

**LA MEMORIA EN RUINAS.
NARRATIVA, MEMORIA Y OLVIDO EN LA POSTGUERRA
ESPAÑOLA SEGÚN LA COSMOVISIÓN DE JUAN BENET**

Ken Benson

”El hombre es hombre porque recuerda”
Anatole France

”La memoria es el alma y el alma debe ser poco
más que la memoria pues no existe un sólo acto
psíquico del que la memoria pueda estar ausente”
Juan Benet

Punto de partida: narrativa y memoria

Hablar de narrativa es, en última instancia, hablar de la memoria. Simplemente: sin memoria no hay relato. Si bien todo relato constituye una construcción ficticia, el mero hecho de narrar significa una apelación a la memoria, o bien del narrador o bien de las diversas voces que componen el relato. En efecto, ”toda narración, autobiográfica o novelesca, histórica o inventada depende de la memoria de alguien” (Vernon, 1989: 429) y uno de los primeros actos que tiene que llevar a cabo el autor de un relato de ficción es construir y representar una memoria ficticia e imitar el proceso rememorativo atendiendo a una concepción determinada de la memoria. Independientemente de su importancia temática o no, esto es, si el relato trata *sobre* la memoria, todo relato está estructurado de una forma determinada. Esta estructuración es consecuencia, a su vez, de una concepción de la memoria que ”impone un orden en el pasado de lo contado, establece vínculos entre recuerdos e imágenes que, si no son los de la cronología ’histórica’ ni de la lógica aristotélica, poseen una lógica subjetiva, propia de un logos rememorante, con su particular fuerza expresiva” (*ibid.*). Podemos pues constatar que no hay relato si no hay memoria y la concepción de la memoria es fundamental para explicar el modo en que un relato es construido y convertido en discurso narrativo. Esto es, en toda narrativa hay un profundo paralelo entre la concepción de la memoria intrínseca en el relato y la poética autorial.

En este trabajo vamos a analizar unos textos del escritor vanguardista de la postguerra española, Juan Benet (1927-1993). En sus textos nos encontramos con prolijas reflexiones sobre el funcionamiento de la memoria, al mismo tiempo que las tramas de sus novelas se sitúan en un periodo histórico concreto, la guerra civil española y la postguerra ulterior. Su discurso narrativo es por tanto un material relevante para estudiar la concepción de la memoria y de la historia en este periodo histórico (la España franquista) así como el impacto de este periodo en la sensibilidad literaria de quienes la vivieron. Estudiar la concepción de la memoria en un periodo dictatorial y aislacionista es una forma de indagar cómo el intelectual tiene que buscar caminos alternativos a los oficiales para describir el mundo que le ha tocado vivir. En situaciones de extrema falta de libertad política los pensamientos sobre la memoria colectiva e individual adquieren especial importancia, puesto que toda reflexión libre está socavada por los intentos del aparato oficial de construir un imaginario nacionalista colectivo – una visión única y autoritaria sobre la identidad nacional y sobre el pasado heroico del estado español.¹

Ahora bien, si admitimos que la concepción de la memoria es un elemento fundamental para la construcción de los relatos y que, consiguientemente, concierne a cómo éstos se construyen, tenemos que toda la concepción del relato, la poética del autor, es relevante para comprender su concepción de la memoria. La memoria constituye, en el fondo, un mecanismo para hacernos una idea del mundo y, en definitiva, el fundamento de la creación novelesca. Para entender el funcionamiento de la memoria en los textos literarios tenemos, por tanto, que situar el conjunto del pensamiento de un autor determinado en su contexto sociocultural, para seguidamente analizar cómo se interrelaciona este contexto con la función de la memoria en los textos en cuestión.

Dicho de otro modo, si admitimos que la literatura consiste en plasmar una experiencia, una visión del mundo, un reflejo de la realidad circundante según es concebida por el autor, mientras que la memoria por su parte es el reflejo de la experiencia vivida por el individuo según se plasma en su mente, tenemos que los conceptos de 'literatura' y 'memoria' tienen mucho en común. Consiguientemente, las poéticas

¹ Vid al respecto mi trabajo de 1999 en esta misma publicación.

autorales guardan un fuerte paralelismo con la concepción de la memoria que de una forma implícita o explícita subyacen en los textos en cuestión. El funcionamiento de la memoria nos abre así el camino a la concepción de la conciencia ("el alma" en el ateo Benet², no puede concebirse sino como el flujo psíquico de la mente humana).

Conceptos

En este trabajo nos vamos a centrar en una serie de presupuestos o principios teóricos que, a nuestro juicio, esclarecen la relación entre literatura y memoria: en primer lugar, la fenomenología, como forma de conocimiento y de percepción de la realidad y, en segundo lugar, la distinción que, partiendo de Lacan, utiliza Kristeva entre un conocimiento simbólico de la realidad y una percepción semiótica de la misma. En tercer lugar, la distinción que hace Barthes entre texto legible y escribible, por un lado, y el goce estético o *jouissance*, por otro. También nos valdremos, aunque sucintamente, de la distinción de Bajtin entre texto monológico y dialógico. Antes de pasar a explicar sucintamente nuestro uso de estos conceptos, queremos destacar que no son conceptos "impuestos" por nosotros a la poética del autor sino queremos mostrar a lo largo del trabajo cómo estos planteamientos teóricos coinciden con muchos planteamientos del propio Benet en sus escritos teóricos y en sus creaciones artísticas, aunque los términos sean distintos. No hay ninguna constancia de que nuestro autor conociera estos textos teóricos, pero es interesante observar cómo estas ideas que se desarrollan en la Europa de los años sesenta, coinciden con los pensamientos de un autor encerrado en la España aislacionista gobernada por el general Franco.

La fenomenología es pertinente para este acercamiento en cuanto que concibe la realidad sólo como un proceso de encuentro del objeto con el sujeto, esto es, el referente externo no existe como objeto sino cuando

² Cfr. Martín Gaité (1999). No hago, a diferencia de Estrella Cimbreiro, por tanto, diferencia entre la conciencia como proceso psíquico de la mente humana y alma como 'identidad espiritual': "Benet va más allá de Bergson [...] llegando a equiparar la memoria no sólo a una entidad psicológica como la conciencia sino a una identidad espiritual" (Cibreiro, 1993: 29), basándose precisamente en la cita que hemos utilizado en el epígrafe.

aparece en la conciencia del sujeto. Todo hecho y acontecimiento externo al sujeto depende del marco de referencia en el que se mueve el sujeto de la percepción y la mente humana no percibe los objetos del mundo como elementos sin relación entre sí, sino como configuraciones de elementos organizados y con un sentido. Este "sentido" no es algo 'objetivo' (perteneciente al objeto) sino que se constituye en la conjunción entre sujeto que observa y objeto observado, esto es, en la conciencia del sujeto. En consecuencia, y según esta visión de las cosas, los objetos sólo adquieren sentido cuando son percibidos por la conciencia. La complejidad del texto literario estriba en que, por un lado, hay un reflejo de la conciencia del autor según se plasma en el texto, por otro, tenemos la conciencia del lector que entra en contacto con este texto. Se trata, por tanto, de la conjugación de dos mundos y como consecuencia de ello "todo intento de fijar el significado del texto es fútil, ya que el texto como fuente de entendimiento es inagotable" (Valdés 1987: 176).

Ahora bien, dentro de la propia conciencia tampoco hay una concepción unívoca de los objetos. Siguiendo a Lacan y Kristeva podemos describir la conciencia como un espacio mental donde contrastan los ámbitos de lo imaginario o semiótico (elementos prerracionales y prelingüísticos del inconsciente que permanecen en la memoria, asociados con la simbiosis y satisfacción incestuosa inherente a la relación infante/madre), por un lado, y lo simbólico (la organización racional de la mente consciente del sujeto adulto, donde impera la separación, claridad, autonomía y poder asociado al padre), por otro. Según Lacan, el niño evita entrar en el orden simbólico y permanece en el imaginario cuando se niega a rechazar la figura materna. Veremos, en el último apartado de este trabajo, cómo en la novela *Volverás a Región* un personaje, un 'niño desmemoriado', será crucial para la interpretación metafórica de este texto. En nuestro trabajo vamos a observar cómo en los textos que nos ocupan hay un continuo vaivén entre estos dos principios, y que la búsqueda de una experiencia de la existencia más rica y compleja consiste en una vuelta a un estado de equilibrio en el que el principio de la madurez (lo simbólico) se encuentra interrelacionado con la experiencia prerracional de la existencia (lo imaginario o semiótico). La concepción del cuerpo que aquí vamos a tratar, está asimismo relacionada con esta oposición: por un lado la separación entre el cuerpo del 'otro' y el propio, como un elemento de distinción entre la identidad del 'yo' y la identidad de lo ajeno, 'el otro' (concepción dentro

del orden simbólico); por otro lado, la concepción del cuerpo ajeno como una fusión con el cuerpo propio, en la cual se centra la experiencia de la unidad y la fusión de los cuerpos (percepción a través de lo imaginario o semiótico).

El texto *escribible*, según Barthes, se refiere a aquél que requiere de la cooperación activa del lector para su descodificación, a diferencia del texto *legible*, esto es, el que está constituido por un código cerrado cuyo sentido no puede recrearse sino que está culminado en el texto mismo y que por tanto requiere de un lector pasivo que asuma la ideología y las pautas marcadas por el autor implícito. Para Barthes sólo el texto *escribible* es el que permite llegar al *goce estético* (la *jouissance*), mientras que el texto *legible* aporta un bienestar de grado inferior que denomina *placer*.

El texto *monológico*, por su parte, es, según Bajtin, el texto en el que sólo hay *una* ideología imperante y en el que normalmente sólo tiene cabida una voz narradora o una visión del mundo; mientras que el texto *dialógico* es el que muestra una pluralidad de ideologías mediante una plurivocidad en el texto. Para Bajtin los textos de Tolstoi serían monológicos mientras que los de Dostoyevski serían dialógicos.

Con este planteamiento se hace necesario, antes de llevar a cabo un análisis de la función de la memoria en el discurso narrativo de Juan Benet, situar a este autor en su contexto socio-cultural, presentar su poética, su relación con las corrientes ideológicas y estéticas del momento, para poder, finalmente, analizar el funcionamiento de la memoria en uno de sus textos novelísticos. Comenzamos, consiguientemente, situando al autor en sus circunstancias socioculturales en el periodo de la postguerra española.

