho:

Era una habitación bastante espaciosa, de la segunda planta, con dos balcones a la fachada principal de la casa, sobre el jardinillo que la separaba de la carretera; aun cuando guarnecida con unas cuantas piezas de calidad -la mesa de trabajo, el sofá las sillas isabelinas, un brasero de pie de taracea, la alfombra astorgana de nudo, unos óleos verticales de fin de siglo, con paisajes nublados- era en esencia un gabinete de trabajo, de carácter marcadamente viril, dominado por un par de armarios cristaleros atiborrados de carpetas y legajos y una voluminosa caja de caudales de la marca Gruber [...]. Y pese a algunas concesiones de la señora para otorgar a su gabinete un tono íntimo y algo diferente al de cualquier terrateniente -un *chiffonier* de madera clara, la fotografía de su padre, junto a una vía de ferrocarril, en un marco ovalado de plata, su propio retrato inacabado sobre un caballete oculto por un cobertor de oscuro damasco, un número de bibelots a los que concedía un excesivo aprecio, claramente consciente de su función simuladora- saltaba a la vista que se trataba del lugar de

⁹⁷¹ Benet, *En la penumbra* (1982), cit., pág. 10.

⁹⁷² *En la penumbra*, cit., pág. 10.

⁹⁷³ Benson, *Fenomenología del enigma*, cit., pág. 357.

trabajo de una persona enteramente dedicada a él, con escasa propensión a ceder sus ocios a la indolencia y, tal vez, no muy dispuestas a efusiones de cualquier índole.⁹⁷⁴

De la estampa citada una contradicción evidente salta a la vista. En su soliloquio la mujer a menudo hace hincapié en sus esfuerzos para librarse del dominio de los hombres, tanto de su padre como de su futuro marido.⁹⁷⁵ Pero nos extraña que el lugar donde la señora pasa la mayor parte del tiempo no deja de tener un “carácter marcadamente viril”. Podemos afirmar, entonces, que la descripción de la habitación, ubicada al principio de la novela, contradice de manera icónica lo que la mujer expresará verbalmente a lo largo de su soliloquio. Además, la única fotografía que se encuentra en el despacho tiene como referente a su padre. Una imagen, pues, que confirma ulteriormente la presencia patriarcal en la vida de la mujer.

A una primera lectura, la fotografía del padre de la señora parece ser solamente un objeto de decoración. Sin embargo, una vez terminada la obra, entendemos cómo la toma se configura como una “imagen dialéctica” que congela diferentes tiempos. En efecto, la foto encuadra al padre de la mujer “junto a la vía de un ferrocarril”. En el capítulo decimotercero de la novela, el monólogo que Abdón le dirige al forastero nos brindará pistas hermenéuticas para poder interpretar esta imagen. En su perorata contra las mujeres, el penitente culpa a la señora no haber respetado las cercas del clan de los Amat, contraviniendo de tal manera a las costumbres de la aristocracia. De allí Abdón extiende sus acusaciones a todos los que pasaron los lindes con la llegada del ferrocarril en Región. Como ya hemos visto anteriormente, traspasar los lindes -reales o metafóricos- siempre conlleva consecuencias nefastas en la comarca regionata. El tren, afirma el penitente, “lo trastocó todo, no respetó una linde, echó abajo un gran número de cercas y trajo gente nueva, mujeres también, mujeres que no temían a las máquinas, acostumbradas a los mugidos y silbidos de vapor”.⁹⁷⁶ La señora, hija ella misma de un capataz de Vías y Obras del ferrocarril, es una de aquellas mujeres llegadas con el tren. Anteriormente, los primogénitos de las grandes familias se solían casar con muchachas humildes, hijas de agricultores, pastores o muleros. Cualquier mujer de ese origen hubiera aceptado una boda tan ventajosa como la de la señora con Amat sin escandalizarse por las tradiciones incestuosas. El error de los Amat fue elegir a la hija

⁹⁷⁴ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 10.

⁹⁷⁵ Véase: Susan Martín-Márquez, “The (En)gendering of Juan Benet’s *En la penumbra*”, en Margenot, *Juan Benet: A critical reappraisal of his fiction*, cit., págs. 93-114.

⁹⁷⁶ Benet, *En la penumbra*, cit., pág. 151.

del guardavía que se había criado en un ambiente más progresista, donde las mujeres se educaban y se independizaban a través del trabajo. Volviendo nuevamente a la foto tras haber leído el monólogo del penitente, la mirada del lector se desplaza de la figura del padre de la señora hacia la línea trazada por el ferrocarril. Aquel detalle de la imagen asume por lo tanto una fuerza metonímica que remite a la narración que se oculta detrás de la foto: una imagen dialéctica ya que en ella el pasado, el presente y el futuro de la señora, así como el de todos los habitantes de la comarca, se ponen en relación.

El otro objeto sobre el cual queremos centrar nuestra atención es el retrato inacabado de la señora. Hemos señalado anteriormente de qué manera el adjetivo “inacabado”, aplicado al retrato y a la sonrisa del penitente, remite de manera metonímica al final abierto de la novela. La presencia del retrato de la señora le plantea unos interrogantes interesantes al lector. Sabemos que la mujer estaba prometida al primogénito de los Amat. Podemos pensar que el retrato fuera encargado por los Amat antes de la boda y que su ejecución tuvo que interrumpirse tras la huida de los dos novios. Sin embargo, las respuestas a estas preguntas permanecen ambiguas. Nada se dice sobre quién encargó el cuadro, ni sobre quién lo empezó a pintar como tampoco se revelan los motivos por los cuales se ha interrumpido su ejecución.

