



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE
LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

TESIS DOCTORAL

JUAN BENET Y EL *NOUVEAU ROMAN*

**PRESENTADA POR:
ANNE-MARIE ARNAL GÉLY**

**DIRIGIDA POR:
DR. D. DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO
DR. D. LUIS GASTÓN ELDUAYEN**

JAÉN, 11 DE JULIO DE 1997

ISBN 84-8439-065-9



JUAN BENET Y EL NOUVEAU ROMAN

Arnal Gély

Anne-Marie

I.S.B.N 84-8439-065-9

Centro Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Departamento Filología Española





Nombre y apellidos del autor

Apellidos **ARNAL GÉLY**

Nombre **ANNE-MARIE**

Título de la Tesis Doctoral

JUAN BENET Y EL NOUVEAU ROMAN

Fecha de lectura

11 DE JULIO DE 1997

Centro y Departamento en que fue realizada la lectura

Centro **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**

Departamento **Filología Española**

Composición del Tribunal / Dirección de la tesis

Dirección de la Tesis **Dr. D. Dámaso Chicharro Chamorro y Dr. D. Luis Gastón Elduayen**

Presidente/a del Tribunal **Dr. D. Javier Díez de Revenga**

Vocales

Dr. D. Jesús Cascón Marcos

Dra. D^a Genara Pulido Tirado

Dr. D. Carmelo Medina Casado

Secretario/a **Dra. D^a Manuela Ledesma Pedraz**

Calificación obtenida

SOBRESALIENTE “CUM LAUDE”

RESUMEN

Este trabajo ofrece un acercamiento al discurso narrativo comparado del *Nouveau Roman* francés de los años 50 -del siglo XX- con el del escritor madrileño Juan Benet que apareció en el panorama novelesco español a finales de los años 60.

Con el fin de situar el *Nouveau Roman* y la narrativa de Benet en la trayectoria que siguió la novela en España y en Francia en aquella época, se inicia este trabajo con el estudio evolutivo de la producción novelística en cada país desde el final de sendas guerras -la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil- hasta los años 50 para el primero y los años 60 para el segundo destacando las principales corrientes que se dieron en cada país después de las dos conflagraciones. A continuación, y para demostrar cómo la renovación novelística no es un fenómeno nacido de la nada, se ponen de relieve los aspectos más interesantes de algunos de los precursores de la literatura occidental que abrieron las nuevas vías que confluirían en el *Nouveau Roman*. Estos son: Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, John Dos Passos y William Faulkner.

El estudio del *Nouveau Roman* se realiza extrayendo, en un primer momento, sus características predominantes de los escritos teóricos de Nathalie Sarraute -*L'ère du soupçon* (1956), de Alain Robbe-Grillet -*Pour un Nouveau Roman* (1963)- y de Michel Butor -*Répertoire* (1960-1982). A continuación, se analiza una de las primeras novelas de cada uno de estos autores: *Portrait d'un inconnu* (1947), de Nathalie Sarraute; *La jalousie* (1957), de Alain Robbe-Grillet y *L'emploi du temps* (1956), de Michel Butor, subrayando igualmente las principales aportaciones que estos autores hicieron al género novelístico, con el fin de, en una última parte analizar, en función de ello, la poética -mayormente *La inspiración y el estilo*- y la tres primeras novelas regionatas de Juan Benet. Se trata de *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970) y *Viaje de invierno* (1972). Esta parte se subdivide a su vez en tres apartados: en el primero, se resaltan las coincidencias y diferencias de la poética de Benet con la de cada uno de los teóricos neo-novelistas franceses; en el segundo, las concomitancias de escritura del escritor español

con sus homólogos franceses y, en el último, los rasgos más originales de la narrativa benetiana.

Se concluye que las coincidencias encontradas en las novelas de Juan Benet con las de Nathalie Sarraute, de Alain Robbe-Grillet y de Michel Butor no indican una relación de influencia de estos últimos sobre el primero, pues el estilo benetiano había nacido ya cuando los tres escritores franceses estaban en su época de mayor publicación dentro de la corriente que se dio en llamar del *Nouveau Roman*. El genio es intransferible.

En el estudio de las obras se recurre principalmente a la terminología del método narratológico de Gérard Genette que explica en: "Discours du récit" en *Figures III* (1972), *Palimpsestes* (1982) et *Nouveau discours du récit* (1983) y a *Temps et récit* (1983-19859, de Paul Ricoeur.

El Tomo I se termina con una biografía de Juan Benet, escrita por su amigo Francisco García Pérez, y una extensa bibliografía que intenta recoger todo lo principal publicado sobre el *Nouveau Roman* y Juan Benet hasta marzo de 1997.

En un Tomo II o Apéndice, se encuentra la presentación del Teatro civil cuyos autores fueron Juan Benet y Fernando Chueca. Se podría añadir que también lo fue Pepín Bello quien, aunque no escribió nada, sabemos que inspiró más de una pieza. Se transcriben dos de las obras que tienen a Juan Benet como autor, con la sospecha de que escribió alguna más de las seis que componen el libro. Se reproducen igualmente documentos iconográficos contenidas en el mismo volumen. Aparecen también dos entrevistas: una de Doña Marisol Benet Goitia, hermana del finado autor, y otra, de D. Fernando Chueca Goitia, su primo hermano y mentor. Los demás documentos se refieren a la película que dirigió Isaac Isasmendi a partir de la adaptación de El aire de un crimen; la ficha técnica de esta película; la de la representación en París (1995) de *Agonía Confutans* así como su cartel anunciador; varios artículos en homenaje al autor a raíz de su fallecimiento y los textos y collages de las Fábulas 1º, 2º, 6º y 9º.

ABSTRACT

This work offers an approach to the comparative discourse of the French *Nouveau Roman* of the fifties in the twentieth century with that one by Juan Benet that appeared in the Spanish novelistic panorama at the end of the sixties.

In order to establish the *Nouveau Roman* and the narrative of Juan Benet in the path that the novel followed in Spain and in France, this work starts with the study of the novelistic production in each country at the end of both wars to the sixties for the first one and to the fifties for the second one.

Next, it is important to remark the most important aspects of some of the antecedents of the western literature that opened new ways that flowed into the *Nouveau Roman*. The study of this is done firstly by extracting its main characteristics of the theoretical writings of Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet and Michel Butor and the second by analyzing one of the first novels of these writers. And last, the poetic work and the first three by novel's Juan Benet as reference, we can see the coincidences of this one with the three French novelists and his originality.

In the study of the work, we mainly use Gerard Genette's narrative method, that explained in "Discours du récit" in *Figures III* (1972), *Palimpsestes* (1982), *Nouveau discours du récit* and *Temps et récit* (1983-1985) by Paul Ricoeur.