El contexto sociocultural de la postguerra española

En la década de los cincuenta del siglo XX se experimenta en España un movimiento cultural de radical ruptura con el pasado inmediato y con el contexto cultural que, todavía en la postguerra, le viene impuesto al intelectual español. La conmoción de la guerra civil ha pasado y tras la más dura fase de la postguerra, la década de los cuarenta caracterizada por el hambre y el terror tras el triunfo franquista en la guerra, los años

cincuenta están caracterizados fundamentalmente por un intento de recuperación económica, para lo cual se hace necesario romper el encierro en el que se encuentra el país con respecto al resto de Europa, hecho que cristalizará en una apertura al mundo exterior, al menos en lo que se refiere al comercio y al turismo, sobre todo en la década de los sesenta.

En este periodo de cambio los intelectuales jóvenes que se formaron en estas décadas sienten una gran necesidad de despegarse del sórdido clima cultural de la postguerra, el cual, dentro de la narrativa, está representado por el movimiento literario predominante del periodo, el realismo social. Juan Goytisolo es uno de los escritores de la época que comienza el cambio de su rumbo literario, desde una escritura de compromiso político dentro del realismo social hasta una mayor experimentación narrativa, una experimentación nutrida por un afán de búsqueda en la Historia de las raíces del autoritarismo hispánico. Martín Santos, por su parte, llevaría a cabo su famosa parodia del realismo de las chabolas y de la burguesía falsamente culta en el desierto intelectual que era la España de entonces en la única novela acabada por el psiquiatra escritor, *Tiempo de silencio*. Sería, sin embargo, Juan Benet quien con mayor fuerza emprendería un proyecto literario renovador con pretensiones de romper con toda la tradición hispánica anterior a él, como veremos. En los textos ensayísticos que este autor publica sobre literatura brillan por su ausencia los autores españoles, y proliferan en cambio autores del modernismo europeo y americano (Proust, Mann, por supuesto Faulkner, Conrad, Melville, Lowry, Beckett, *i.a.*) así como pensadores de estas mismas zonas geográficas (Kierkegaard, Bergson, Hegel, Nietzsche, Frazer, Hazlitt, Novalis, Hölderling).³ Del ámbito hispano se rescata poco más que a Cervantes y a Baroja.

Para entender la sensibilidad de esta generación, y en particular la de este autor, para llegar a comprender su concepción de la memoria, de la

³ Reflexiones sobre estos filósofos se encuentran sobre todo en su ensayo *El ángel del Señor abandona a Tobías* 1976. Herzberger (1976: 35) encuentra relación entre el pensamiento de Ortega y el de Benet en sus ideas sobre la metáfora, pero distingue claramente entre la idea de Ortega y Gasset (la metáfora es una forma de inventar la realidad por el escritor de la misma forma que el científico explora la realidad), mientras que para Benet es un arma para "descubrir o inventar los enigmas de la realidad" (*ibid.*, mi traducción). Volveremos sobre la concepción del autor de la metáfora a lo largo de este artículo.

Historia y cómo esta concepción afecta al modo de escribir así como al modo de en que esta escritura apela a una descodificación determinada, se hace necesario analizar la prolífica y pormenorizada reflexión de Benet sobre, en primer lugar, el proceso de escritura (la poética autorial en la que es fundamental atender a las ideas sobre cómo llegamos a adquirir conocimiento sobre nuestro pasado y sobre nuestro presente a través de la memoria) y, en segundo lugar, la relación (grado de identificación o de rechazo) con la tradición literaria y filosófica del momento. Esto es, nos planteamos situar este pensamiento en el contexto cultural del momento para llegar a comprender que la reacción ante el realismo social y su compromiso no significa apartarse de la idea de que la literatura sea una forma de transformar la realidad, aunque sí haya una concepción radicalmente opuesta en cuanto a *cómo* la literatura puede llegar a contribuir a este cambio de mentalidad.

Frente a la mimesis del realismo (imitación de la realidad externa), estos autores vanguardistas apelan a la fuerza metafórica y simbólica del texto literario. Frente a la denuncia de una situación social insostenible en el periodo de la postguerra española, propósito del realismo social, la literatura experimental de la década de los sesenta trata de encontrar en la Historia los fundamentos de la situación presente. Para esta generación hay otro 'compromiso' que consiste en la necesidad de mostrar cómo el franquismo ha creado una tradición (en realidad se trata de una traición pues falsea esta tradición, pero eso es otro tema que no podemos abordar aquí)⁴ contra la que se levanta esta generación. Psicoanalíticamente hablando, esta generación adquiere el compromiso de 'matar al Padre' que, en este caso concreto, está representado por el autoritarismo histórico de la tradición hispánica y concretizado en el momento histórico y espacial en que nos emplazamos por el general Franco.

En este contexto sociocultural podemos vislumbrar que el proyecto literario de Juan Benet tiene dos vertientes: el desmontaje⁵, por un lado, de la supuesta tradición realista española, y la construcción, por otra, de lo que el autor denomina un 'gran estilo' que, según Benet, habría

⁴ Desarrollo estos aspectos en Benson (2000).

⁵ Utilizo el término "desmontaje" en vez del poco español "desconstrucción" o "deconstrucción" derridiano, siguiendo la propuesta de Mario Valdés (1987).

desaparecido de las letras españolas desde los Siglos de Oro con el fenómeno que él denominaría la "Entrada en la taberna" (*vid. La inspiración*, pp. 9ss.). Esto explica que los autores elegidos para conformar su mundo poético sean foráneos; en efecto, fundamentalmente en los escritores modernistas europeos y americanos encuentra Benet la receta para experimentar con el lenguaje y mediante esta experimentación encontrar el modo de escritura que permita transmitir la sensibilidad de una época percibida, tanto mimética como simbólicamente, tanto histórica como psicológicamente, como un estado de ruina. Para superar esta ruina es necesario, según la concepción benetiana, romper con la tradición hispánica de una literatura que no toca los grandes temas del hombre y que se limita a describir los rasgos más soeces de nuestra existencia.

La 'salida de la taberna': una propuesta de desmontaje del realismo

Resulta ya un lugar común entre los críticos que se han acercado a nuestro autor subrayar su antirrealismo. El propio autor es explícito en este sentido y no ha dudado en ser polémico cuando la tendencia socialrealista todavía se consideraba como canónica no sólo del momento histórico particular sino como la característica fundamental de la tradición literaria española; este realismo queda además reforzado en este periodo histórico en cuanto que se le considera la única forma posible de combatir la imagen de la sociedad sostenida por el discurso del poder autoritario franquista (pueden verse al respecto las polémicas con Isaac Montero [1970] surgidas a partir del artículo de Benet "sobre Galdós").

Para los intelectuales del momento ser realista significaba situarse en la oposición política, mientras que cualquier vanguardismo implicaba tomar una postura escapista que, por ende, significaba aceptar el discurso autoritario imperante. Para Benet, en cambio, ser realista significa circunscribirse a una experiencia de la realidad limitante que no permite el desarrollo potencial del individuo (tanto en valores estéticos como referidos a la experiencia), y por tanto resulta más alienante, según Benet, ser realista que vanguardista, en cuanto que esta tendencia implica una búsqueda continua de nuevas formas de escritura que permitan plasmar experiencias nuevas. La función mimética que

caracteriza al realismo, esto es, la concepción de que existe una transparente relación entre signo literario y realidad empírica externa al texto literario, resulta falaz en la poética benetiana y será sustituido por una función metafórica. El realismo, según esta concepción, es una escuela literaria que limita la capacidad de la memoria a lo que el ojo contempla, mientras que en la propuesta metafórica de la literatura, hay una concepción de la memoria como sintetizadora de la sensibilidad de una época. Desarrollaremos estas ideas más adelante.

Junto a la crítica al realismo se encuentra en Benet la crítica a la Razón.⁶ Al igual que el realismo mantiene una posición falsamente transparente entre signo y realidad, la Razón implica un mecanismo de simplificación del complejo proceso que implica la relación del ser humano con su experiencia. La razón requiere siempre de estructuras fijas y de oposiciones binarias. La forma de pensamiento de Benet es, aparentemente, muy racional, como puede deducirse de los múltiples segmentos reflexivos de sus textos narrativos (elucubraciones intelectuales), por un lado, y porque de ellos ha sido posible la conformación de sistemas de oposiciones binarias por parte de la crítica.⁷ El pensamiento racional, sin embargo, siempre fracasa en el universo benetiano al igual que en las teorías postestructuralistas que se desarrollan en Europa por esta época (Derrida en la filosofía, Foucault en la ciencia histórica, Lacan en el psicoanálisis, Barthes en la teoría literaria, etc.).

Ahora bien, contra la razón no se levanta la sinrazón o la irracionalidad⁸, sino otra forma de percibir la realidad que permite experimentar una

⁶ Sobre la posición antirracionalista del autor trató mi tesis doctoral a la que remito para un estudio detallado de lo que esta crítica implica para la concepción del mundo y de la poética en Benet (Benson, 1989).

⁷ Es frecuente explicar la poética de Benet como un conjunto de oposiciones. El método es operativo si bien muchas veces ha servido para explicar lo que no hace (su postura antirrealista) más que lo que hace (su propia construcción literaria). Como ejemplos de estas oposiciones latentes en su teoría y práctica remito a Herzberger (1976: 21-42), Benson (1989: 91) y Wescott (1997: 19-32, especialmente p. 30).

⁸ Discrepo en ello de nuevo de Cibreiro (1993), cuyo artículo lleva precisamente el título "memoria e irracionalidad" en tres obras de Benet.

realidad no estática sino móvil, no fija sino transformable, no cerrada sino abiertamente sutil, no meramente intelectual sino también sensible y emocional. Para analizar el funcionamiento de esta sensibilidad en el acercamiento al mundo resulta pertinente tener en cuenta la distinción entre lo simbólico, que representa la capacidad del ser humano de percibir y estructurar la realidad externa mediante los mecanismos de la razón, y lo semiótico (el Imaginario, en la terminología de Lacan), que permite experimentar la realidad haciendo uso en la psique de elementos prerracionales y preverbales, como son las sensaciones, las asociaciones azarosas e inexplicables. Podemos ver ejemplos de esta concepción de la memoria como conciencia que subyace al raciocinio diseminados por los distintos libros del autor, tanto en narraciones como en ensayos. Así, el narrador de *Una meditación* habla de "una forma de componer la imagen, anterior a la voz, estrictamente silenciosa" (*Una meditación*: 32).