Ahora bien, lo que más llama la atención es el hecho de que el retrato no solamente no está terminado sino que se presenta tapado por un “cobertor de oscuro damasco”.⁹⁷⁷ La única representación icónica de la mujer que aparece en la novela está cubierta por una tela que impide ver la imagen. En la retórica del retrato sabemos que el primer requisito para que una pintura se pueda considerar tal es la semejanza con el sujeto que representa.⁹⁷⁸ El retrato expone y enseña físicamente al sujeto: quien lo mira debería reconocer al sujeto representado. La imitación tiene como fin una revelación del sujeto a condición de poner al descubierto su estructura: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí.⁹⁷⁹ Cosas que no se dan en el cuadro que encontramos en la habitación de la señora. Nada en el texto nos proporciona datos ciertos sobre la identidad de la mujer, ni su mismo cuento ni lo que dice Abdón. En la novela, el reflejo de la señora en el retrato no es una confirmación accesible para conocer al personaje. Aquí, la fase de construcción de uno mismo a través del espejo -incluso en la forma “congelada” del retrato- y la escisión del sujeto que conlleva su desdoblamiento en la

⁹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 10.

⁹⁷⁸ Cfr., Martínez-Artero, *El retrato. Del sujeto al retrato*, cit., pág. 11.

⁹⁷⁹ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006, pág. 16.

imagen reflejada no se lleva a cabo, sino que se deja en suspenso. Además, resulta curioso que la representación visual de la señora, es decir, el retrato inacabado, no ha sido retirada del despacho sino simplemente ocultada. Se trata entonces de un objeto que funciona como un memento, una señal de una presencia y no como un elemento del olvido.

Como hemos afirmado anteriormente, el retrato inacabado y escondido por la tela se convierte en una representación icónica ulterior de la “potencia”, en sentido aristotélico, de la narración benetiana.⁹⁸⁰ Tal vez era ése el mensaje que el enigmático forastero guardaba “en el bolsillo”⁹⁸¹ y que nunca llegó a entregar a la señora y, en consecuencia, a los lectores. Leer *En la penumbra*, así como las demás obras benetianas, no significa completar -acabar- el sentido del texto que el escritor nos ha entregado, como se suele considerar normalmente el acto de recepción. Lo que tendrá que hacer el lector es dejarlo abierto, -inacabado-, tal como hace el propio Benet con los finales de sus narraciones. Casi treinta años después, el retrato de *En la penumbra* confirma de manera visual lo pronosticado por la tía del abúlico protagonista con su frase tajante “Nunca llegarás a nada”. En aquel cuento juvenil se inauguraban los numerosos viajes benetianos: el errar sin meta ni rumbo del protagonista remitía metafóricamente a un saber siempre en movimiento y nunca definitivo.⁹⁸² Empezar el viaje-lectura por el mundo ficcional benetiano requiere entonces la misma actitud del joven “Juan” del relato de 1961. Como el personaje que al final de su recorrido entiende que cualquier acción le lleva inevitablemente a una decepción final, para el lector benetiano cualquier expectativa de encontrar un desenlace cabal o una interpretación definitiva de la obra será frustrada. No hay meta cierta en Región como tampoco hay carreteras fiables por las que andar.

Vemos, pues, cómo los enigmas planteados y no resueltos por las novelas benetianas no son un capricho de un ingeniero que por las tardes se deleitaba en escribir,

⁹⁸⁰ Véase: Deleuze y Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, cit., pág. 72. Aristóteles, recuerda Agamben, considera que una potencia es al mismo tiempo potencia para su contrario. Quien camina, por ejemplo, tiene la potencia de no caminar y quien no camina la de caminar.

⁹⁸¹ Benet, *En la penumbra* (1982), cit., pág. 57.

⁹⁸² Es curioso comprobar cómo el mismo Benet hablaba de sus primeras experiencias literarias como de “una aventura insensata [...]. De un viaje sin propósito definido ni dinero de reserva” (Carmen Martín Gaité, “Dos textos inéditos”, en Benet, *La inspiración y el estilo*, cit., pág. 238). Félix de Azúa en *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 253 afirma sobre la narrativa de Benet: “Cada libro repite tercadamente el juicio iniciado por *Nunca llegarás a nada*, aplicándolo una y otra vez con el propósito de ofrecer el mayor número de perspectivas posible. Esta peculiaridad ha sido malinterpretada con frecuencia”.

sino la muestra de una poética sólida desde los exordios literarios. Desconfiado y escéptico hacia todo mecanismo de la razón, Juan Benet concebía sus novelas sin una trama en sentido tradicional, es decir, sin una concatenación consecucional de los hechos que se pueda resumir. A lo largo de nuestro estudio hemos comprobado cómo llegar a una conclusión o a una síntesis de lo narrado equivale de alguna manera a llegar a un concepto. Por su naturaleza, el concepto se configura como la unidad de lo múltiple, reúne lo que las cosas tienen en común, su esencia. Signo que remite a una multiplicidad, el concepto se caracteriza por su identidad estable y por sus principios de no contradicción, eso es, tiene una función disyuntiva. Nada más lejano a lo que acontece en las narraciones benetianas en las que se juntan imágenes heterogéneas. Las imágenes, hemos visto, remiten a una fluctuación de los sentidos, los yuxtaponen aunque éstos sean diferentes desde un punto de vista conceptual.⁹⁸³ Mientras el concepto cierra, la imagen abre.⁹⁸⁴