In the appendix, or second volume, we include the presentation of *Civil Theatre*, a popular edition prepared by Juan Benet and Fernando Chueca. Two drama plays, whose authorship by Juan Benet had been clearly established, are also transcribed. Next, we can find an iconographic presentation also included in this second volume, besides two interviews: one with Marisol Benet, the late author's sister, and the other with Fernando Chueca, his cousin. The poster and technical information about the film *El aire de un crimen* are also included besides the play firstly staged in Paris *Agonía confutans*, together with several articles published as a homage to the writer and fables 1, 2, 6 and 9 with their collages.

**UNIVERSIDAD DE JAÉN
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**TESIS DOCTORAL
AÑO: 1997**

JUAN BENET Y EL NOUVEAU ROMAN

DIRECTORES:

Dr. D. DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO

Dr. D. LUIS GASTÓN ELDUAYEN

ANNE-MARIE ARNAL GÉLY

- 2 -
INDICE

1.-	Introducción general	4
1.1.-	Planteamiento	4
1.2.-	Método.....	5
I.-	El marco histórico-narrativo	7
I.1.-	España.....	7
I.2.-	Francia	19
II.-	Los precursores	26
II.1.-	Los escritores y sus novelas	26
II.1.1.-	<i>A la recherche du temps perdu</i>	26
II.1.2.-	Henry James o la "Focalización interna"	28
II.1.3.-	<i>Ulysses</i>	30
II.1.4.-	<i>K</i>	33
II.1.5.-	Virginia Woolf o <i>Mrs. Dalloway</i>	34
II.1.6.-	Dos Passos o el arquitecto de la novela.....	37
II.1.7.-	Yoknapatawpha, condado mítico del Sur.....	39
III.-	El <i>Nouveau Roman</i> . Escritos teóricos y novelas.....	48
III.1.-	Los orígenes	48
III.2.-	Los escritos teóricos	55
III.2.1.-	Nathalie Sarraute: <i>L'ère du Soupçon</i>	55
III.2.2.-	Alain Robbe-Grillet: <i>Pour un Nouveau Roman</i>	58
III.2.3.-	Michel Butor: <i>Répertoire</i>	64
III.3.-	Las novelas	72
III.3.1.-	Nathalie Sarraute: <i>Portrait d'un inconnu</i>	72
III.3.2.-	Alain Robbe-Grillet: <i>La jalousie</i>	86
III.3.3.-	Michel Butor: <i>L'emploi du temps</i>	103
IV:-	Juan Benet y el <i>Nouveau Roman</i>	126
IV.1.-	El Teórico	127
IV.2.-	El Novelista	149
IV.2.1.-	La narrativa	149
IV.2.2.-	La narrativa benetiana y el <i>Nouveau Roman</i>	150

IV.2.2.1.-	<i>Volverás a Región, Una meditación, Un viaje de invierno.....</i>	150
IV.2.2.2.-	Rasgos concomitantes con el <i>Nouveau Roman</i>	155
V.-	Sólo Juan Benet	209
V.1.-	<i>Yonapatawpha</i> recreado.....	209
V.2.-	<i>Humor, ironía y esperpento</i>	210
V.3.-	<i>Literatura fantástica</i>	214
V.4.-	<i>Benet autor implícito</i>	217
V.5.-	<i>Benet poeta</i>	225
V.6.-	<i>Benet científico</i>	226
V.7.-	<i>El antropomorfismo en la narrativa de Benet</i>	228
VI.-	Conclusión general.....	231
VII.-	Anexo I	233
VIII.-	Bibliografía.....	244

1.- INTRODUCCIÓN GENERAL

1.1.- PLANTEAMIENTO.

Aunque el título de esta tesis es: **Juan Benet y el *Nouveau Roman***, para averiguar si Juan Benet se vio influido por el *Nouveau Roman* que, aparentemente, le precedió en el tiempo, habremos de invertir el orden de los factores con el fin de llevar a cabo nuestra demostración. Así pues, este trabajo ofrece un acercamiento al discurso narrativo comparado del *Nouveau Roman* francés de los años 50 con el de Juan Benet que apareció en el panorama novelesco español a finales de los años 60.

Los períodos abordados en los dos países son de suma importancia ya que su influencia en la narrativa actual, vista desde la perspectiva que da el distanciamiento de los años transcurridos hasta hoy, es innegable.

Nuestro propósito es el de contribuir, en una parcela muy reducida de la literatura actual, a pergeñar una visión de las influencias que, saltando las fronteras nacionales e idiomáticas entre vecinos europeos así como allende los mares hacia el oeste, generan interconexiones entre ideologías y técnicas narrativas dentro de las distintas corrientes culturales de occidente.

Volvemos sobre la palabra "acercamiento" en el sentido francés muy restrictivo de "approche", cuyo significado podría ser en este caso el de *iniciación, introducción*, que es el que adoptamos, pues los límites de un trabajo de investigación de esta índole se habrían visto sobradamente rebasados por la materia que habría representado el estudio pormenorizado tanto de cada uno de los precursores como de todos los componentes reconocidos del primitivo *Nouveau Roman*, así como de Juan Benet y de toda su producción narrativa. Optamos por seguir el orden dictado por los acontecimientos. En consecuencia, sus fechas condicionaron la elección de las novelas del movimiento francés que analizamos en este trabajo. En efecto, había que tener en cuenta el año de la publicación de las primeras, que tanta polémica causaron en su momento en el mundo de la narrativa, para relacionarlas con una posible influencia en las del autor español.

En el Apéndice que acompaña esta tesis, se podrán conocer datos nuevos sobre el autor español que verán la luz más adelante juntos con otros estudios que forman parte de un futuro proyecto.

¿Por qué la elección de un tema de literatura comparada? Porque esta disciplina -hoy a la vanguardia- favorece el sacar a la luz una lógica de la evolución histórica que rebasa las fronteras nacionales y permite ver, por una parte, cómo las ideas viajan, y, por otra, constatar cómo la llegada a su madurez de ciertas tendencias suele coincidir -no siempre de manera exacta- en el tiempo aunque no necesariamente en el espacio. Por ejemplo, el nacimiento del *Nouveau Roman* fue, a mediados de este siglo, uno de los momentos cumbre del dinamismo intelectual de un grupo de jóvenes intelectuales franceses que dieron resueltamente la espalda al aún amenazador fantasma de la Segunda Guerra Mundial, que dejaba la Guerra Fría como espada de Dámocles pendiente encima de una Europa empequeñecida y empobrecida por la contienda, en medio de los dos gigantes situados en el Este y el Oeste que habían salido fortalecidos de la conflagración. En España, replegada sobre sí misma, en autarquía, hasta los años 60 -momento en que se firman los acuerdos hispanoamericanos y abre sus fronteras a las inversiones extranjeras-, aunque el recuerdo de la Guerra Civil era difícil de eludir, pues sus secuelas se perpetuaron con la presencia de un régimen político que recordaba a diario, machaconamente, durante 36 años, lo que pasara entre hermanos, la aparición de un peculiar Juan Benet con su mítica Región representó un giro que, si bien en el momento de sus primeras publicaciones no recibió la acogida y el aplauso que se hubiesen podido esperar, hoy es ampliamente reconocido por su capital importancia materializada en la influencia que ejerció y sigue ejerciendo sobre la narrativa española actual, a la que abrió caminos en varias direcciones de las que las nuevas generaciones participan.