Este funcionamiento de la psique prerracional es fundamental en la concepción vanguardista de la literatura pero también como reacción al realismo como escuela que se limita a plasmar en el lenguaje literario las acciones externas y, en todo caso, las reflexiones internas organizadas de una forma convencional sin que se preste lugar a las incoherencias y contradicciones inherentes a la psique humana. Ahora bien, no hay una separación radical entre los procesos psíquicos simbólicos y semióticos, sino que éstos están siempre interrelacionados. Ello puede deducirse de la siguiente aseveración del autor, ahora en un ensayo, cuando distingue entre el pensamiento y la expresión, donde el primero está constituido por una fase inicial en el que la psique simplemente percibe una experiencia (el pensamiento interior, individual), mientras que la segunda fase consiste en formular esta experiencia (fase de la expresión de la experiencia interior y personal a un destinatario externo). En esta segunda fase el pensador se topa con las limitaciones del lenguaje: "todo pensamiento (todo él elaborado exclusivamente con palabras) es anterior a la voz [...] de las dos fases de que consta la expresión lingüística [pensamiento y expresión] la más decisiva es la callada" (*El ángel...*, 189).⁹

⁹ Cfr asimismo las pp. 190ss. del mismo libro. Todas las cursivas son nuestras, a menos que indiquemos lo contrario.

Esta limitación está constituida precisamente porque lo que en la experiencia es un *continuum* natural, el lenguaje ha de dividirlo en parcelas convencionales. Este convencionalismo del lenguaje, necesario para la comunicación, entraña sin embargo un falseamiento de la experiencia psíquica: "la percepción lingüística *fragmenta el continuo real* en sus partes" (*El ángel...*, 30). Y como muestra de la concomitancia entre los pensamientos del Benet ensayista y los narradores que construye podemos referirnos de nuevo al narrador de *Una meditación* en un pasaje en el que subraya las limitaciones de la comunicación verbal, pues ésta sólo transmite, según este narrador, una parte mínima de la experiencia: "(porque las palabras más tarde repetirán el sentido pero no el significado (que constituye su más *íntimo* saber y su más *intransmitible* legado))" (*Una meditación*, 118). Aquí el 'sentido' representa lo transmitido por el orden simbólico (lo convencional que es transmitible a través de la palabra), mientras que el 'significado' representa la experiencia semiótica, íntima e intransmisible.

Ahora bien, cabe hacerse una serie de preguntas ante esta concepción de la comunicación literaria, pues ¿cómo es posible la transmisión de una experiencia si el lenguaje no es operativo? ¿Cómo se puede hacer una literatura sin lenguaje o que supere estas limitaciones del lenguaje? Como veremos más adelante no hay siempre una respuesta satisfactoria a estas diatribas en el discurso benetiano, y de ahí radica el pesimismo y en cierto sentido el nihilismo de algunas situaciones narradas; pero la literatura vanguardista que propone implica la conformación de un lector implícito consciente de las limitaciones del lenguaje y atento a las formas semióticas de comunicación que no se atiene exclusivamente al significado simbólico de las palabras. En la última cita del párrafo anterior resulta, por ejemplo, de gran importancia el uso de los paréntesis como expresión no lingüística (sino semiótica) de una comunicación interna entre los dos hablantes (el autor y el lector). Los paréntesis constituyen una creación textual, en este pasaje concreto, cuyo objetivo es conformar un espacio de intimidad, como el susurro a un amigo o a un amante, en el que el sonido y la melodía tiene tanta relevancia para la comprensión del mensaje como las palabras en ella referidas. Aquí los vocablos *íntimo* e *intransmitible* están envueltos (arropados) por dos paréntesis. Mientras que en el discurso directo los paréntesis son explicaciones que jerárquicamente pueden considerarse de importancia inferior (por ello se encuentran entre paréntesis – porque son descartables para entender el sentido de la frase principal, se

trata de una matización de detalle nada más -), en la poética benetiana constituye un signo para crear una atmósfera de intimidad y complicidad entre el emisor y el destinatario. Conociendo su poética no hace falta desarrollar más prolijamente las ideas sobre la importancia del proceso psíquico interior como único lugar del pensamiento donde se pueden encontrar ideas nuevas y experiencias vitales, basta un paréntesis (o dos) para transmitir esta percepción del mundo de una forma sutil e indirecta.

La memoria interna mostrará así las experiencias profundas del individuo, mediante técnicas de expresión que van contra el uso normal y la escala de valores preponderante en el lenguaje práctico, cotidiano o realista. Este es un ejemplo de cómo Benet se vale de pequeñas técnicas para comunicar su legado y cómo esta forma de escritura requiere un lector muy atento al significado de las palabras y de los signos aparentemente más insignificantes cuya función es radicalmente distinta de las convenciones de la literatura realista. En este sentido es sintomático la búsqueda de una comunicación literaria que Benet califica de "casi secreta" (*En ciernes*, 81) y el efecto buscado se acerca mucho al concepto barthiano de la *jouissance* o goce estético, cuando Benet se vale de comparaciones con la relación erótica para describir esta experiencia: "una operación individual (en gran medida erótica e intransferible)" (*ibid.*), donde, de nuevo, se subraya el valor de lo incluido entre paréntesis para el emisor del mensaje y cómo de esta manera tiene por intención 'hacer cómplice' al receptor de este valor.

La propuesta de una nueva forma de comunicación literaria tiene así un doble fundamento, primero resquebrajar la poética realista que sólo permite experimentar una visión limitada y convencional de la realidad, segundo romper con el uso de este mundo simbólico por parte del discurso oficial franquista, cuya simbología bélica y ostracista es una forma de conformar la identidad del *homo hispanicus* con respecto a las otras culturas europeas y occidentales. Pero dejemos de momento el desenmascaramiento de las limitaciones del realismo por parte de Benet para acercarnos a su ambiciosa propuesta.

La poética benetiana: el modo narrativo de 'la estampa' y la 'zona de sombras'

El proyecto literario de Benet no se limita a desmontar los mecanismos de una supuesta tradición realista española¹⁰, sino que constituye una auténtica *tour de force* cuyo afán es crear un nuevo lenguaje que esté a la altura de la conformada en las otras lenguas occidentales en el denominado modernismo europeo. La experimentación literaria que lleva a cabo en sus obras magnas (*Volverás a Región*, *Una meditación*, *Saúl ante Samuel*, *Herrumbrosas lanzas*) es consecuencia de la búsqueda de un estilo sobrio y sugerente, al mismo tiempo que hermético y oscuro. La influencia de los grandes escritores épicos latinos con Virgilio al frente, de la epopeya de las crónicas (Bernal Díaz del Castillo) y la de Euclides da Cunha, *Os sertões*, se funde con la experimentación sobre la memoria y el lenguaje que lleva a cabo el modernismo europeo y americano de la que se empapa el autor en sus años de formación y de madurez. El propio autor ha explicado su ambicioso proyecto en una entrevista señalando que la intención última de su primera novela era "presentar otro lenguaje" que el lenguaje empobrecido de la novela española de los últimos "tres siglos" (Knapp, 1993: 82). Benet se valdrá de estas experiencias de lector para conformar un gusto literario particular y personal. Para Juan Benet, ingeniero de profesión, tanto la lectura, la escritura, como la pintura no son sino actividades de tiempo libre. Esta libertad sublime afecta a su concepción de la literatura cuya única función es la experimentación libre con miras a crear un efecto de goce estético; refiriéndose al *Quijote* Benet lo expresa de la siguiente forma: "[...] 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" (*Enciernes*, 22-23). La experimentación con la escritura tiene por tanto una función de crear un texto *escribible*, en la terminología de Barthes. Para Benet sólo el texto *escribible* es el que realmente es literario, mientras que el *legible* es un sucedáneo de la ciencia y de la teoría del conocimiento y, coincidiendo con el propio Barthes, Benet sostiene que sólo el texto *escribible* es el que permite llegar al goce estético (la *jouissance* barthiana). El texto *escribible* es el que tiene por objetivo

¹⁰ Digo "supuesta", puesto que considero que se trata más de una crítica a la historiografía de la literatura española que la propia literatura, según lo desarrollo en Benson (2000).

rastrear por los insondables espacios del enigma, mientras que el texto *legible* es el que nos acerca al mundo de lo que podemos llegar a conocer a través del pensamiento racional. Frente a la exactitud de la ciencia experimental aparecerá "una literatura que no sintiéndose apremiada por la obligación de representar la naturaleza" (*en ciernes*: 48), también progresivamente va eliminando de su código la necesidad de ser "inequívoca, veraz y certera" (*ibid.*) con lo cual tenemos una literatura que se ha *liberado* del demonio de la exactitud, [y que] a la postre concluye en el misterio de sí misma. Y que mucha mayor importancia que el intento de acotar y resolver, cuando es posible, los numerosos enigmas de la naturaleza, de la sociedad, del hombre o de la historia –funciones éstas que corresponden de lleno a las ciencias- tiene el deseo de presentarlos, de preservarlos, de conservarlos en su insondable oscuridad, de demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquéllos; e incluso [...] de fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento (*íd.*, 48-49).

Es este misterio insondable e inalcanzable por el poder del conocimiento lo que constituirá el objeto de esta literatura *escribible* que Benet va a proponer. Para profundizar en cómo esta literatura ha de conformarse conviene acercarse a uno de sus conceptos primordiales, la *estampa* en oposición a la técnica del realismo que denomina el *argumento*. El modo literario del "argumento" se caracteriza por sus estructuras nítidas, por unos personajes claramente caracterizados y con rasgos 'referenciales', esto es, como lectores reconocemos estos rasgos como creíbles y los asociamos con seres humanos de 'carne y hueso'. La 'estampa' viene a coincidir para algunos críticos (Darío Villanueva, entre ellos) con lo que la teoría literaria anglosajona denomina *romance*, mientras que el "argumento" en esta tradición es la novela, *novel*. El *romance* se caracteriza, por los rasgos que, en efecto, pueden encontrarse en la prosa benetiana: ritmo lento, ambigüedad significativa, caos cronológico y sintáctico, misterios no resueltos, estilo elusivo. Ahora bien, para los fines de este ensayo es importante recalcar que la poética de nuestro autor no es solamente una expresión de su afán de libertad artística, sino que es fundamentalmente una consecuencia de que este modo literario, según Benet, es el que mejor se adapta a transmitir el funcionamiento *real* de la memoria y de la conciencia, mientras que el modo del argumento es una construcción *falseada* que nada tiene que ver con cómo adquirimos contacto con nuestras

experiencias sino que se trata, en cambio, de una reconstrucción a posteriori mediante los mecanismos de la razón y, consiguientemente, se trata de una simplificación del proceso del flujo de la conciencia y del proceso natural en que se desarrolla la memoria humana. Así, una de las características del *romance* es la no linealidad de los acontecimientos narrados. Pero esto no es una mera expresión de su gusto literario, sino que tiene que ver fundamentalmente con su concepción de la memoria y con su experiencia del mundo. En este cosmos la percepción humana de la realidad no es lineal y consiguientemente el texto narrativo ha de construir una temporalidad propia independientemente del orden lógico o cronológico, una temporalidad que represente metafóricamente la experiencia del tiempo percibida a través del flujo de la memoria y de la reflexión interior.