Tanto en las descripciones de la naturaleza regionata, como en las representaciones de los espacios interiores o en las referencias icónicas a lo objetos, se ha visto cómo las estampas benetianas confirman algunas de las teorías contemporáneas sobre la interpretación de la imágenes. Coagulando saberes diferentes y tiempos heterogéneos, según las teorías de Benjamin actualizadas posteriormente por Didi-Huberman, la imagen “molesta” los procesos del conocimiento: es una suerte de discontinuidad epistemológica que obstaculiza un método progresivo.⁹⁸⁵ Con estas premisas hemos recorrido las estampas benetianas más significativas a sabiendas de que el movimiento dialéctico que la hermenéutica de la imagen despierta es potencialmente infinito ya que nunca llega a una síntesis unívoca. Exactamente como las novelas de Juan Benet.

⁹⁸³ Galimberti, *La terra senza il male*, cit., pág. 72.

⁹⁸⁴ “A partir de Aristóteles sobre todo [...] la imagen -que no puede reducirse a un argumento formal “verdadero” o “falso”- se desvaloriza como incierta e ambigua, ya que no se puede concluir de su percepción (su “visión”) una única proposición formal “verdadera” o “falsa”” (Gilbert Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Edición del Bronce, 2000, pág. 24).

⁹⁸⁵ Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, cit., pág. 25.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE JUAN BENET

- Nunca llegarás a nada* (1961), Madrid, Alianza, 1969.
- La inspiración y el estilo* (1966), Madrid, Alfaguara, 1999.
- Volverás a Región* (1967), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Una meditación* (1970), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- Una tumba*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Un viaje de invierno* (1972), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- La otra casa de Mazón* (1973), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- “Breve historia de *Volverás a Región*”, *Revista de Occidente*, 134, 1974, págs. 160-165.
- El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976), Madrid, Taurus, 2004.
- En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
- Del Pozo y del Numa. (Un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- El aire de un crimen* (1980), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- Saúl ante Samuel* (1980), Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- En la penumbra*, Santander, Bedia, 1982.
- La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1982.
- Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982.
- Artículos. Vol. I (1962-1977)*, Madrid, Libertaria, 1983.
- Herrumbrosas lanzas (Libros I-VI, 1983; Libro VII, 1985; Libros VIII-XII, 1985; Libros XV-XVI, 1989)*, Barcelona, Delbolsillo, 2009.
- Otoño en Madrid hacia 1950* (1987), Madrid, Delbolsillo, 2010.
- En la penumbra*, Madrid, Alfaguara, 1989.

Londres victoriano, Barcelona, Planeta, 1989.

La construcción de la torre de Babel, Madrid, Siruela, 1990.

Páginas Impares, Madrid, Alfaguara, 1996.

Cartografía personal, Madrid, Cuatro Ediciones, 1997.

La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil española, Madrid, Taurus, 1999.

Infidelidad del regreso, Madrid, Cuatro Ediciones, 2007.

Una biografía literaria, Madrid, Cuatro Ediciones, 2007.

Teatro completo (1971), edición a cargo de Miguel Carrera Garrido, Madrid, Siglo XXI, 2010.

BIBLIOGRAFIA SOBRE JUAN BENET

ARNAL GÉLY, Anne-Marie, “De un sur a otro: De Faulkner a Benet”, en Genara Pulido Tirado (ed.), *Estudios culturales*, Genara Pulido Tirado (ed.), Jaén, Universidad de Jaén, 2003, págs. 9-30.

AZÚA, Félix de, “El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 147-157.

_____, “Prólogo para un Benet”, *Archipiélago*, 16, 1994, págs. 75-82.

_____, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998, págs. 251-282.

_____, “Audaz e imprudente”, en VV.AA, *Críticas ejemplares*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 2001, págs. 8-10.

BATTLÓ, José, “Reseña *Volverás a Región*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229, 1969, págs. 234-237.

BEEBE, Thomas O., “Talking Maps: Región and Revolution in Juan Vincent Benet and Euclides da Cunha”, *Comparative Literature*, vol. 47, 3, 1995, págs. 193-214.

BENSON, Ken, “El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet”, *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990, págs. 42-51.

_____, “Los espacios vacíos y el lector modelo. Reflexiones sobre la cooperación del lector en la narrativa española de la posguerra”, en *Investigaciones semióticas IV – Describir, inventar, transcribir el mundo* (Actas del IV Simposio internacional de

semiótica de la Asociación Española de Semiótica en Sevilla, 1990), Madrid, Visor, 1992, págs. 27-38.

_____, “Autenticidad y pureza en el discurso de Juan Benet”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 11-13.

_____, “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, 2000-2001, 3-4, págs. 21-46.

_____, “Del mal ontológico a la frustración cotidiana. Variantes del fantástico en la narrativa española contemporánea”, *RILCE: revista de filología hispánica*, vol. 20, 1, 2004, págs. 17-50.