1.2.- MÉTODO DE TRABAJO.

Con el fin de situar el *Nouveau Roman* y la narrativa de Benet en la trayectoria que siguió la novela en Francia y en España al terminar sendas guerras, nos proponemos en primer lugar trazar una síntesis de la evolución de las ideas en los dos países hasta los años 50 para el primero y los años 60 para el segundo. A continuación, veremos qué precursores abrieron las nuevas vías

que confluirían en el *Nouveau Roman* al que estudiaremos destacando, en un primer momento, sus características predominantes mediante los escritos teóricos de autores del movimiento y, en un segundo lugar, analizando un muestreo de las novelas que más curiosidad y polémica despertaron en su día. Y, por último, trataremos de ver si la poética y la narrativa de Juan Benet encajan en este panorama, en qué coinciden con el movimiento francés, y hasta qué extremo, en qué difieren y cuál es su originalidad.

Desde un punto de vista práctico, nos ha parecido pertinente el estudio evolutivo de la producción novelística española antes que la francesa, respetando así la cronología de los acontecimientos históricos -la Guerra Civil española, que tuvo inicio y término antes que la 2ª conflagración mundial. Por otra parte, como el *Nouveau Roman* surgió cuando Juan Benet iniciaba su carrera de escritor, parecía adecuado situar su estudio a continuación de la sinopsis de la narrativa francesa de posguerra y justo antes de adentrarnos en el "mundo mítico" que, en aquel momento, estaba empezando a crear a fin de ver hasta qué punto sus novelas y sus intenciones como novelista pueden haberse visto influenciadas por el *Nouveau Roman*.

En el estudio de las obras se recurrirá a la terminología del método narratológico de Gérard Genette que explica en: "Discours du récit" en *Figures III* (1972), *Palimpsestes* (1982) et *Nouveau discours du récit* (1983), a los que, obviamente habremos de referirnos con insistencia.

"L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent, en face de l'objet ainsi mis à nu, leur entière responsabilité".

Jean-Paul SARTRE.

I.- EL MARCO HISTÓRICO-NARRATIVO

I.1.- ESPAÑA

La inmediata posguerra no fue época fácil. En efecto, en los años 40, -años de hambre, de miedo y de odio dentro del país, replegado sobre sí mismo, en régimen de autarquía, con una muy discutida neutralidad en el conflicto mundial que acababa de desencadenar Alemania acompañada por los fascistas italianos y por el aliado japonés, contra el resto de las naciones occidentales- recién acabada la Guerra Civil, la literatura española tuvo que enfrentarse con las consecuencias de dicha guerra fratricida en todos los ámbitos. "[..L]a vida cultural, entonces empobrecida por varios motivos: exilio intelectual, aislamiento político y cultural, literatura mediatizada"¹. Los que se sintieron incapaces de soportar el nuevo régimen político que se había instaurado, se marcharon al extranjero². Existe un sentimiento de desorientación general, cada uno busca su camino como puede ya que la vigilancia es extremada y los rígidos criterios de censura³, así como su funcionamiento arbitrario, obligan a los jóvenes escritores a ejercer el autodidactismo en soledad, en especial en lo referente a la producción extranjera. La literatura de los primeros años, muy próximos al final de las hostilidades, refleja esa angustia existencial⁴ que se

¹ Ángel Basanta, *Literatura de posguerra. La narrativa*, Madrid, Editorial Cincel, 1981, pág. 11.

² Entre otros autores exiliados se encontraban estas grandes figuras: R. Pérez de Ayala, B. Jarnés, A. Barea, Max Aub, R. Chacel, R. Dieste, E. Blanco Amor, R. J. Sender, F. Ayala, V. Botella Pastor, S. Serrano Poncela, M. Andújar, etc. , *ibidem*).

³ A. Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Euros, 1975, 2ª ed. Citado por Ángel Basanta en: *40 años de novela española.*, Vol. I., Madrid, Ed. Cincel-Kapelusz, 1979, pág. 17, nota 2.

traduce en la adopción de un nuevo realismo que se ciñe a la realidad cotidiana. Más adelante, éste, atendiendo a los conflictos vividos por la colectividad, se convertirá en «realismo social».

Gonzalo Sobejano, en su *Novela española de nuestro tiempo*⁵, distingue dos grandes grupos de novelistas divididos cada uno a su vez en tres subgrupos. En el primer gran grupo: "primero, novelistas caducos" (por su senectud y "ensimismamiento": Pío Baroja⁶ y Azorín⁷); "segundo, novelistas retrasados en visión y técnica"⁸ (se ven además vencidos por el cine, americano en particular, aglutinante de un amplio público que por muy poco dinero ofrece una gran evasión); tercero, novelistas distraídos en el humor, el sensacionalismo o los ejercicios de buen lenguaje" (literatura intrascendente de corte erótico o policíaco). En el segundo gran grupo, la guerra aflora en mayor o menor grado:

⁴ "[P]or «existencialismo» se entiende aquí una actitud o sensibilidad, no una filosofía. Desde un punto de vista crítico han usado ese término u otros términos semejantes, en relación con la novela española, comentaristas de ésta como Domingo Pérez Minik, Eugenio de Nora, Julián Palley, Manuel Durán...". (Gonzalo Sobejano, *Novela de nuestro tiempo, en busca del pueblo perdido*), Madrid, Ed. Prensa Española, 1970, págs. 203, nota 99 y págs. 16-17).

⁵ Gonzalo Sobejano, *Op. cit.*, págs. 34 y s. s.