Como ilustración de ello podemos reproducir lo que Benet afirma a propósito de Bernal Díaz del Castillo y su monumental *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Benet se recrea en uno de los pasajes largos, con múltiples desvíos del hilo conductor central, para sostener que esta forma narrativa se aproxima más a la estructura funcional de la memoria humana, como se mostrará de forma más explícita en la narrativa a partir de los finales del siglo XIX. Se distingue así claramente entre lo que constituye la linealidad o cronología, y una nueva concepción del tiempo más sensorial y, en definitiva, más humana:

Si la narrativa moderna ha venido a romper –desde las postrimerías del siglo XIX- la sucesión lineal cronológica, no por eso ha abandonado el eje del tiempo, cuya esencial función directriz ha venido a ponerse de manifiesto aún más con el abandono de la progresión lineal cronológica como línea de relato para dar paso a la adopción en cada caso de una sucesión arbitraria en la que los saltos atrás y adelante proporcionan un relieve temporal –un carácter al tiempo- que viene en apoyo del arte narrativo [...] al establecer un orden que por su propia arbitrariedad no permite ser discutido tal como lo puede ser *la progresión cronológica* que, en cuanto dato recibido de la experiencia y directamente adaptado a la narración, tan insuficiente se demuestra para abordar la simultaneidad como *incompetente para suministrar una cabal representación de la memoria* (En ciernes, 16-17).

Ortega ha afirmado con acierto la función del tiempo en la obra de nuestro autor: "En Benet, como en Faulkner, más que una filosofía del tiempo se trata de expresar *el sentimiento de la conciencia*" (1974: 239). En este sentido hay que entender lo que Benet considera un

exceso de coherencia característico de la novela realista ("donde todo se explica", *La inspiración*, 148) exceso que en definitiva constituye un estorbo para el goce estético. Y ello no como consecuencia de un mero 'gusto' estético sino como consecuencia de que el realismo no permite describir la percepción de la experiencia de la realidad en la conciencia, según Benet. El orden lógico/causal o cronológico del relato realista es un orden impuesto por el afán de sistematización de la razón. En la poética benetiana se propone, en cambio, la distorsión como modo de ruptura de este exceso de coherencia propio de la narrativa realista:

En el seno de una obra armoniosa, lúcida y lógica, se oye a veces una voz de protesta contra ese mismo orden, una voz de acentos y timbres muy personales que escuchada con atención nos viene a decir qué frágil y qué insatisfactorio puede ser para el propio creador *el orden de su universo* (*La inspiración*, 42).

Puede percibirse en esta cita una concomitancia con Bajtin y su teorías dialógicas, pues la existencia de varias voces que contrarrestan una interpretación unitaria y única del mundo es una característica del modo literario de 'la estampa'. El propio Benet distingue entre la creación cervantina donde toda realidad es interpretada continuamente por los dos protagonistas como "un contrapunto de oposición y la réplica [sic!]" (*La moviola*, 84), en contraste con el discurso monológico del realismo de, por ejemplo, Stendhal quien crea "un héroe a la antigua [...] que lucha solo contra la adversidad" (*íd.*, 96).

El modo de 'la estampa' "cifra todo el valor en la brillantez, fidelidad y gracia de la imagen y resume toda su función en el hallazgo de la palabra justa" (*La inspiración*, 151), mientras que el modo del argumento "se cifra en la composición en interacción de unas líneas de convergencia [...] que carecen de razón si no hay un principio y un fin" (*ibid.*).

Esta concepción de la temporalidad interna no cronológica trae consigo una concepción altamente espacial de la narrativa. La 'estampa', de hecho, es caracterizada por el autor como "el señorío primordial del pintor" (*En ciernes*: 17), mientras que el 'argumento' "constituye el patrimonio básico del narrador" (*ibid.*). Ahora bien, el autor es consciente de que la interrelación espaciotemporal es una cuestión de graduación; no se trata de una elección separada la una de la otra sino que "en la obra del pintor siempre surgirá el espacio tanto como en la del narrador lo hará el tiempo. No existe el uno sino el otro" (*íd.*, 18).

Con esta reflexión el autor se aproxima al término de Bajtin del cronotopos que en otro lugar habrá ocasión de desarrollar, pero que no tiene cabida en este artículo. Ahora bien, si 'la estampa' constituye fundamentalmente una modalidad narrativa centrada en el espacio, la memoria no puede entenderse sin una concepción del tiempo. El tiempo experimentado del que habla Ricoeur (1985) en el último tomo de su magna obra es la base de toda concepción de la memoria. Por ello conviene también detenerse en la concepción del tiempo que puede vislumbrarse en la obra de nuestro autor. Y no hay dificultad de encontrar material de estudio en este sentido, puesto que Benet le dedica varios ensayos.

Uno de estos ensayos lleva por título "Clepsidra" (*íd.*, 103-117). El ensayo contiene muchos rasgos lúdicos, el autor elucubra con humor sobre la 'metafísica del reloj de arena'. Parte de la concepción del tiempo que, de acuerdo con la enseñanza que hace "la física de todas las cosas del universo" (*íd.*, 104-5), estaría constituido por un ente finito son su "origen" y su "meta" (*íbid.*). Ello le lleva a discurrir sobre el tiempo anterior al tiempo 0 (el Caos, o la Nada) frente al tiempo lineal a partir de este momento 0 (en que la arena se mueve por la Clepsidra), para pasar a hacer una comparación relevante para la discusión sobre la memoria y la conciencia que nos concierne, pues distingue entre el periodo en el cual la Clepsidra está sin movimiento y cuando la arena empieza a fluir por sus tubos: "el Caos no sería más que una montonera de *instantes verbales sin orden ni concierto*; que el tiempo comenzó con la organización del lenguaje" (*íd.*, 107). Con la metáfora de la Clepsidra muestra nuestro autor cómo el tiempo lineal es sólo una porción muy pequeña de nuestra concepción temporal. La Clepsidra pasa la mayor parte del tiempo en el caos (el montón de arena que se asienta en uno de sus extremos) y depende de que alguien le dé la vuelta para pasar a ser, infinitesimalmente, un tiempo lineal en movimiento. Esta es la concepción del tiempo subjetivo, del tiempo de la conciencia que va a caracterizar también la experiencia del mundo en el cosmos benetiano: la quietud caótica es la primordial frente a la linealidad organizada. La quietud caótica de la arena antes y después de ser emplazada hacia la linealidad corresponde al modo narrativo de la 'estampa', mientras que la linealidad corresponde con el modo del 'argumento' de la escuela realista.

Entendemos esta propuesta benetiana como claramente fenomenológica; mientras que el realismo se ve como un corte convencional en el flujo temporal (la linealidad de la Clepsidra depende de la convención de que se le dé la vuelta al artefacto), el estado natural del tiempo es el caos, anterior y posterior a esta linealidad. De la misma manera, el tiempo caótico en la conciencia del ser humano es capaz de aunar periodos históricos dispares mediante la asociación. De esta forma, el no-tiempo lineal de la experiencia interna comprende asimismo al tiempo histórico, pero al tiempo histórico experimentado, esto es, pasado por el matiz de la conciencia. Las narraciones de Benet suelen estar situadas en un espacio (Región) y emplazados en un tiempo histórico determinado (la guerra civil española y la postguerra ulterior, esto es, desde 1936 hasta 1960 aproximadamente). Ahora bien, en la experiencia personal de este trauma por parte del autor –la época histórica que le ha tocado vivir- este trágico periodo histórico es asociado con toda la historia de la humanidad y sobre todo con la ucronía mítica de la tragedia. De esta forma se busca una forma comunicativa que permita experimentar lo universal del trauma de haber vivido sin libertad en un momento histórico determinado, y esta forma será mediante un discurso metafórico (universal y atemporal) frente a la limitación que conlleva el discurso mimético (determinativo a un hecho en un lugar y en un tiempo determinados).

Un concepto muy interrelacionado con el de la 'estampa' y que es repetido por el autor y la crítica que atiende a su poética es el de '**zona de sombras**'. Esta zona es la que se encuentra en la experiencia humana entre lo que nosotros denominamos el ámbito de lo simbólico y de lo semiótico, respectivamente. Entre ellas hay una zona de clarooscuro donde la experimentación es especialmente fructífera, pues se cruzan ambas formas de percepción. La zona de sombras es además un umbral en el paso hacia lo desconocido en cuyo mundo el raciocinio del mundo simbólico ya no tiene cabida, sus métodos no son ya funcionales: "una zona de sombra, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio" (*En ciernes*, 50).

Vemos aquí un ejemplo de lo que comentamos arriba con respecto a la concomitancia entre el pensamiento postestructuralista europeo y el pensamiento de Benet. Así es destacable la coincidencia con Lacan/Kristeva en la distinción entre dos formas de adquisición de

conocimiento y de asimilación de la experiencia en la conciencia del individuo. Como ejemplo en este sentido puede mencionarse las reflexiones de Benet sobre ese hombre de letras que va más allá de donde puede llegar el hombre de ciencias; el cometido del primero "ya no será investigar y desentrañar, sino arrastrar a la imaginación hacia esa zona de sombra donde *otro pensamiento*, si así lo desea, puede iniciar la función del conocer" (*ibid.*). Es destacable la frase subordinada posterior a nuestro cursivado ("si así lo desea") que explicita la importancia de la libertad para que el orden semiótico pueda llegar a experimentar los enigmas ininteligibles mediante el orden simbólico. La superioridad del primero sobre el segundo en estas áreas inciertas y sombrías de lo inexplicable se explicita asimismo: "no es que desprecie a la ciencia, sino que no se limitará a repetir una y otra vez su experiencia dentro del área iluminada por ella. No es que haga oídos sordos a sus postulados; sencillamente lo único que trata de recordar es que el ámbito iluminado por la ciencia está rodeado de un espacio en tinieblas tan extenso que ha de parecer ridícula la pretensión de *limitar la existencia al hábitat del conocimiento*" (*íd.*, 51), esto es, al espacio que es percible por el orden simbólico.