_____, *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2004.

BONNAFFOUX, Dense, “Crónica de una muerte no anunciada: *El aire de un crimen* de Juan Benet”, *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 43-59.

BRAVO, Frédéric, “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*”, *La licorne*, 1994, 31, págs. 31-45.

BRAVO, María Elena, “Región, una crónica del discurso literario”, *Modern Language Notes*, 98, 1983, págs. 250-58.

_____, *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de la postguerra*, Barcelona, Península, 1985, págs. 266-302.

_____, “Juan Benet: de modernismo a posmodernismo”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 5-7.

CABRERA, Vicente, *Juan Benet*, Boston, Twayne, 1983.

CAPDEBOSCQ, Anne-Marie y Claude MURCIA, (eds.), *Juan Benet*, Poitiers, La licorne, 31, 1994.

CARRASQUER, Francisco, “Tres ensayos de Juan Benet”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 9-11.

_____, “Juan Benet Goitia: laberinto en pólder”, *Archipiélago*, 16, 1994, págs. 84-94.

CARRERA GARRIDO, Miguel, “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet”, *Almatea: revista de microcrítica*, I, 2009, págs. 23-41.

CASTRO, Odile, “Región: la dinámica de un espacio simbólico”, *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 61-87.

CHAMORRO, Eduardo, "El caballero de Pisuegra", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 27-28.

_____, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Barcelona, Muchnick Editores, 2001.

CHAPUT, Marie-Claude, "Historia y ficción en *Volverás a Región*", *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 25-41.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, "Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 537, 1995, págs. 43-53.

_____, "La aventura del estilo en el pensamiento literario del medio siglo: las ideas literarias de Juan Benet", *La Página*, 30, 1997, págs. 33-43.

COMPITELLO, Malcom Alan, *Ordering the Evidence: Volverás a Región and Civil War Fiction*, Barcelona, Puvill, 1983.

_____, "Benet and Spanish Postmodernism", *Revista Hispánica Moderna*, 44, 2, 1991, págs. 259-73.

_____, "Reflexiones sobre el acto de narrar: Benet, Vargas Llosa y Euclides da Cunha", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 19-22.

_____, "Juan Benet: camino al final de la modernidad", *La Página*, 30, 1997, págs. 57- 68.

CONTE, Rafael, "Una pesadilla entre ruinas", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 5 de septiembre de 1968, pág. 3.

_____, "Juan Benet: la reconquista de Región", *Páginas de literatura y ensayo*, 7, 1983, págs. 1-7.

CORREA, Pedro, "La última novela de Juan Benet", *Nuestro tiempo*, 41, 235, 1974, págs. 95-100.

CUEVAS MENDOZA, Carlos, "La gestación del laberinto de Juan Benet: Región, El Sertão, León", *Tierras de León: Revista de Diputación Provincial*, vol. 41, 117, 2003, págs. 81-116.

DE ARANA, Juan Ramón, "Silencio y construcción ficcional en *Saúl ante Samuel* de Juan Benet", *Espéculo: revista de estudios literarios*, 36, 2007.

DE LA FLOR, Fernando R., "La poética visual y artificiosa de Juan Benet", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568, 1997, págs. 31-49.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

_____, “Texto y sentido: *En la penumbra* de Juan Benet”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 18, 1993, págs. 195-200.

_____, “Apuntes sobre la narrativa breve benetiana”, *La Página*, 30, 1997, págs. 69-72.

_____, *La forma del enigma (siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*, Universidad de Zaragoza, Colección Trópica (Anexos de Tropelías 7), 2000.

EPPS, Brad, “The Cold Furnace of Desire: The site of Sexuality in *Volverás a Región*”, en John B. Margenot (ed.), *Juan Benet: A critical reappraisal of his fiction*, West Cornwall, CT: Locust Hill, 1997, págs. 33-91.

ESTRADA, Isabel, “Sopla y adivina. *En la penumbra* como parodia del deseo”, *Revista hispánica moderna*, 49, 1996, New York, Columbia University Press, págs. 121-135.

FERNÁNDEZ DELGADO, Juan José, “La memoria sin nostalgia de Juan Benet”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 453, 1988, págs. 136-139.

GARCÍA PÉREZ, Francisco, “*La inspiración y el estilo*: primeros (y definitivos) pasos de una teoría literaria”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 7-8.

_____, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1997.

GIMFERRER, Pere, “Notas sobre Juan Benet”, Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 45-58.

GINGERICH, Stephen D., “Telling (in) the Half-Light: mimetic poetics and Juan Benet’s *En la penumbra*”, *Hispania*, vol. 91, 3, 2008, págs. 569-578.

GÓMEZ PARRA, Sergio, “Juan Benet: la ruptura del horizonte novelístico”, *Reseña*, 9, 58, septiembre-octubre 1972, págs. 3-12.

GONZÁLEZ, Josefina, “Tecnología y Arcadia en *Volverás a Región*: un contraste descriptivo”, *Hispania*, vol. 78, 3, 1995, págs. 456-62.

GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Juan, “Juan Benet y la deliberada búsqueda de la realidad incierta”, *Ingeniería y territorio*, 79, 2007, págs. 12-13.