⁶ Sobejano: *op. cit.* Pág. 31, nota 10, cita a un anónimo que, al parecer, transcribió estas palabras de Pío Baroja en *El Español*, núm. 10, 2 de enero 1943: "Baroja declara que no es tiempo de novelas". Sus publicaciones de entonces llevan por título: *Laura o la soledad sin remedio* (1939); *El caballero de Erlaiz* (1943); *El Hotel del Cisne* (1946); *El cantor vagabundo* (1950). Juan Benet, en el primer artículo de *Otoño en Madrid hacia 1950* (Alianza Tres, nº 200, pág. 38), titulado "Barojiana", comenta: "A lo largo de una vida de más de ochenta años y de una carrera literaria de casi sesenta, apenas alteró un ápice las premisas de donde había partido. [...] No existe el menor cambio de trayectoria. Estoy por decir que ni siquiera existe trayectoria; su obra termina en el mismo punto donde empezó, que no hizo más que ensanchar y no para dar entrada a nada esencialmente distinto sino para incluir en él toda el "eadem sed aliter" implícito en las premisas de partida."

⁷ Libros de postguerra: *El escritor*; *Capricho* (1942); *El enfermo* (1943) en el que dice hablando de la época: [...] "¿qué es lo que podemos hacer en arte? Haremos la vulgaridad que todos hacen". (Pág. 846 de la edición de 1962); *La isla sin aurora* (1944); *María Fontán* (1944); *Salvadora de Olbena* (1944).

⁸ Entre los autores de esta categoría encontramos: al madrileño Ramón Ledesma Miranda, que publicó *Almudena* en 1944; a Sebastián Juan Arbó practicando el más puro estilo zoliano en *Tino Costa* (1947) y *Sobre las piedras grises* (1949); al vasco Juan Antonio de Zunzunegui -"de humor facundo"- que obtuvo el Premio Fastentrath en 1943 con *¡Ay estos hijos!* y el Premio Nacional de Literatura de 1948 con su éxito *La úlcera*. (Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, págs. 38-39); J. L. Alborg (*Hora actual de la novela española, II*, Madrid, Taurus, 1968, reimpresión, págs. 153-161) señala, por parte de Zunzunegui, que escribe con una pasmosa facilidad y un afán de crear neologismos, a veces en exceso; y al catalán Ignacio Agustí, creador de una tetralogía, **La ceniza fue árbol** compuesta de *Mariona Rebull* (1944), *El viudo Rius* (1945), *Desiderio* (1957) y *19 de Julio* (1965). Este friso de la Barcelona de los años 20 inspiró una serie televisiva, rodada en los años 80, que se titulaba *La saga de los Rius*.

unas veces como telón de fondo⁹, otras bajo forma de recuerdos¹⁰ y otras como tema básico¹¹.

En estos primeros años de postguerra, la falta de contactos con el exterior se vio agravada por la "prohibición de las mejores [...] obras de los grandes renovadores de la novela contemporánea -Proust, Joyce, Kafka, Faulkner- [que] no pudieron circular en el país, cerrado a cualquier novedad sospechosa"¹². No obstante, se permitía la traducción -de

⁹ Concha Espina (Santander 1877-Madrid 1955), que hace revivir en sus personajes los temores y las persecuciones de los que ella misma fue víctima en su ciudad natal, Santander. Concha Espina desarrolló una gran actividad novelística entre 1941 (*Princesas del martirio*) y 1950 (*Un valle en el mar*), a pesar de la ceguera que le sobrevino. De su obra, Fernández Almagro escribió: "[...] es ante todo y sobre todo, un poema. Pero por la historia que contiene, es a la vez, un documento" (Reseña en *ABC*, 26 de noviembre de 1941, citado por Martínez Cachero, *op. cit.* pág. 41). Y también Wenceslao Fernández Flores que quiere demostrar cómo "[...] cuando la sociedad se disuelve y sus formas externas se rompen, quedan [...] las pasiones al aire, pero como fuerzas sueltas, como furias o como demonios". Lo muestra en *Una isla en el mar rojo*, aunque, en 1943, publicará *El bosque animado* que sentará un precedente en la narrativa de tipo imaginativo cuyos herederos inmediatos serían Sánchez Ferlosio y Álvaro Cunqueiro. (véase M. Muñoz Cortés, "La novela española en la actualidad", en el volumen colectivo, *El rostro de España*, Madrid, 1947, pág. 328)

¹⁰ Los viejos novelistas Francisco Camba (*Madridgrado* 1940); Ricardo León (*Cristo en los infiernos* 1943); Salvador González Anaya (*Luna de plata* 1943) y otros dos más jóvenes: el culto y lírico Agustín de Foxá (*Madrid, de Corte a Checa*, -1938- donde un joven republicano se convierte paulatinamente a la ideología falangista) y Tomás Borrás (*Checas de Madrid*, -1940- que hace el recuento de los horrores del Madrid "rojo"). En el grupo de "los novelistas militantes", cuyo nivel nunca alcanzó grandes alturas, encontramos a Rafael García Serrano, Cecilio Benítez de Castro, José María Alfaro, José Vicente Torrente y Ricardo Fernández de la Reguera. De estos autores dice J. A. Fernández-Cañedo que sus obras deben de ser juzgadas como "documentos históricos, como fuentes informativas" ya que pertenecen al género autobiográfico, dada "la relativa inmediatez de las vivencias relatadas, confusión entre el relato y lo evocado, lenguaje crudo y brutal, visión de la mujer como mero objeto de codicia sexual y de la guerra como un mal necesario", (J. A. Fernández-Cañedo: "La guerra en la novela", *Arbor*, 37, enero de 1949, págs. 60 a 68).

¹¹ Por ejemplo, Arturo Barea, que escribió su propia historia en español (1941-1944) en medio de esa "guerra de dos Caínes". Publicó entre 1941 y 1944 su trilogía, *La forja de un rebelde*. La versión castellana vería la luz tan sólo en 1951. Es una novela autobiográfica en la que argumenta su decisión a favor de la revolución: "Una nueva vida significaba esperanza. La revolución, que era la esperanza de España, era también mi propia esperanza de una vida más llena, más clara y más lúcida" (Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pág. 50). Murió poco después de que se conociera su versión en castellano, en los años 50, y cayó pronto en el olvido. Max Aub publica unos intensos episodios (nacionales) o crónica épica a lo Galdós y Tolstoi sobre la Guerra Civil, casi desconocidos en su patria. Entre los escritores que se quedaron en España y dedicaron largas series a la Guerra Civil, se encuentra, en lugar preferente, José María Gironella (*Los cipreses creen en Dios* -1953, Premio Nadal-; *Un millón de muertos* -1961-; *Ha estallado la paz* -1966-) que no aporta ninguna novedad desde el punto de vista literario pero cuya extensa obra es de indiscutible interés para el ciudadano español que desea tener acceso a una fiel crónica que abarca desde la preguerra hasta la decisión por parte de los E.E.U.U. de participar oficialmente en la Segunda Guerra Mundial, el 12 de diciembre de 1941, a raíz del ataque a Pearl Harbour por las fuerzas japonesas (Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pág. 68).