La creación de esta zona de sombras tiene lugar mediante figuras retóricas que permitan la fusión de los contrarios (antítesis, oxímorons, etc.): "para la ciencia no debe existir la posibilidad de contradicción, y allí donde se presenta allí concluye el discurso científico. Pero para el hombre de letras en ese mismo punto empieza su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración" (*íd.*, 51). Así llegará a denominar el ámbito de la literatura como "el imperio del oxímoron [donde] sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio" (*íd.*: 53), ejemplificado en los sonetos de Shakespeare y la tensión que hay en ellos entre "la magnificencia de la belleza y la fugacidad del momento en que aparece" (*íd.*, 54). En este reino del misterio la estética y el pensamiento libre están por encima de la Verdad del filósofo: "no se puede decir que la proposición sea verdadera porque no existe ese 'saber' dispuesto a corroborarla. Pero por lo mismo tampoco es falsa, porque no existe una ciencia que la desmienta" (*íd.*, 58). Frente al hombre de ciencias que busca soluciones a los problemas del hombre, el hombre de letras se ha de centrar, según la poética benetiana, en lo irresoluble, en la indagación de lo que no puede sino permanecer en el

espacio de lo ambiguo y del Enigma que constituye el eje central de la poética de Benet.¹¹

Benet distingue asimismo entre "dos clases de discursos literarios: aquel que va más allá del terreno de la ciencia –entendiendo por ciencia más el conjunto de fundamentos de una vida racional y social, que sus últimas derivaciones específicas- y aquel otro que se circunscribe *hic et nunc* a las premisas de la ciencia en cada estadio de su evolución" (*íd.*, 78). La primera es la que busca trascender el horizonte de expectativas de una época, el texto *escribible*, mientras que el segundo es mimético con respecto al estado de los conocimientos en un momento histórico determinado y busca por tanto corroborar una visión del mundo, crear seguridad en el lector, características propias del texto *legible*. Para Benet no hay duda de quién es el que goza de su simpatía: para mí, en cuanto a invención literaria, goza de un puesto de prioridad aquel escritor que se adentra con la imaginación en aquel terreno que de antemano no conoce –y nunca será capaz de explorar en toda la magnitud de lo desconocido- que aquel otro que, haciendo uso de su fe o sus conocimientos científicos [...], narre aquello que sabe aun cuando no se haya producido (*ibid.*).

El escritor que ahonda en lo desconocido es el que crea nuevos horizontes de expectativas y renueva la creación verbal haciendo copartícipe al lector en la conformación de una nueva forma de reescribir el mundo. Pero en la concepción benetiana hay una literatura que aún tiene un rango inferior a ese texto *legible* que se fundamenta en lo conocido aunque inventado, a saber, "la que narre lo que sabe por cuanto se ha producido" (*ibid.*), esto es, la novela realista-documental

¹¹ En una conferencia sintomáticamente pronunciada en un Centro Mercantil, Industrial y Agrícola Benet comienza diciendo: "Sin duda existe un hombre de letras que nunca está en lo cierto, acaso porque considere que ese terreno es más privativo –y puede ser mejor aprovechado- por el hombre de ciencias, el hombre de Estado o el hombre de negocios" (*En ciernes*: 43). Este hombre de letras "nada, o muy poco quiere saber de una única concepción del universo, nada le parece más fútil y ridículo que esa pretensión de inteligibilidad [...]. Para él, el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas y no puede por menos de observar con cierta sospecha (y bastante sonrojo) la exactitud y plenitud de una investigación que en cada instante afirma haber encontrado un conjunto de leyes que la evolución de la ciencia, en cada estadio, demuestra inexactas o incompletas" (*íd.*, 45).

que es el eslabón más bajo en cuanto a imaginación se refiere dentro del orden de prioridades benetiano.

El texto *escribible*, en cambio, crea inseguridad y "a la larga logra constituir sobre la duda un cimiento permanente de ella" (*íd.*, 60). Quien haya aprendido a vivir en este estado de incertidumbre habrá alcanzado un nivel superior de experimentar la realidad, dejará de fundamentar su experiencia en los axiomas de la ciencia y "en lo sucesivo sólo confiará en su memoria" (*íd.*, 61). Una vez abandonados de la seguridad que crea el conocimiento, sólo queda adentrarse en el misterio, en ese "poder de las tinieblas que rodean el área iluminada por el conocimiento" (*ibid.*). En este espacio de la incertidumbre rige, al igual que en el cosmos de la literatura fantástica y la gótica, "la fatalidad y el temor" (*ibid.*), *fatalidad* como consecuencia de que el conocimiento no nos puede dar en último término seguridad sobre nuestra situación existencial, y, consecuentemente, *temor* hacia lo desconocido. Una metáfora maestra de Faulkner, repetida en diversas ocasiones por Benet, ilustra este cosmos de contradicciones: "la luz de un fósforo 'no despeja las tinieblas, sino tan sólo muestra su horror'" (*íd.*, 77).

En este ámbito de la memoria donde la realidad deja de tener unas dimensiones claras y los acontecimientos un significado concreto, es donde sitúa Benet el contenido de sus relatos. Esa zona intermedia entre lo perceptible por el intelecto y lo que se escapa a todo posible raciocinio constituye el ámbito de la creación, de la invención y de la renovación literaria. Veamos, finalmente, cómo el espacio de la memoria semiótica se conforma en unos pasajes de su primera novela, *Volverás a Región* (1967), y cómo la forma narrativa de la estampa es una propuesta para superar las limitaciones, según Benet, de la novela realista y su forma narrativa de 'el argumento', como consecuencia de que la primera, mediante la ambigüedad y la carga metafórica, conforma un texto *escribible*, a diferencia del texto *legible* del realismo.

La memoria semiótica

En este último apartado vamos a tratar de ilustrar los elementos de la poética desarrollada hasta ahora en unos pasajes concretos de su primera novela. Nos vamos a centrar en pasajes que ilustren el funcionamiento de esta memoria preverbal según se plasma en la

descripción del comportamiento de un niño que es uno de los protagonistas de la novela. Este niño sintomáticamente carece de nombre. Este es un rasgo que lo deja en el anonimato pero también es un rasgo que lo sitúa dentro del entorno semiótico, donde la palabra (un nombre es una forma de designar, al igual que lo es la palabra) no tiene cabida.

La acción de la novela se sitúa en los inicios de la postguerra. El niño ha perdido a su madre al comenzar el conflicto civil y no la ha vuelto a encontrar. Vive en casa de un doctor, Sebastián, y su situación puede leerse metafóricamente como la pérdida de todo el pueblo español de sus raíces, como consecuencia de la explosión del conflicto bélico de la guerra civil. El niño ha perdido a su madre, pero el pueblo regionato (metonimia, en cuanto que se sitúa en una zona del noroeste de España, y metáfora, en cuanto que es un microcosmos anímico del país en la postguerra) ha perdido también sus raíces. Tanto el niño como los habitantes de Región han perdido la memoria y viven una situación de traumática amnesia:

[I]

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 (Voverás, 17).

Los regionatos (los españoles) han decidido resignarse al olvido pues la cicatriz del conflicto bélico es demasiado dolorosa. Permanecen en un estado de ruina (material, física y psíquica) y en un estado de completa alienación por el triunfo de las fuerzas 'nacionalistas'. Es relevante destacar que este olvido es una decisión tomada conscientemente por los habitantes de este desolado país, pues el texto nos dice que han *optado por olvidar* ante la imposibilidad de cambiar el curso de la historia. Al mismo tiempo hay que destacar que esta situación no es descrita como sempiterna, sino que ha habido un tiempo anterior a este *momento de estupor y abandono*, tiempo descrito como una *edad dorada*. Sintomáticamente esta edad es relacionada con la infancia y la adolescencia, en este tiempo perdido había una serie de valores (la libertad, la república, la riqueza cultural e intelectual) cuya pérdida implica dolor y por tanto se evita recordar.

Vemos, pues, el carácter metafórico del texto. La historia del niño que seguidamente vamos a analizar, se interrelaciona con este pasaje donde la niñez adquiere metafóricamente el significado de la *edad dorada* perdida por toda una generación, la del autor que sufrió el colapso del país en su infancia (donde también perdió a su padre). El elemento biográfico está así asimilado en el texto a la metáfora generalizada de la pérdida que ha afectado a todos los ciudadanos. La carga metafórica del texto une la experiencia individual del autor empírico con la de toda su generación y, mediante la expresión de este dolor individual y generacional a través de la metáfora de un niño desvalido que ha perdido a su madre, a cualquier lector que no haya experimentado justamente *ese* dolor.

Ahora bien, el texto muestra una clara oposición, pues si bien su trama versa *sobre* el olvido, un olvido forzoso por las condiciones sociopolíticas del país en ruina total tras el conflicto civil y la larga postguerra, el discurso, como ya hemos visto *supra*, se caracteriza por continuas y repetidas reflexiones sobre la memoria. El olvido tiene su lógica textual en el trauma de la guerra y la pérdida de un país culturalmente muy prolífico. Pero el olvido es también una reacción ante un aparato político dominante que pretende dar una visión deformada del pasado. El texto se convierte así en una transgresión frente a la consigna oficial de olvidar el pasado y resignarse a la ruina del presente.

Benet no creía, lo hemos visto con claridad arriba, en la literatura comprometida de orden político. El realismo social plasmaba el estado de desolación del país y las injusticias que se cometían. Pero esta literatura no era capaz, según Benet, de describir la desolación psicológica y el trauma profundo que atravesaban los ciudadanos del país. Es en este sentido como la literatura de Benet es un revulsivo contra el orden dominante, pues aparte de mostrar el estado de ruina en el que se encuentra el país, mediante la plasmación de la complejidad del funcionamiento de la memoria, conforma un mundo independiente del que ha prefigurado por el discurso oficial. En ese espacio individual no puede entrar el opresor dominio de la figura del Padre (el dictador), sino que está conformado por el ensueño de la edad perdida (*la edad dorada*), que psicoanalíticamente, se corresponde con la fase preverbal asociada a la Madre. Es en este contexto en el que ha de entenderse la figura del niño en *Volverás*:

[III]

[1] -¿Y su madre?