GULLÓN, Germán, “La fotografía en la novela (Alarcón, J. Goytisolo, Benet)”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 483, 1987, pág. 10.

GULLÓN, Ricardo, “Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 319, 1973, págs. 3-10.

_____, “Esperando a Coré”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 127-146.

_____, “La novela española del siglo XX”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 396-397, 1979, pág. 28.

_____, "Sombras de Juan Benet", *Cuadernos hispanoamericanos*, 418, 1985, págs. 45-70.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, "La inspiración y el estilo de Juan Benet", *La Página*, 30, 1997, págs. 44-55.

HERZBERGER, David, *The novelistic world of Juan Benet*, Indiana, The American Hispanist, 1976.

_____, "Enigma as a narrative determinant in the novels of Juan Benet", *Hispanic Review*, Vol. 47, 2, 1979, págs. 149-157.

_____, "The theme of Warring Brothers in *Saúl ante Samuel*", en Robert Manteiga (ed.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover-New Hampshire, The University Press of New England, 1984, págs. 100-110.

_____, "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la narrativa española", Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 24-44.

_____, "Benet y la historia", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 24-25.

_____, *Narrating the past: fiction and historiography in postwar Spain*, Durham, Duke University Press, 1995.

_____, "Juan Benet's Death", en John B. Margenot (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, CT, Locust Hill Press, 1997, págs. 3-17.

JANQUART, Aline, "«¡Calamidad, nunca llegarás a nada!»", o las tribulaciones del narrador benetiano", *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 149-160.

JIMÉNEZ, Mercedes, "Juan Benet habla al lector desde *En la penumbra*", *Revista de estudios hispánicos*, 20, 1993, págs. 95-102.

LARSON, Susan, "Bibliografía de y sobre Juan Benet", *La Página*, 30, 1997, págs. 83-93.

LASCAUX, Sandrine, "Juan Benet: la crise de la raison", *Pandora: revue d'études hispaniques*, 6, 2006, págs. 99-120.

LEFEBVRE, Valentine, "Hacia una definición de la narrativa de Juan Benet", *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 97-118.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, "Volverás a Baalbec", *Cuadernos de Filología Italiana*, 7, 2000, págs. 757-772.

LÓPEZ LÓPEZ, Mariano, "Análisis formal y temático de la narrativa de Juan Benet", en *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992, págs. 161-250.

_____, “Intertextualidad y variaciones del discurso en *Os sertões, Herrumbrosas lanzas, La guerra del fin del mundo, Grande Sertão: veredas, Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Juan Villegas, vol. 5, 1994 (Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y latinos), págs. 355-362.

MACHÍN LUCAS, Jorge, “Juan Benet al trasluz: palimpsestos subversivos en Región”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, págs. 19-28.

MANTEIGA, Roberto C. *et al.*, (eds.), *Critical approaches to the writings of Juan Benet*, Hanover, University Press of New England, 1984.

_____, “El lector-viajero de Juan Benet”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 23-24.

MARGENOT III, John B, “Cartography in the fiction of Juan Benet”, *Letras peninsulares* 1, 1988, pp. 331-343.

_____, “Cloisters, doors and intruders in Juan Benet’s *Saúl ante Samuel*”, *Symposium*, 42, I, 1988, págs. 37-47.

_____, “The house as a temple of war in Juan Benet’s *Saúl ante Samuel*”, *Romance Notes*, 29, 1988, págs. 119-124.

_____, “Cloisters and Cloisterers in Juan Benet’s *Volverás a Región*”, *Hispanic Journal*, vol. 10, 2, 1989, págs. 113-126.

_____, “Character Questing in Juan Benet’s *Volverás a Región*”, *Modern Language Studies*, vol. 19, 3, 1989, págs. 52-62.

_____, *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos, 1991.

_____, “Los cordajes del discurso en *Saúl ante Samuel*”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 13-14.

_____, “Wild Men in the fiction of Juan Benet”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. 30, 2, 1994, págs. 163-74.

_____, *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, CT, Locust Hill Press, 1997.

MARÍAS, Javier, “Sobre Benet”, en *Literatura y Fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, págs. 125-137.

_____, “El señor Benet pinta y compone”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, págs. 11-14.

_____, “Esos fragmentos”, en Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, Barcelona, Delbolsillo, págs 707-712.

MARTIN MÁRQUEZ, Susan, "The (En)gendering of Juan Benet's *En la penumbra*", en John B. Margenot III, *Juan Benet: A critical reappraisal of his fiction*, West Cornwall, Locus Hill, 1997, págs. 93-114.

MARTÍN GAITE, Carmen, "Dos textos inéditos", en Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999, págs. 225-269.

MARTÍNEZ-LÁZARO, Marisa, "Juan Benet o la incertidumbre como fundamento", *El Urogallo*, 11-12, 1971, págs. 175-176.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, "Introducción", en Juan Benet, *Un viaje de invierno*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 9-94.

MATAMORO, Blas, "El escribano de las musas", *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, págs. 29-32.

MOLINA ORTEGA, María Antonia, *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

MONTERO, Isaac, "Polémica, acotación a una mesa redonda (respuesta a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)", *Cuadernos para el diálogo*, vol. XXIII, diciembre 1970, págs. 65-74.

MURCIA, Claude, "La espacialización de la escritura", en *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 13-23.