¹² Ángel Basanta, *op. cit.*, pág. 11. Sin embargo, lo que no dicen los autores de Historia literaria es que los lectores verdaderamente interesados en saber lo que pasa en el resto del mundo y de las Letras, siempre encuentran una fórmula para saciar su sed de conocimientos. Por ejemplo, el joven Juan Benet pide sin cesar las novedades a su hermano Paco, que se había marchado a estudiar a París. El colmo de la ironía surge cuando explica cómo las recibe en *Otoño en Madrid hacia 1950*, Alianza Tres, Madrid 1987, pág. 18: "...gracias a ciertos conocimientos [de mi madre] en el Ministerio de Asuntos Exteriores que nos permitían enviar la correspondencia por medio de la valija diplomática [...] me temo [...] que los primeros Sartre, Malraux, Camus, *Temps Modernes* y *Esprit* entraron por la puerta trasera del Palacio de Santa Cruz."!...

escasa calidad- de autores considerados como mediocres en sus países de origen¹³. La crítica estaba en manos de personas poco preparadas para ejercerla. En cuanto a los premios literarios, unas veces se distribuían en función de las simpatías políticas, el "patrioterismo" o el "amiguismo" de los autores; y otras veces, según el interés de las casas editoriales. A pesar de todo, hay que destacar algunos aciertos en la concesión del **Premio Nadal**, de la Editorial Destino, a Carmen Laforet por su novela *Nada*¹⁴, en 1945, y a Miguel Delibes por *La sombra del ciprés es alargada*, en 1947.

Antes de estas novelas, que vieron la luz gracias a un premio, había surgido un caso aparte, insólito: la publicación, en 1942, de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. "En realidad, el mayor mérito de la novela es su sutileza en la manera de mostrarnos que el violento campesino protagonista, aparentemente perseguido por un encadenamiento fatal de circunstancias, es una personalidad trágicamente compleja, que se debate con los insufribles pesos sicológicos de una naturaleza verdaderamente sensible, de una conciencia moral exigente y noble en potencia y de una manifiesta relación edípica con su odiosa madre ...a la que da muerte [...] con la misma actitud apasionadamente ambivalente de su primer y violento acto de amor con su esposa. Haber expresado todo esto valiéndose del difícilísimo recurso de los recuerdos personales de un aldeano sin instrucción, es una hazaña literaria muy digna de tenerse en cuenta"¹⁵. Este libro, curiosamente, pasó entre las mallas de la censura, pero la segunda edición, de 1943, se

¹³ José M^a Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, pág. 74 y s.s. Sin embargo, en la década de los 30, "...editores de signo socialista como Zeus, Oriente, Cénit y otras vertieron al castellano relatos de Malraux, Dos Passos, Gide, Sinclair Lewis, Barbusse, Silone, Istrati o de autores rusos revolucionarios (recogidos fundamentalmente en el catálogo de Espasa-Calpe), todos los cuales potenciaron la aparición de la novela social española de la preguerra. Igualmente, se tradujo a Proust (por Pedro Salinas y José María Quiroga Pla), a James Joyce (por Antonio Marichalar y Dámaso Alonso), Faulkner y Huxley (por el cubano Lino Novás Calvo), mientras la Revista de Occidente acogió traducciones de Franz Kafka por Jorge Luis Borges..." en *Historia de la literatura española El siglo XX* (G.G. Brown: Barcelona, Ariel, 13^a edición, 1991, Pág. 50). M^a Elena Bravo en *Faulkner en España* (Barcelona, Ed. Península, 1995), corrobora esta información y nos dice que la *Revista de Occidente*, en aquellos años, desempeñó para España la misma función que *La Nouvelle Revue Française* en Francia (pág. 23). A la vista de esta información, aunque no se editaran traducciones nuevas de los autores más reconocidos en otros países, cabe pensar que las traducciones o los libros originales más importantes de los autores arriba citados debían encontrarse en las bibliotecas privadas de unas familias, muy contadas y tradicionalmente cultas, en las que la lectura y el comentar lo que se acababa de leer formaba parte de la normalidad.

¹⁴ Gonzalo Torrente Ballester en "Los problemas de la novela española contemporánea" (*Arbor*, n^o 27, III-1948, pág. 398), hace el comentario siguiente de *Nada*: "Es una bella flor que ha salido del alma a su autora, pero las flores no tienen historia".

¹⁵ Gerald Brown, *op. cit.*, págs. 236-237. Brown añade: "Cela ha sido uno de los escasísimos novelistas verdaderamente experimentales de la España de la posguerra".

prohibió¹⁶. La técnica alusiva y elusiva empleada por Cela en la autoconfesión entrecortada por reflexiones del condenado a muerte Pascual Duarte hacía más revelaciones sobre la realidad de la España profunda que cualquier reportaje periodístico. Si los censores la dejaron pasar en un primer momento fue porque superficialmente parecía una novela picaresca pero ocultaba entre sus líneas otras muchas virtualidades¹⁷.

Si a *Nada* y a *La sombra del ciprés es alargada* les añadimos *Javier Mariño*¹⁸, de Torrente Ballester, y *Mariona Rebull*, de Agustí, podemos decir con Angel Basanta, que nos encontramos ante los "pioneros del renacer de la novela de los años 40"¹⁹.

La década se termina con una nota de esperanza que corrobora Martínez Cachero²⁰: "Pese a la guerra y al exilio, pese a la incomunicación y a la censura, pese a la escasez de papel y a la sobra de traducciones, pese a la falta de maestros-modelos y de críticos orientadores, pese al desprestigio de lo estético y a la confusionaria apología de valores y actitudes extraliterarias (cuando no anti-literarias), el género echó a andar y de su práctica salieron novelas y novelistas destinados a conocer varia fortuna, y se lograron lectores y editores y premios-estímulo, y se debatió larga y opuestamente sobre excelencias y defectos, con lo que al cabo de no muchos años -pongamos 1951, como jalón inicial de una segunda etapa- el estado de cosas era muy otro y los jóvenes que por entonces, o poco después, llegaban -la generación de los niños de la guerra o del medio siglo- no partían ya del cero absoluto, sino de algunas positivas realidades".

¹⁶ La revista semanal *Ecclesia*, de la Iglesia española, publicó entonces la reseña siguiente: "Obra literaria notable; no se debe leer, más que por inmoral, que lo es bastante, por repulsivamente realista. Su nota es la brutal crudeza con que se expresa todo, incluso lo deshonesto, alrededor del relato que hace un condenado a la última pena de su vida y la de su familia. Contagiada del fatalismo ruso, llegan sus personajes al crimen contra su propia voluntad; y en el duro y desconsolador ambiente y en el moroso detalle superan el horror y la repugnancia: el asesinato de una madre por su propio hijo" (Martínez Cachero, *op. cit.* pág. 100).