- Calla, calla.

[2] Los ojos del niño, aumentados por los cristales de las gafas, no parpadearon. No eran expresivos y, encerrados tras el cristal y deformados por el aumento, parecían encarnar esa melancolía de la pecera donde no se añora la libertad y abundancia de otras aguas, donde el pez no se lamenta de la pérdida de una condición porque no ha alcanzado el nivel de la añoranza y el ansia de libertad y que, por consiguiente, sólo sabe mirar con esa muda, profunda e impenetrable seriedad en el fondo de la cual un brillo apasionado, pugnando por atravesar mil tardes de abandono, se traduce en la superficie en una expresión de asombro (*íd.*, 29).

Este corto diálogo es el inicio de la conversación (o monólogos en dos sentidos, pues no hay interacción entre ambos hablantes) entre Mallé Gamallo y el doctor Sebastián. Marré, la hija de un coronel nacionalista durante el conflicto, vuelve a Región (de ahí proviene el título de la novela) para intentar recuperar, aunque sea a través de la memoria compartida con el doctor Sebastián los únicos momentos de plenitud vividos en su vida, la pasión vivida con el ahijado del doctor, Luis I Timoner. El título de la novela alude, pues, indirectamente a la memoria y a la memoria semiótica, en cuanto que Marré vuelve para recuperar la memoria de los sentimientos y la pasión que en un momento de su vida ha sentido. En el pasaje citado Marré pregunta por la desaparecida madre del niño y la demanda de silencio del doctor Sebastián sirve para recordar la situación de abandono, de espera, pero también de esperanza (que se verá frustrada a lo largo de la novela, según veremos) del niño. Pero la orden de silencio también alude al silenciamiento oficial de la España postbélica de cualquier demanda de conocimiento sobre el pasado y una alusión por tanto a la censura. Más adelante veremos cómo esta actitud es una anticipación del final de la novela.

Seguidamente [2] el narrador describe los rasgos externos del niño centrándose en los elementos comunicativos no verbales del pequeño (sus ojos) para extraer de ellos una interpretación de su experiencia interna. Estos ojos no son *expresivos*, lo cual hace que sea menos nítido lo que su gesto pueda significar, pero el narrador afirma que se trata de una *expresión de asombro*. Ahora bien, este asombro está matizado por otras sensaciones donde se contraponen la *melancolía*, por un lado, y la

añoranza y el ansia de libertad, por otro. Estos últimos son estados de ánimo sólo posibles en la conciencia de los adultos que intelectualmente recuerdan el pasado al que desean volver y al que no pueden volver –ha de subrayarse que se habla de "ansia de libertad", esto es, el deseo de algo que no se posee, rasgo que comparte con la añoranza-, mientras que el estado de *melancolía* apunta a un estado del que no participa la razón (se *añora* algo perdido conscientemente mientras que se siente *melancolía* sin recabar en las causas de este estado anímico). La expresión de *asombro* en el niño no puede leerse sino como una interpretación del narrador del estado del niño; el asombro es asimismo sintomático de su propia imposibilidad de penetrar en la profundidad psíquica de la emoción del niño – en ese sentido el asombro puede ser del propio narrador ante su propia limitación. Hay que destacar la antítesis entre la superficie, donde está el asombro pero también esa mirada *muda, profunda e impenetrable*, esto es, elementos que denotan incomunicación y por tanto incompreensión (todos ellos elementos negativos que se asocian en el contexto con la ruina como signo característico de Región). Por otro lado tenemos que ese *brillo apasionado*, que se sitúa en el plano profundo (*en el fondo* dice el texto) del mensaje textual, nos remite a la cita [I], y a la reminiscencia de una *edad dorada* perdida.

La representación del mundo emocional del niño está, por tanto, filtrada necesariamente por la voz del narrador. Aquí se muestra el conflicto del texto entre el ámbito simbólico (las palabras del narrador) y el ámbito semiótico (la experiencia emocional del niño). Estamos, pues, ante un ejemplo de lo que Benet denomina la zona de sombras, en su poética. Esa zona fronteriza entre ambos modos de percepción. Como puede comprobarse en el siguiente segmento (III), el discurso de este narrador está continuamente matizado por expresiones dubitativas ("tal vez", "tal vez no") que dejan un efecto de incertidumbre en la mente del lector:

[III]

No se había movido, sentado en la silla con los brazos encima de la mesa y la cabeza sobre ellos mirando fijamente al intruso, tratando *tal vez* de retroceder a una de aquellas tardes sombrías de la guerra en las que, *con ayuda del lenguaje de los signos*, era dado esperar y era posible dormir y despertar a sabiendas de que un día terminaría la lucha y volvería su madre. O, *tal vez no*, porque la misma tarde que se despidió su madre una parte cruel de su memoria le había inducido a perder toda esperanza de volverla a ver (aquella

parte que deseaba seguir jugando a las bolas, sin duda) y a hacerse fuerte [...] (*id.*, 29-30).

La llegada de otro personaje innostrado (el 'intruso') es observada fijamente por el niño. Nuevamente tenemos los ojos como medio de conocimiento del mundo por parte del personaje así como medio de conocimiento del personaje por parte del narrador, que a su vez lo transmite al lector, lo cual nos muestra la estructura compleja del discurso benetiano en el que tenemos todo este *myse en abisme* de perspectivas. Como lector nos tenemos que cuestionar la base epistemológica del relato como consecuencia de esta complejidad de perspectivas.

Esto en cuanto a la estructura del modo narrativo. En cuanto a la fábula narrada, el 'contenido de la historia', tenemos que este pasaje se refiere, por un lado, a la esperanza del niño de volver a ver a la madre que se aviva cada vez que viene alguien, en este caso, "el intruso" y, por otro, a la desesperanza de que esta ilusión nunca se cumple; tenemos por tanto que el motivo de la espera de la madre por parte del niño se elabora en forma de un constante vaivén de esperanza/desperanza: por un lado el niño asocia el fin de la contienda (que percibe mediante *el lenguaje de los signos*, esto es, a través de la percepción preverbal) con la vuelta de la madre, por otro lado, ha perdido esta esperanza desde el momento mismo en que se marchó: *una parte cruel de su memoria* señala el carácter escindido del individuo ya desde esta etapa preverbal en el cosmos benetiano, entre una memoria esperanzada y otra *cruelmente* desesperanzada. Es este carácter escindido del ser humano, ya desde la más tierna infancia, la que caracteriza la concepción del personaje humano en Benet: la psicología humana está escindida en esa zona de sombras entre el mundo simbólico de lo inteligible y el semiótico del deseo ininteligible.

En el cosmos de la postguerra española lo percible es la ruina, lo añorado la edad dorada del periodo prebélico. En la realidad de la fábula textual el intruso implicará, sin embargo, una nueva pérdida para el niño. Si en la guerra perdió a la madre, con este innostrado intruso perderá a la sustituta (el doble) de esa imagen de la madre, personificada en la madre del doctor Sebastián que desaparecerá con el intruso y ya nunca más volverá. Con ello el pequeño se queda solo encerrado en la casa del doctor, signo del orden simbólico en el texto, y esta falta será la que acabe en su locura hacia el final de la novela, como veremos más

adelante. Pero para entender el complejo desenlace del relato hay que tener en cuenta el nuevo vaivén que a lo largo del texto puede contemplarse entre esperanza y desesperanza, según reflejamos arriba. En los extractos que siguen pueden contemplarse como el final de la guerra implica una alegría generalizada (visión oficial del grupo ganador) pero para el niño implica la pérdida definitiva de la madre (visión de la experiencia individual). Un mismo hecho tiene diversos significados para los afectados, un signo más de la perspectiva fenomenológica del texto. Veamos estos pasajes:

[IV]

(1) [...] apenas aparece [...] el final de la guerra, la mañana de sol con todas las ventanas abiertas por primera vez en más de dos años, y los gritos de la gente, apiñada en la plaza agitando banderas y pañuelos. Sólo fue una mañana y la memoria se negó a aceptarla, tal vez porque no venía avalada con los pasos de su madre. (*íd.*, 23-4) (2) Por la manera en que detuvo la cuchara de palo, retiró la olla y se desató el delantal [...] comprendió que la guerra había terminado pero que su madre no había vuelto (*id.*, 28) (3) El chico no dijo una palabra ni movió un músculo pero comprendió que la guerra había terminado (*id.*, 30) (4) Sólo la cocina, al fondo del corredor, estaba iluminada y –del otro lado de la puerta, con la nariz pegada al cristal- el niño la observaba boquiabierto, con la expresión supina e indiferente de aquellos ojos agrandados por los lentes. Entonces volvieron a sonar –por primera vez en varios años- las horas en el reloj del vestíbulo; era un *sonido macabro*, [...] sólo en aquel momento comprendió que la guerra había terminado (*íd.*, 168).

El acontecimiento iterativamente descrito en el relato corresponde al fin de la guerra civil. Es iterativo, en la terminología de Genette, en cuanto que un hecho ocurrido una única vez a nivel de la fábula es repetido al nivel de la narración varias veces, según se muestra en [IV]. La iteración es muestra de la importancia fenomenológica del acontecimiento, esto es, un mismo acontecimiento recurre en el texto y, por tanto, adquiere significados múltiples. La antítesis básica de este acontecimiento surge por la oposición entre experiencia colectiva (la felicidad ante el fin de la contienda) y experiencia individual (el trauma del niño que cree que la pérdida de la madre es fruto de la guerra, pero el fin de ésta no implica el fin de su trauma). Como puede observarse en las citas recopiladas se trata de una experiencia que el niño deduce por signos no verbales: las ventanas abiertas (vista) y el griterío popular (sonido) en [1], por el comportamiento de Adela, la madre del dr. Sebastián y la sustituta de este rol materno para el niño a lo largo de su larga espera [2], cómo se

describe la reacción, también sin palabras del afectado [3] y finalmente en [4] con elementos de luminosidad (la cocina) y sonidos (*el sonido macabro del reloj*). Frente a la memoria colectiva se encuentra también la libertad de la memoria íntima. El largo proceso de la espera nostálgica de lo perdido (la madre, en la linealidad de la fábula; la libertad, en la metáfora del discurso): un día de triunfo de las fuerzas nacionalistas se elimina de la memoria, *la memoria se negó a aceptarla* [2]. En la fábula esto se explica por la situación psicológica del niño, pero en el discurso adquiere una mayor relevancia metafórica. Como elemento iterativo en el texto apela a otra explicación más psicológica, referida a todos aquellos que quieren olvidar ese día de triunfo fascista que implica la pérdida de la madre colectiva: el mundo libre y lúdico de la infancia (el niño en la fábula de *Volverás...*) apela también metafóricamente a una madre simbólica: la boyante cultura modernista anterior al conflicto civil.