_____, *Juan Benet: dans la pénombre de Región*, Nathan, París, 1998.

NAVAJAS, Gonzalo, "The deferred enigma in Juan Benet's *Un viaje de invierno*", *Anales de la literatura española contemporánea*, 10, 1985, págs. 41-59.

NOLENS, Ludovico, "Entrevista con Juan Benet: adiós a Región", *Quimera*, 3, 1981, págs. 9-13.

NÚÑEZ, Antonio, "Encuentro con Juan Benet", en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 17-23.

ORTEGA, José, "Estudios sobre la novela de Juan Benet", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 95, 284, 1974, págs. 229-258.

ORTEGA, Marie-Linda, "Con Benet en Babel", *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 119-130.

ORTEGA LÓPEZ, José, "La fertilidad de la ambigüedad (*En la penumbra* de Juan Benet)", *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 89-95.

PÉREZ, Janet, "The rethoric of ambiguity", en Roberto C. Manteiga, *Critical approaches to the writings of Juan Benet*, Hanover, University Press of New England, 1984, págs. 18-26.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, "Tiempo y tiempos en *Volverás a Región* de Juan Benet", *Hispanic Review*, 59, 1991, págs. 281-294.

PITTARELLO, Elide, "Reseña de *Herrumbrosas lanzas. Libros I-VI y VII*, Madrid, Alfaguara, 1983, pp. 307; *Herrumbrosas lanzas. Libro VII*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 218", *Rassegna iberistica*, 25, 1986, págs. 59-63.

_____, "Juan Benet al azar", en Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, págs. 11-32.

_____, "Juan Benet finge ordenar sus cuentos", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 de noviembre de 1994, Universidad de Murcia, 1996, Vol. II, págs. 1221-28.

_____, "Sui saperi non dialettici di Juan Benet", en Silvana Serafin (ed.), *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1997, págs. 235-45.

_____, "Sobre la conveniencia de perder la Guerra", *Archipiélago* 40, 2000, págs. 130-31.

_____, "Juan Benet", en Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Milán, La Nuova Italia, 2001, págs. 615-28.

_____, "Juan Benet: «Scrivo perché non so esporre le cose»", en Luca Pietromaschi (ed.), *La trama nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 2002, págs. 175-200.

_____, "Juan Benet: 'La historia debería ser tema prohibido'", en *Guerra y Literatura. Actas XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María 9-11 de noviembre de 2005, Fundación Luis Goytisolo, 2006, págs. 71-88.

_____, "Juan Benet: «¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?»", en Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini, *La memoria e l'invenzione. presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Catanzaro, Soveria Mannelli, 2008, págs. 69-82.

POPE, Randolph D., "Benet, Faulkner and Bergson's memory", en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 243-253.

RAPIN, RONALD F., "Juan Benet's *Volverás a Región*: the Amorphous Nightmare", *Neophilologus*, vol. 73, 4, 1989, págs. 541-547.

RIVKIN, Laura, "La búsqueda literaria en *Una meditación*", en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 108-126.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Apuntes para una teoría benetiana”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 396-397, 1979, págs. 3-5.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, “En el corazón de *En la penumbra*”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 16-17.

ROIG, Montserrat, “El laberinto de Juan Benet”, en *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, Martínez Roca, 1975, págs. 19-27.

SANZ VILLANUEVA, Santos, “Benet en su tiempo”, *La Página*, 30, 1997, págs. 4-6.

SAVATER, Fernando, “Un inconformista”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, págs. 7-10.

SERRANO, Carlos, “Notas sobre un Benet hidráulico”, *Hispanística XX*, 12, 1995, págs. 3-12.

SERRANO LÓPEZ, Pedro Pablo, *Sorna, lamento y laberinto en “Herrumbrosas lanzas” de Juan Benet*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

SOBEJANO, Gonzalo, “*Saúl ante Samuel* historia de un fratricidio”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 158-176.

_____, “Juan Benet en sus títulos”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 3-5.

SUMMERHILL, Stephen, “Prohibition and transgression in *Volverás a Región* and *Una meditación*”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 93-107.

SUÑEN, Luis, “Dos novelas de Juan Benet: *Saúl ante Samuel* y *El aire de un crimen*”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 410, 1981, pág. 5.

_____, “La lección de los seniors: Camilo José Cela y Juan Benet”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 444-445, 1983, pág. 12.

_____, “La zona de sombra”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, 2001, págs. 15-18.

UGALDE, José Antonio, “El sentido de la guerra en la Región de Juan Benet”, *Revista de occidente*, 178, 1996, págs. 125-139.

VERNON, Kathleen M., (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986.

VILLANUEVA, Darío, “La novela de Juan Benet”, *Camp de d’Arpa*, 8, 1973, págs. 9-16.

WASMUTH, Axel, “Polifonía y armonía de los espacios en *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet”, en *Espacios y discursos en la novela española actual: del realismo a la*

actualidad, coord. por Wolfgang Matzat, Iberoamericana, Vervuert, 2007, págs. 239-259.

WESCOTT, Julia Lupina, "Subversion of Character Conventions in Benet's trilogy", *Critical approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover-New Hampshire, The University Press of New England, 1984, pp. 72-87.

_____, "Herrumbrosas lanzas, I, discurso de traición", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 559-560, 1993, págs. 14-16.