¹⁷ Juan Goytisolo dijo que el lector de aquella época era ingenioso, activo, que sabía leer entre líneas, mientras que ahora hay que dárselo todo mascado.

¹⁸ Ángel Basanta, en *40 Años de novela española* (vol. I, Madrid, Ed. Cincel-Kapelusz, 1979, pág. 24), dice de *Javier Mariño*: "Pudo haber marcado el comienzo de la novela intelectual en la España de la postguerra; esta noble tentativa de novela intelectual quedó frustrada, al ser prohibida por la censura religiosa de modo absurdo e inexplicable, pues su autor era falangista y la novela, en la segunda versión "ad hoc" para la censura, era fiel al régimen de Franco".

¹⁹ *Ibidem*, vol. I, pág. 22. Aunque Martínez Cachero no es de esa opinión. Le parecen casos aislados.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 148-149.

A lo largo de esta década, España empieza a salir progresiva y tímidamente de su aislamiento internacional (en 1952, se produce su entrada en la ONU, en 1953 se firman los primeros acuerdos con EE.UU). La censura se sigue aplicando de una manera arbitraria pero se nota cierta tolerancia siempre y cuando no se toquen temas políticos ni sexuales; esta leve apertura permite mantener contactos con el exterior y saber lo que se hace fuera: el neorrealismo literario y cinematográfico italiano penetra en España con los libros de Moravia, Vittorini y Pavese y las películas de Rossellini; asimismo, un despliegue editorial importante (con Destino, Seix-Barral, Guadarrama y Prensa Española) permite que la "Generación perdida" americana vea sus obras difundidas en España: Faulkner, Dos Passos, Hemingway; los existencialistas franceses también: Camus y Sartre, así como las primeras novelas experimentales de algunos componentes del *Nouveau Roman*, principalmente Robbe-Grillet²¹ y Nathalie Sarraute²². Todo esto fue, lo subrayamos, muy paulatino ya que algunos de los escritores de la época cuentan cómo conseguían los libros ansiados y cómo el que lograba hacerse con alguno aparecía a los ojos de los demás como un privilegiado. Las tertulias en este ambiente desempeñaron un papel importante²³. Allí era donde se daba cuenta de lo último que se había leído o visto. También jugaron un importante papel en el desarrollo de la nueva literatura ciertos críticos y teóricos que defendían a esta generación que empezaba a afirmarse en libros, revistas y periódicos. "Es fundamental la labor de Alfonso Sastre y la publicación de sus manifiestos teatrales, acompañados de una actitud personal polemista y agitadora". [...] "Sastre se convirtió en el

²¹ En 1959 -26, 27 y 28 de mayo- en Formentor, tuvo lugar el **I Coloquio Internacional de Novela**. "Asistieron escritores extranjeros, como el italiano Vittorini y los franceses Butor y Robbe-Grillet, y un grupo de españoles -Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs, Camilo José Cela, Delibes, Celaya, Castillo Puche, López Pacheco, Juan y Luis Goytisolo, José María Castellet, José María Valverde, Juan Petit y Joan Fuster. Fueron debatidas, a veces muy empeñadamente, estas tres cuestiones: El novelista y la sociedad, El novelista y su arte, El porvenir de la novela." Se vieron las tesis encontradas de los españoles que defendían la actitud social del novelista y la artística de Robbe-Grillet en particular, el que, según Fuster, "afirmó que, en todo caso, el novelista no interviene en la historia total [sic] sino a través de la historia de la novela, y que sólo contribuía a aquella empresa preocupándose del progreso del género que cultiva"(Martínez Cachero, *op. cit.*, págs. 166-167). Este autor llamó a los jóvenes escritores españoles que solían participar en estos coloquios y eran publicados por Seix y Barral: el **Grupo Formentor** (*Ibidem*, pág. 164).

²² Ángel Basanta, *op. cit.*, pág. 23. Nathalie Sarraute presentó la ponencia: *Realismo y Literatura* en el coloquio celebrado en Formentor en octubre de 1963 bajo el título de : "Realismo y realidad en la literatura contemporánea". Este coloquio fue patrocinado por el Instituto Francés y el Club de los Amigos de la UNESCO. Presidía el catedrático José Luis López Aranguren. Datos recogidos por Martínez Cachero, *op. cit.*, págs. 238-239.

²³ Así lo cuenta Juan Benet en *El otoño en Madrid hacia 1950*, principalmente en "Barojiana", y "Luis Martín-Santos, un memento" (Madrid, Alianza Ed., 1987).

teórico más destacado e influyente por sus especulaciones sobre los límites y exigencias del realismo, y fue, de hecho, el paladín de una literatura de compromiso. [..T]ambién resultó decisiva -y de un eco inferior al de Sastre- la contribución del crítico catalán José María Castellet²⁴. El libro que más influencia tuvo sobre sus coetáneos fue *La hora del lector*, que "está dedicado «A los escritores españoles de mi generación» [...] adquirió un valor normativo en su exigencia de un distanciamiento narrativo del escritor, que se dejó sentir en extremado objetivismo de no pocos relatos mediosociales"²⁵. Por otra parte, ciertos estudiosos que asesoran a las editoriales fueron buenos promotores de la literatura del medio siglo²⁶.

"«Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo [...] dio un giro a su intención y empezó a marchar por la senda [...] del relato objetivo que, en su postrer deformante maduración, dio lugar al nuevo brote de la llamada literatura social»; al lado de «el objetivismo a ultranza, el objetivismo ideológico y entendido como una tradición de la sangre» había de surgir una tendencia de claro y concreto matiz político; «por esta senda, con timidez, al principio, más tarde con el descaro que le restó eficacia, no ya literaria sino también política entró la más joven novela española un tanto ingenuamente y a contrapelo de lo que por el mundo abajo se entiende por última estética»"²⁷. De nuevo, Cela será el primero en destacar con un libro que rompe los moldes del momento: *La colmena*²⁸, de 1951. Esta novela, en seis capítulos y un epílogo, cuenta la mísera existencia de más de 300 personajes en el Madrid de la postguerra: apenas tres días de 1942, en movimiento constante, que aparecen y desaparecen en diversos momentos de

²⁴ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 4ª edición, 1991, págs. 36-37.

²⁵ *Ibidem*, pág. 37.

²⁶ Entre ellos se encuentra Antonio Rodríguez Moñino, asesor de Castalia, editora de la *Revista Española*; Rafael Vázquez Zamora, en la editorial Destino; Carlos Barral, poeta, además de editor, aconsejado por Castellet y apoyado por Jaime Salinas y Joan Petit, dirigió la editorial Seix-Barral que, durante bastante tiempo, fue la empresa más importante -desde el punto de vista cultural y también técnico por ser la más moderna y de más calidad- e influyente del país. En el capítulo de las revistas aparte la *Revista Española* (con I. Aldecoa, R. Sánchez Ferlosio y A. Sastre en su redacción), *Ínsula*, igualmente, prestó su apoyo a la nueva generación.