Tenemos, pues, que el texto nos ofrece un conflicto básico entre realidad social (impuesta por el curso de los acontecimientos, el triunfo nacionalista) y un sentimiento de pérdida interior, individual, sentimiento que es silenciado por el orden imperante. Ahora bien, este conflicto no quedará resuelto sino que permanecerá latente a lo largo de todo el texto y la no resolución de este conflicto implicará el principio de la destrucción del orden establecido, según nuestra lectura. Según hemos visto arriba la poética benetiana postula por una zona de sombras donde la percepción semiótica y la simbólica se funden. La sociedad fascista trata de imponer un orden simbólico y oprimir el oculto mundo individual del inconsciente colectivo, el orden semiótico. Este desequilibrio (en la zona de sombras no puede eliminarse una de estas formas de percepción) acabará con el orden forzado por la autoridad que en el texto está representado por el doctor Sebastián, el cual constituye, según nuestra lectura, un vehículo para referirse (sin mencionarlo explícitamente) a la autoridad franquista en la sociedad de postguerra). Este dolor de la frustración interior de los personajes acabará, según nuestra lectura de la novela, con el orden reinante. Acerquémonos a un pasaje de las últimas páginas de la novela para explicar nuestra interpretación:

[V]

(1) [el niño] tenía la cara bañada en lágrimas, la boca abierta y el labio inferior, mojado por ellas, temblaba convulsivamente; un halo sombrío y morado parecía nacer de sus lentes para envolver su cara con un desordenado reverbero. Inmóvil, tras tres o cuatro vacilaciones, pareció crecer en lugar de incorporarse, como si hinchado repentinamente de un gas se hubiera liberado de sus amarras para ocupar toda la altura del rincón. El doctor dejó el vaso en el suelo.

(2) - Espera, espera – le dijo.

(3) No veía; detrás de los gruesos vidrios de sus lentes no había sino una turbulenta y delicuescente mezcla de brillos y lágrimas, temblor y furor. No dijo nada tampoco, de la boca abierta emergió ese género de sonido hueco y débil, como el de un conducto obturado, que no es más que el aborto de otro cualquiera.

(4) - No, no era ella. Espera. Te digo que no era ella. Créeme. ¿Cómo crees que te iba...? ... hijo...

(5) [...] Cuando su cabeza fue golpeada contra la pared sus lentes cayeron al suelo y de su boca salió la palabra "hijo", como si caída y palabra fueran las dos acciones de un mecanismo (*íd.*, 290-91).

En este pasaje queda claro cómo el conflicto entre las palabras del doctor, ya sin fuerza, por un lado, y la irrupción del interior de los sentimientos del niño, por otro, persiste hasta el final. Pero aquí el orden simbólico cae destrozado por la fuerza interior del mundo semiótico (la frustración del niño). La añoranza de un mundo mejor perdido y añorado acaba, finalmente, con el orden del poder establecido. Las primeras palabras citadas llaman a la calma y a la *espera*. Pero el niño ha perdido la esperanza de que esta espera le devuelva la imagen materna añorada. Y mata al "padre", cuyo significado simbólico está claramente designado en el texto ya que el doctor designa al niño como "hijo". El poder fáctico (simbólico) que encierra al deseo de volver a un mundo armónico (representado por el niño encerrado en la casa del doctor), acaba sucumbiendo. La fuerza revolucionaria del texto es, pues, mucho más potente que la alternativa poética del momento, el realismo social. Pues éste no ha podido describir la importancia del mundo interior, de la concepción de la memoria, y de la carga metafórica del texto literario. Esta carga metafórica es la que otorga la pluralidad de significados al texto literario y la necesaria cooperación del lector pues los signos del texto son ambiguos. Este texto *escribible* permite interpretar la muerte

del doctor como la caída del poder imperante y la locura del niño como la reacción final ante una situación de espera que finalmente se hace insostenible, como un acto revolucionario en el que el mundo anhelado no es recuperado (no se puede recuperar lo perdido en la guerra civil) pero trae consigo la destrucción del poder paternal (símbolo de la autoridad fáctica). Esta simbología no es posible en un texto mimético, pues la fuerza de la plurisignificación no es posible en una concepción mimética de la literatura. En este texto dialógico confluyen distintas voces frente a la monología del discurso oficial. Este es uno de los legados de Juan Benet, de ahí su importancia en la renovación y en la transformación de la literatura en el campo hispánico de la segunda mitad del siglo XX.

Este pasaje que acabamos de estudiar [V] sintetiza la perspectiva del niño y la perspectiva del padre en el texto. La importancia de la experiencia interior y semiótica del niño para comprender la carga metafórica del texto es crucial. Pero lo es también la experiencia de Marré Gamallo. Como hija de un actante importante en el desarrollo de la trama histórica en el texto (el conflicto civil que apela referencialmente al periodo histórico que estamos tratando), su función implica una ruptura con respecto a la lógica bélica, único postulado que, a fin de cuentas, sostiene al poder fascista en el poder. Marré vuelve a Región buscando encontrar un sentido a la pasión vivida en las postrimerías del conflicto bélico. Su concepción de la memoria es por tanto también central para interpretar el texto. Cumple también, pues, la función de llenar la ausencia materna en el texto. Marré nos da a los lectores la voz del mundo semiótico que suplanta la falta de la voz de la madre en el texto. Mientras que el personaje del doctor es claramente unitario y no cumple sino la función de establecer el orden en el texto, Marré muestra, igual que el niño, una personalidad escindida:

[VI]

(1) « Lo que sí le puedo asegurar [el narratario es el doctor Sebastián] es que nunca me permití la menor licencia y que a mí misma me impuse la disciplina del silencio desde que acabó la guerra. (2) Si algo había comprendido era que a partir de entonces existían dos mujeres diferentes que no debían confundirse si es que yo quería conservar la integridad de la reclusa; [3] que cualquiera de las dos debía defenderse de la contaminación de la otra y que una tercera –mucho más lógica ponderada y respetable- celaría y garantizaría

la convivencia, la independencia y la personalidad de ambas. Esa tercera – el árbitro- es tal vez la que ha venido aquí y ha llamado a su puerta no en busca de sus hijas desaparecidas, sino de la penitencia con que una madre acosada por las penas y los remordimientos trata de poner remedio a las pérdidas irreparables (*íd.*, 141-2).

El pasaje comienza describiendo (1) cómo Marré hace referencia al silencio impuesto en la sociedad por la disposición del orden patriarcal (la *disciplina del silencio*) en el orden social de la postguerra. En (2) se nos describe el ambiente de encierro de esta sociedad explicitada por la autodefinición de sí misma que se hace Marré como *reclusa*, la cual es íntegra (el sistema exige que el ser humano sea unitario) frente a la autoafirmación interior que distingue una dualidad en su identidad (*existían dos mujeres diferentes*); (3) frente a la oposición entre un mundo de percepción unitario o monológico en la terminología de Bajtin que se postulaba en (1), y la autoafirmación como dialógica o dual en (2), el equilibrio se encuentra en esa zona de sombras que constituye la asimilación de los contrarios (*el árbitro*) (3). La personalidad de Marré se nos describe por tanto como mucho más compleja que la del doctor, su narratario. Al mismo tiempo se autodefine como *una madre acosada por penas y remordimientos*, esto es, se hace cuerpo del espíritu de frustración que impera en esta sociedad postbélica dominada por la visión unitaria del mundo de la fuerza paternal. A través de las *penas y remordimientos*, esto es, las fuerzas internas de la psique, se trata de *poner remedio a las pérdidas irreparables* que son, sin duda, las consecuencias de la guerra. El orden semiótico, representado por la madre Marré (madre simbólica igual que el doctor se establece como padre igualmente simbólico – el niño no es hijo ni de uno ni de otro en el texto-) y conformado en el texto por la descripción de una compleja personalidad con distintos niveles, corresponde, por tanto, con la poética autorial en contraposición con la conformación monológica del discurso de su antagonista, el doctor Sebastián.

¿Qué ocurre entonces con este personaje representante del mundo femenino de lo ambiguo y lo plural? Si el niño acaba con el padre en las últimas páginas del relato, el final de la novela nos muestra otro conflicto. Marré Gamallo llega a Región con la intención de buscar en la conversación con el dr. Sebastián el sentido de la pasión que sintió en el pasado, en las postrimerías del conflicto civil, en la fábula del relato. Marré, después de la larga conversación con el doctor, hace caso omiso a los consejos de éste y se dirige hacia el Monte, la representación en el

texto del misterio de la Naturaleza como elemento opuesto al orden de la Sociedad. En ese monte existe supuestamente (en el mito de Región) un guarda que impide que las personas puedan llegar a escaparse del dominio social e introducirse en la libertad del mundo sensorial. Este personaje, el Numa, es una construcción mítica. Puede interpretarse como la representación mítica del orden patriarcal que impide que el desorden sensorial trastorne el orden impuesto en la sociedad.

Pasemos a ver el final de la novela:

[VII]

(1) El ruido de sus pasos descalzos sonó por el corredor hasta que cayó por las escaleras. (2) Durante el resto de la noche en la casa cerrada y solitaria, casi vencida por la ruina, sonaron los pasos apresurados, los gritos de dolor, los cristales rotos, los muebles que chocaban contra las paredes; los muros y hierros batidos, un sollozo sostenido que al límite de las lágrimas se resolvía en el choque de un cuerpo contra las puertas cerradas. (3) Hasta que, con las luces del día, entre dos ladridos de un perro solitario, el eco de un disparo lejano vino a restablecer el silencio habitual del lugar.