_____, "Benet's theoretical essays: beneath the mask of representation", en John B. Margenot, *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, CT, Locust Hill Press, 1997, págs. 19-32.

WOOD, Guy H., "Una aproximación cartográfica a *Herrumbrosas lanzas*", *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, vol. 6, 2, 1993, págs. 7-18.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi, 1993.

_____, *Signatura rerum. Sul metodo*, Turín, Bollati Boringhieri, 2008.

ALDECOA, Josefina, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.

ALONSO, Santos, *La novela en la transición*, Madrid, Puerta del Sol/Ensayo, 1983.

ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*, Milán, Bompiani, 2008.

ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.

AUMONT, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

_____(et al.), *Estética del cine. Espacio filmico, narración y lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

AZUA, Félix de, *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 2003.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

_____, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- BAL, Mieke, "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", en Franco Moretti (ed.), *Il Romanzo*, Vol. II, *Le forme*, Turín, Einaudi, 2002, págs. 189-224.
- BALDINI, Umberto, *Michelangelo scultore*, Florencia, Sansoni, 1981.
- BARTHES, Roland, *La camera chiara*, Turín, Einaudi, 2003.
- BATAILLE, Georges, *L'erotismo*, Milán, ES, 2009.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Barpal, 2007.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- _____, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago, Lom Ediciones, 2009.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.
- BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BODEI, Remo, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milán, Feltrinelli, 2007.
- _____, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.
- BORGNA, EUGENIO, *L'attesa e la speranza*, Milán, Feltrinelli, 2005.
- BREIDACH, Olaf y VERCELLONE, Federico, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano, Mondadori, 2010.
- CALVINO, Italo, "La redenzione degli oggetti", en *Saggi (1945-1985)*, vol. I, Milán, Mondadori, 1995, págs. 519-524.
- CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1971.
- CAMPILLO, Antonio. "El autor, la ficción, la verdad", *Daimon*, 5, 1992, págs. 25-45.
- CASTI, Emanuela, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Unicopli, Milano, 1998.
- CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milán, Feltrinelli, 2009.
- CHEVALIER Jean y Alain GHEERBRANDT, *Dizionario dei simboli*, Milán, Rizzoli, 2005.
- COLLI, Giorgio, *Filosofia dell'espressione*, Milán, Adelphi, 1989.

CUNHA, Euclides da, *Los sertones*, prólogo, notas y cronología de Walnice Nogueira Galvão, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

CURI, UMBERTO, *La forza dello sguardo*, Turín, Bollati Boringhieri, 2004.

CURIEL RIVERA, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*, México, UNAM, 2006.

DELEUZE, Gilles y Giorgio AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011.

DELEUZE Gilles y Félix GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

_____, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

_____, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.

DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Del Bronce, 2000.

_____, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2007.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981.

ESROCK, Ellen J., *The Reader's eye. Visual imaging as reader response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994.

FAULKNER, William, *Las palmeras salvajes*, Barcelona, Del Bolsillo, 1970.

_____, *Luz de agosto*, Barcelona, Argos Vergara, 1980.

_____, *¡Absalón, Absalón!*, Barcelona, Alianza, 1985.

_____, *Mientras agonizo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____, *Santuario*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

_____, *El ruido y la furia*, Madrid, Alianza, 2011.

FRANZINI, Elio, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milán, Raffaello Cortina, 2001.

FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2011.

FREUD, Sigmund, "Lutto e melanconia", en *Opere. Vol. 8: Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Turín, Bollati Boringhieri, 1976, págs. 102-118.

_____, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 2000.

GALIMBERTI, Umberto, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milán, Feltrinelli, 1999.

_____, *Il corpo*, Milán, Feltrinelli, 2000.

_____, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milán, Feltrinelli, 2000.

_____, *La terra senza il male*, Milán, Feltrinelli, 2001.

_____, *Dizionario di psicologia*, Turín, Garzanti, 2003.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

_____, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

GIBBON, Edward, *The decline and fall of the Roman Empire*, vol. V, London, Dent Dutton, 1969.

GIRARD, René, *La violencia e il sacro*, Milán, Adelphi, 1980.

GIVONE, Sergio, *Eros/Ethos*, Turín, Einaudi, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Shadows. The depiction of cast shadows in Western art: a companion volume to an exhibition at the National Gallery*, Londres, Yale University Press, 1995.

GOODMAN, Nelson, *Language of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett, 1968.

_____, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

GRACIA, Jordi (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000.

HAMON, Philippe, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.

_____, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

_____, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, “Lo sviluppo storico della poesia epica”, en *Estetica*, Turín, Einaudi, 1997, vol. II, págs. 1224-1243.

HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.

_____, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza, 2009.

_____, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de cultura económica, 2010.

_____, *L'abbandono*, Génova, Il Melangolo, 1989.

HOLLOWAY, Vance. R., *El Postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. A study of the play-element in culture*, Londres, The Beacon Press, 1950.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody. The teaching of Twentieth-century Arts forms*, New York London, Methuen, 1985.

_____, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, London, Routledge, 1995.

_____, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 2004.

KERMODE, Frank, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*, Londres, Oxford University Press, 1970.

KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

ISER, WOLFGANG, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

JAKOB Michael, *Paesaggio e letteratura*, Florencia, Leo. S. Olschki, 2005.