²⁷ Camilo José Cela, *Dos tendencias de la nueva literatura española.*, Págs. 26-27 del vol.: "Al servicio de algo", Madrid, Ed. Alfaguara, 1969; el artículo apareció por vez primera en el núm. 98 de *Papeles de Son Armadans*, octubre de 1962 (Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 151, nota nº 1).

²⁸ Esta novela fue publicada en Argentina antes de serlo en España.

su vida. Es una novela abierta, sin un verdadero argumento ni desenlace. Se va diluyendo la conciencia individual del protagonista principal, frente a la multiplicidad de personajes secundarios cuyas conciencias ofrecen una visión global, colectiva, del entorno y del momento²⁹. "El tema central [...] es la incertidumbre de los destinos humanos: las gentes no saben a dónde van, cuál podría ser su finalidad... El más importante subtema es la incomunicación: todos viven como separados, en celdillas clausuradas, solos. Las situaciones típicas son: el vacío, la repetición, la náusea, la desesperación. Las formas habituales de comportamiento: violencia, rutina, ensimismamiento. Y las obsesiones: el sexo, el dinero, el recuerdo de la guerra"³⁰.

"Fernando Guillermo de Castro escribía el 1 de septiembre de 1951 en el *Correo Literario*: «Yo creo que nunca hemos contado con tantos novelistas como actualmente tienen nuestras letras. Y nuestro conjunto de novelistas es, además del más numeroso, el de mejor calidad media que hemos tenido hasta ahora»"³¹...

Andrés Amorós, en un artículo de *Vida Hispánica*, de 1968, ve entre los escritores que eran niños durante la guerra civil a "un grupo homogéneo, de amigos, de formación universitaria, rebelde". Estos son: Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos e Ignacio Aldecoa³². Son apartidistas. Y, en segundo lugar, Amorós distingue otro "grupo caracterizado por el realismo político, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia" entre los que se cuentan: Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas. En cuanto a Juan Goytisolo, Ricardo Senabre considera que es "como un enlace o puente entre [esas] dos promociones de signo diverso"³³. Sin embargo su tendencia se inclina más por el segundo grupo que por el primero. En realidad, "la nueva literatura que se asienta durante los años cincuenta ha recibido numerosas denominaciones: el realismo histórico (José María Castellet),

²⁹ José Francisco Cirre, "El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española", *Papeles de Son Armadans*, 23, núm. 98, Mayo de 1964, pág. 159.

³⁰ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, págs. 102-103.

³¹ Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 152.

³² Andrés Amorós, "Notas para el estudio de la novela española (1939-1968)", *Vida Hispánica*, XVI, 1968, págs. 7-13. Citado por Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 154.

³³ Ricardo Senabre, "La novela del "Realismo crítico", Madrid, Eidós, 1971, nº 34, págs. 3-18. Citado por Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 155.

testimonial (Juan Carlos Curutchet), generación del cincuenta y cuatro (Pablo Gil Casado), de 1950 (José Ortega), sesentista (Rafael Bosch), intermedia (Dámaso Santos). Algunos hablan de "los niños de la guerra", otros del realismo social e incluso no sería impropio sustituir este eufemismo por literatura del realismo socialista. En fin, entre tanto marbete, parece que se va generalizando el uso de generación del medio siglo³⁴. Se entiende que estos autores se dan a conocer entre 1950-1951 y 1962. "Aunque esta generación acoge temperamentos y actitudes diferenciados, sí que hay un entendimiento de la literatura de forma bastante homogénea: la novela tiene un carácter utilitario y debe ponerse al servicio del hombre, de la mejora de sus condiciones materiales o espirituales. Este propósito común oscilará entre un simple compromiso moral y una función política explícita, lo cual da lugar a dos movimientos conexos, pero diferenciados (la narrativa neorrealista y la propiamente social)"³⁵. Juan Goytisolo, en *L'Express* del 24 de marzo de 1960, declaraba: "En una sociedad en que las relaciones humanas son fundamentalmente artificiales, el realismo se convierte en una necesidad. [...] Para nosotros, escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión..."³⁶. Esta actitud de los novelistas españoles del medio siglo fue mal comprendida por los novelistas franceses de la misma época por no vivir la misma realidad³⁷. La lista de los escritores españoles que publicaron novelas

³⁴ Santos Sanz Villanueva, op. Cit., pág. 35.

³⁵ *Ibidem*, pág. 105.

³⁶ Citado por José Corrales Egea, *La novela española actual*, Edicusa, Madrid, 1971, pág. 62. Y en una encuesta publicada en el mes de julio de 1962 en *Les Lettres françaises*, un grupo de jóvenes escritores españoles se expresaban así: José Caballero Bonald: "Hace seis o siete años, cuando como tantos otros me desperté frente a la realidad histórica de mi país, quise testimoniar de lo que en ella veía. La realidad española está al alcance de todo aquel que quiera mirarla y comprenderla. He tratado de reflejar esta realidad con la mayor objetividad posible"... Antonio Ferres: "La realidad es, para mí, la única fuente viva de la obra literaria. La realidad española es fácil de ver, y de ahí que la enfoque unas veces en tanto que denuncia de las condiciones sociales, y otras como un compromiso frente a las fuerzas que desean disfrazar esta realidad." Alfonso Grosso: "intento, como otros hombres de mi generación, testimoniar e inquietar. [...] Adopto una actitud de denuncia y, desde luego, francamente «engagée»...". J. García Hortelano: "Creo que la realidad española por la riqueza de temas que ofrece, facilita la tarea al narrador, y que solamente el elegir plantea un problema. [...] En un ambiente culturalmente poco denso, el novelista debe esforzarse antes que nada en dar fe de la realidad en que vive...". Juan Marsé: "Es sabido que el primer deber de todo novelista estriba en describir la realidad sin falsificarla. [...] Pero, además, escribir novelas significa, para mí, defender una causa". Armando López Salinas: "El servicio que puedo prestar a los otros hombres de mi país es el de desvelar las relaciones sociales y mostrar el mundo tal y como creo que es".