El pasaje suele interpretarse como pesimista en cuanto que las fuerzas subversivas representadas por el niño y Marré no parecen salir airoso en cuanto que parecen sucumbir al tiro del Numa que restablece el silencio forzado por la dictadura. El niño ha matado al padre simbólico pero se encuentra encerrado en la casa, de la cual sigue sin poder salir. El pasaje está enfocado [1] a través del niño que cae por las escaleras y, desesperado, trata de encontrar una salida de su encierro [2]. Por otro lado, al amanecer se oye un disparo lejano que restablece *el silencio habitual del lugar*, esto es, el texto nos parece indicar que el orden establecido triunfa, ya que el silencio es signo del poder autoritario representado en el texto por este mítico Numa y el disparo se supone que se clava en Marré Gamallo que, en contra de los consejos del dr. Sebastián, se ha marchado en busca de la misteriosa naturaleza. Por tanto, se interpreta comúnmente el final de la novela como el fracaso de Marré por reencontrar la pasión y del niño en encontrar la libertad (encerrado en la casa) y su frustrado encuentro con la madre.¹² Esta

¹² No hay lugar aquí para presentar una discusión con la amplísima bibliografía sobre esta novela. Nos remitimos a mencionar los trabajos que se le han dedicado: Aranguren, José Luis (1976); Aveleyra, Teresa A. (1974)*; Carenas, Francisco (1971) y (1976); Compitello, Malcolm Alan (1979); Compitello, Malcolm Alan (1982);

interpretación nos parece, sin embargo, extremadamente simplista, pues no tiene en cuenta la complejidad de la novela y es, además, demasiado lineal, sin tener en cuenta la ambigüedad del texto.

Esta novela, escrita en los años sesenta, no tiene, sin duda, un "final feliz". Pero sí tiene un final abierto y, a mi modo de ver, altamente subversivo. La zozobra que se ha levantado a lo largo del texto no permite que el silencio final se pueda entender como un 'triumfo' simple del poder simbólico de la autoridad fascista. Este orden ha quedado a lo largo del texto claramente minado. La búsqueda de los personajes centrales a través de la memoria semiótica de un mundo equilibrado es síntoma suficiente como para entender que en el texto las cosas no quedan como estaban. La técnica narrativa de la estampa ha servido para profundizar en las fuerzas psíquicas de la frustración colectiva. El mensaje que le llega al lector es que estamos supeditados al silencio, pero es un silencio que será pasajero mientras haya memoria. Esta memoria ha sido, a lo largo del relato, descrita como, por un lado, el intento del poder establecido de alienarla, por otro lado, la búsqueda en estos personajes de llegar a una memoria interior que les permita seguir viviendo con dignidad (esto es, sin alienación). En otras palabras, la lucha no está ganada (sería una interpretación del mundo bastante ingenua en la España de los años sesenta), pero la memoria colectiva

Compitello, Malcolm A. (1983; Corrales Egea, (1971; Costa, Luis F. (1979); Chamorro, Eduardo (1976); Díaz; Janet (1976); Domingo, José (1973); Durán, Manuel (1974)* y (1986); Epps, Brad (1997: 33-92); García Pérez (1988: 81-114); Gimferrer, Pere (1969a), (1969b), (1979) y (1986); Gonzalez, Josefina (1995); Guillermo, Edenia I.A. (1971); Gullón, Ricardo (1973), (1980) y (1981); Herzberger, David K. (1975), 1976, (1986), (1991) y (1995); Knapp, Martin (1993), Labanyi, Jo (1989), Marco, Joaquín (1968)* y (1969); Margenot John B. III (1988a), (1989a), (1989b), (1991), (1992) y (1994); Martínez-Lázaro, Marisa (1971); Nelson, Esther W. (1979) y (1984); Oliart, Alberto (1969) y (1976); Orringer, Nelson R. (1984); Ortega, José (1974a) y (1974b) y (1986); Santana, Mario (1997); Pérez Magallón, Jesús (1991); Rapin, Ronald F. (1989) y (1990); Rosa, Julio M. De La (1981); Sandarg, Jana (1985); Schwartz, Ronald (1976); Sobejano, Gonzalo (1970), (1972), (1975), (1983) y (1986); Spires, Robert C. (1978); Summerhill, Stephen J. (1979), (1984) y (1986); Vernon, Kathleen N. (1986); Vernon, Kathleen M. (1989), Wescott, Julia Lupinacci (1981), Wescott, Julia Lupinacci (1984), Yerro Villanueva, Tomás (1977b), (1977c) (1977 y (1977e). Para no recargar en exceso la bibliografía de este trabajo remito al libro de Margenot, ed. (1997) donde puede comprobarse los datos necesarios de esta bibliografía (incluyo sólo en nuestra bibliografía las raras excepciones que no se encuentren en esta bibliografía la más actualizada y completa sobre el autor por el momento).

acabará por superar la autoridad del disparo lejano y del silencio impuesto. De hecho, sabemos poco de lo que ocurre con estos personajes en la fábula: se supone que el disparo va destinado a Marré, pero esto nunca se explicita en el texto; suponemos que el niño sucumbe a la locura y al silencio al amanecer, pero tampoco el texto nos explicita esto. Esta incertidumbre es la que crea la duda, y la duda será la mayor fuerza para combatir la unicidad del poder fascista y la falta de ambición cultural y de desarrollo personal que esta sociedad conlleva.

Como puede comprobarse, la novela experimental de los años sesenta ahonda mucho más que la novela mimética del realismo social en la problemática del país en esta larga postguerra, que parecía interminable. Describe no sólo la ruina externa en la que está embaucado el país sino también el espacio interior de la psique humana en este contexto político y sociocultural. Y es esta psique colectiva la que no pueden dominar las fuerzas del poder, en este sentido no hay ambigüedad alguna en el texto. En ello estriba la esperanza del texto. Además, la ambigüedad del texto, expresión de esa zona de sombras entre el orden semiótico y el simbólico según la poética autorial, es la que conforma la fuerza metafórica del texto, esto es, la conforma como texto *escribible*. Apela, por tanto, a la *actividad* del receptor frente a la *pasividad* que requiere el orden dominante de la sociedad. Esta visión del mundo es la que se impone en la compleja prosa benetiana frente al simplismo de la visión del mundo que trata de implantar la autoridad fascista. *Volverás a Región* no es un libro ingenuo pero sí un libro con una elevada carga subversiva. No se trata de mostrar que los ganadores son "malos" (legado simplista del relato realista, según la poética benetiana), sino que están incapacitados para controlar la fuerza de la psique humana y de la memoria colectiva. Lo que tratan de controlar es, pues, incontrolable, puesto que su fe en poder dominar al individuo se topa con la necesidad ontológica de libertad que tiene el ser humano. Su afán fracasará en la ideología textual porque va *contra natura*. Y, como sabemos, el tiempo le ha dado, finalmente, la razón al texto también en lo que se refiere a la evolución histórica del país. La literatura, así, anticipa y se anticipa a la historia.

Referencias

- Benet**, Juan; *La inspiración y el estilo* [1965], Madrid, Alfaguara, 1999.
- Benet**, Juan; *Volverás a Región* [1967], Madrid, Alianza, 1974.
- Benet**, Juan; *Una meditación* [1970], Barcelona, Seix Barral.
- Benet**, Juan; "Reflexiones sobre Galdós" [1970], *Cuadernos para el Diálogo* 23, 13-15.
- Benet**, Juan; *En ciernes* [1976], Madrid, Taurus.
- Benet**, Juan; *El ángel del Señor abandona a Tobías* [1976], Barcelona, La Gaya Ciencia.
- Benet**, Juan; *La moviola de Eurípides* [1981], Madrid, Taurus.
- Benson**, Ken (1989) *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Stockholm, Stockholms Universitet
- Benson**, Ken (1999) "Identidad y nacionalismo. El concepto de 'nación heroica' en algunos textos literarios españoles - desde la Ilustración hasta la actualidad", *Anales Nueva Epoca No. 2, Instituto Iberoamericano*, Universidad de Göteborg, 227-250.
- Benson**, Ken (2000) "Realismo(s)/Vanguardismo(s)", en Jane Nystedt (ed.) *XIV Skandinaviska Romanikongressen, Stockholm 10-15 augusti (1999)*. Stockholm: Almqvist & Wiksell international (*Acta Universitatis Stockholmiensis Romanica Stockholmiensia*, 19) [CD-rom]
- Cibreiro**, Estrella (1993) "Juan Benet: memoria e irracionalidad en tres obras regionatas", *Ojancano: Revista de literatura española*, abril, 28-39.
- Epps**, Bradley (1997), "The Cold Furnace of Desire: The Site of Sexuality in *Volverás a Región*", en *Margenot III* (1997), 33-92.
- García Pérez**, Francisco (1998), *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara.
- Herzberger**, David (1976) *The novelistic World of Juan Benet*. Clear Creek, The American Hispanist.
- Knapp**, Martin (1993) "Guerra civil, crítica social y la autonomía artística en *Volverás a Región*: Conversación con Juan Benet", *Iberoamericana*, 17:1 (49), 64-83.
- Martín Gaité**, Cnarmen (1999) "Dos textos inéditos" [epílogo a la edición de *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, 225-269.

Margenot III, John B., ed. (1997) *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, Locust Hill Literary Studies, no. 18.

Montero, Isaac (1970) "Acotaciones a una mesa redonda: Respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo", *Cuadernos para el Diálogo* 23, 65-74.

Nelson, Esther-W. (1984). "Narrative Perspective in *Volverás a Región*", in Manteiga-Roberto-C. (ed.); Herzberger-David-K. (ed.); Compitello-Malcolm-Alan (ed. & bibliog.); Benet-Juan (foreword). *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover, NH : UP of New England for Univ. of Rhode Island, pp. 27-38.

Ortega, José (1974) "La dimensión temporal en *Volverás a Región* de Juan Benet", en *Ensayos de la novela española moderna*. Madrid, José Porrúa Turanzas.

Ricoeur, Paul (1985) *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Santana, Mario (1997). "Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en 'Volverás a Región' y 'La verdad sobre el caso Savolta'", *Revista Hispánica Moderna*, New York, June, 50:1, 132-43

Valdés, Mario J. (1989) "Teoría de la hermenéutica fenomenológica", en Graciela Reyes, ed. *Teorías literarias en la actualidad*, ed. El Arquero, Madrid, 1989, pp. 167-184.

Vernon, Kathleen M. (1989) "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea; en Neumeister-Sebastián (ed.); Heckelmann-Dieter (introd.); Mergalli-Franco (introd.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I & II, Frankfurt, Vervuert.

Wescott, Julia Lupinacci (1997) "Benet's Theoretical Essays: Beneath the Mask of Representation", en Margenot III, ed. (1997), 19-32.