JAMESON, Friedrich, *Signatures of the visible*, Routledge, Nueva York, 1990.

JIMÉNEZ, JOSÉ, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993.

LE BRETON, David, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2009.

LOTMAN, Jurij M; Boris USPENSKIL, *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani, 1975.

_____, *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 2002.

- LYNCH, Enrique, *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006.
- MARÍAS, Javier, *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993.
- _____, *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- _____, *Todas las almas*, Barcelona, Delbolsillo, 2006.
- _____, *Tu rostro mañana. 3 Veneno y sombra y adiós*, Barcelona, Delbolsillo, 2008.
- MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Delbolsillo, 1998.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- MATTE BON, Francisco, *Gramática comunicativa del español. Tomo I. De la lengua a la idea*, Madrid, Difusión, 1992.
- _____, *Gramática comunicativa del español. Tomo II. DE la idea a la lengua*, Madrid, Difusión, 1992.
- MELANDRI, Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonia, Il Mulino, 1968,
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- _____, *Fenomenologia della percezione*, Milán, Bompiani, 2005.
- _____, *L'occhio e lo spirito*, Milán, SE, 1989.
- MORALE, Ugo, *Introduzione a Beethoven*, Milán, Mondadori, 1999.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, Rubén, *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, Fénix Editora, Sevilla, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *L'essere abbandonato*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- _____, *Tre saggi sulle immagini*, Napoli, Cronopio, 2002,
- _____, *La mirada del retrato*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2006.
- NATOLI, Salvatore, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Milán, Feltrinelli, 1997.

_____, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milán, Feltrinelli, 2008.

ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

PANTOJA CHAVES, Antonio, "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", en *El Argonauta Español*, n. 4, 2007, <http://argonauta.imageson.org/document98.html>.

PARDO, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

PEREGALLI, Roberto, *I luoghi e la polvere*, Milán, Bompiani, 2010.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

PINOTTI, Andrea y Antonio SOMAINI, (a cura de), *Teoria dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

PITTARELLO, Elide, en MARIA GRAZIA PROFETI (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Milán, La Nuova Italia, 2001, págs. 531-659.

RELLA, Franco, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milán, Feltrinelli, 1987.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

_____, "La función del distanciamiento" (1975), en José Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

_____, *La semántica dell'azione*, Milán, Jaca Book, 1998.

_____, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de cultura económica, 2008.

RUBIO MARCO, Salvador, *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

SAID, Edward, *Beginnings. Intention and method*, Columbia University Press, 1975.

SANCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama* Barcelona, Destino, 1961.

SANTARCANGELI, Paolo, *Il libro dei labirinti*, Milán, Frassinelli, 1984.

SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1984.

_____, *L'immaginazione*, Milán, Bompiani, 2007.

- _____, *Idee per una teoria delle emozioni*, Milán, Bompiani, 2007.
- SCHIAVONE, Aldo, *Storia e destino*, Turín, Einaudi, 2007.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 1999.
- SETTIS, Salvatore, *Futuro del classico*, Turín, Einaudi, 2004.
- SEVERINO, Emanuele, *Legge e caso*, Milán, Adelphi, 2002.
- SHAKESPERARE, William, *Hamlet*, Milán, Feltrinelli, 2004.
- SINI, Carlo, *I segni dell'anima*, Bari, Laterza, 1989.
- _____, *Il simbolo e l'uomo*, Milán, EGEA, 1991.
- _____, *Filosofia e scrittura*, Bari, Laterza, 1994.
- _____, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milán, Jaca Book, 1996.
- _____, *Etica della scrittura*, Milán, Il Saggiatore, 2000.
- _____, *Il comico*, Milán, Jaca Book, 2002.
- STOICHITA, Victori Ieronim, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2006.
- TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- _____, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- _____, "El canto de las sirenas", *En-claves del pensamiento*, II, 4, diciembre 2008, págs. 101-111.
- TURRI, Eugenio, *Il paesaggio e il silenzio*, Venecia, Marsilio, 2010.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2007.
- VEYNE, Paul, *Como se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972.
- VILLÁN, Javier, "Caneja íntimo o la negación del paisaje, en *Caneja una mirada del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.
- VITTA, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Turín, Einaudi, 2008.
- WARNING, RAINER (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- WEINRICH, HARALD, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bolonia, Il Mulino, 1978.

WUNENBURGER, Jean Jacques, *Filosofia delle immagini*, Turín, Einaudi, 1999.

ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

_____, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a una serie de personas cuyo apoyo y confianza han contribuido de forma determinante para la realización del mismo.

Quiero expresar mi más sincera gratitud a la profesora Elide Pittarello por su paciencia, su confianza y sus valiosas palabras a la hora de dirigir este proyecto. Al profesor Antonio Monegal Brancós de la Universitat Pompeu Fabra por la acogida recibida durante mi estancia en Barcelona y por sus preciados consejos que me proporcionaron una ayuda inestimable.

A la Universitat Pompeu Fabra, por su apoyo institucional. Especialmente a Àngels Bertran Ambròs de la secretaría del Departament d'Humanitats.

A mis padres y a mi hermano, que siempre han estado a mi lado. A todas mis amigas y amigos, así como a aquellas personas que, aunque no menciono, han estado directa o indirectamente vinculadas a este proyecto.