³⁷ En un artículo titulado: "La literatura perseguida por la política", publicado en *L'Express* del 19 de septiembre de 1963, Robbe-Grillet se manifiesta claramente "a favor del *Nouveau Roman* y su despreocupación y búsquedas técnicas y en contra de cualquier forma de realismo, sea burgués o socialista". Ramón Nieto, en una entrevista concedida a Antonio Nuñez para *Ínsula* (núm. 221, IV-1965, pág. 4) dijo: que "el *Nouveau Roman* [...] nos ha servido para conseguir una enorme depuración de estilo y de enfoque". Martínez Cachero, op. cit., págs. 166-167.

que se ajustaban a estas declaraciones es muy larga, como nos lo recuerda Santos Sanz Villanueva³⁸, pero si el testimonio pro obrero y antiburgués eran producto de la buena fe, sin embargo la calidad artística de las distintas producciones era generalmente escasa, la preocupación por lo social y la denuncia se anteponían a lo formal y al cuidado de la expresión lingüística. Las novelas eran vaciadas en un mismo molde, algo aburrido por tanta reiteración.

Pero "*La colmena*", a la que nos referíamos más arriba, tanto por su contenido como por su elaboración formal, [era] una novela clave, un hito indiscutible en la narrativa española de la postguerra. Por su testimonio de amarga realidad del momento contribuyó al apogeo posterior del neorrealismo y del realismo social, a cuya renovación se anticipó en aspectos como la reducción espacial y temporal, el objetivismo y el protagonismo múltiple³⁹. El colectivismo, la soledad y incomunicación pertenecen a la temática más tratada en aquel momento⁴⁰.

En 1956, dentro de la misma línea que los dos autores anteriores, *El Jarama*⁴¹, de Rafael Sánchez Ferlosio, causa sensación por varias razones: la expresión del tedio de una juventud inculta y sin ideales; la narración en tercera persona; un objetivismo dominante en los diálogos de la novela; un sensible subjetivismo a la hora de describir la naturaleza; el tratamiento del tiempo y del espacio basado en la reducción. En efecto, la acción se desarrolla en dieciséis horas -desde las nueve de la mañana hasta la una de la madrugada- y principalmente en dos núcleos espaciales -el río con sus alrededores y la venta de Mauricio. Darío Villanueva⁴², en su análisis de la obra, ve en ella un significado a cuatro niveles: la

³⁸ *Op. cit.*, págs. 41 a 46.

³⁹ Ángel Basanta, *Literatura de la postguerra.*, Pág.39.

⁴⁰ Luis Romero, con *La noria*, presenta la rutina del vivir diario de unos 37 personajes característicos de la colectividad barcelonesa representados por los cangilones de la noria. *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos, muestra el mundo rural y *El fulgor y la sangre* (1954), de Ignacio Aldecoa, la vida de una guarnición de la Guardia Civil.

⁴¹ El argumento de la novela es el siguiente: un grupo de jóvenes madrileños, de clase humilde, van de excursión, un domingo de verano, a orillas del río Jarama. Salen a las nueve de la mañana. Pasan el tiempo bañándose y charlando. Cerca del río, se encuentra la venta de Mauricio donde se dan cita los clientes habituales de los alrededores. Al final, una parte de los excursionistas se va a la venta a terminar el día mientras que otros se quedan a orillas del río. La más ingenua de ellos, Lucy, se ahoga. Una vez el cuerpo rescatado y llevado al depósito, los excursionistas vuelven a Madrid a la una de la madrugada.

⁴² Darío Villanueva, *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973.

participación del lector cuya intervención es esencial para que la obra termine de ser creada; lo lingüístico, que Villanueva ve como una "epopeya de la vulgaridad". En su momento, se comentó que los diálogos parecían la mera transcripción de una grabación hecha con magnetófono; lo social reflejado por los conflictos entre los jóvenes excursionistas de la gran urbe empobrecedora del hombre frente a la libertad y los clientes mayores de la venta procedentes de los alrededores, las alusiones a la guerra, la sencillez de la vida del campo. Por todo ello, R. Buckley⁴³ explica que la muerte de la joven Lucy es un castigo del río -convertido en una personificación del tiempo- a los habitantes de la urbe por perturbar la paz de la intemporal naturaleza; "es un caso de justicia poética y de fatalismo temporal..."⁴⁴; y lo mágico que conjuga una serie de factores esparcidos por todo el texto y que son como otros tantos signos que convergen hacia la tragedia: la poesía, la fatalidad, el tiempo, la muerte, la superstición, el mito. Ferlosio quiso inventar un espacio y un tiempo cerrados para ver lo que allí sucedía. Así, anunció su propósito poniendo en exergo esta cita de Leonardo da Vinci: "El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente". El río es el gran protagonista. Representa a la vez "la fuerza constructiva y destructiva del tiempo, símbolo de la transitoriedad envolvente experimentada por los hombres como invariabilidad: la invariabilidad de un vivir tediosamente idéntico en su importancia, en su cierre, en su falta de finalidad redentora"⁴⁵. Los personajes no son interiorizados, son tratados desde fuera mediante el diálogo. Y, aunque Juan Goytisolo califica esta novela de "apoteosis" del neorrealismo social⁴⁶, la originalidad de este libro estriba en el tratamiento de todos estos temas en un solo día y traspuestos a la realidad española de los años 50 con una técnica que recuerda al Camus de *L'étranger* (1942). Está en la línea de los grandes maestros

⁴³ Ramón Buckley, *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968. Págs. 63-64.

⁴⁴ Ángel Basanta, *op. cit.*, pág. 44.

⁴⁵ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, págs. 238-239.

⁴⁶ Juan Goytisolo, "La novela española contemporánea". *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pág. 163.

"precursores", aunque todavía no ha conseguido desvincularse totalmente, como en obras posteriores, del compromiso social⁴⁷.

Otros muchos autores produjeron "novelas sociales" pero ninguna causó la misma sensación que *Tiempo de silencio* (1962), obra de Luis Martín Santos⁴⁸. En medio del realismo social -que no dejaba totalmente a un lado-, retomaba la forma cervantina de novelar introduciendo, además, las técnicas más nuevas de la novela occidental, mezclando géneros y experimentando en todos los niveles del lenguaje a lo Joyce, lo cual constituyó por aquel entonces una auténtica revolución formal. Juan Goytisolo escribió de esta novela que "con *El Jarama* culmina y se eclipsa la 'historia'; con *Tiempo de silencio* renace y adquiere nueva vigencia el 'discurso'⁴⁹. Su protagonista, Pedro, el joven investigador sobre el cáncer, está, al empezar la novela, lleno de proyectos y esperanza. Sin embargo desdichadas circunstancias -en las que mueren dos muchachas- a las que no sabe oponer una voluntad clara y decisoria, hacen que se convierta en un chivo expiatorio dando con sus huesos en la cárcel. "Como todos los antihéroes de la novela moderna ha sido destruido, y el descubrimiento de sí mismo sólo le ha de servir para aceptar con tranquila y amarga resignación una vida trivial, insustancial y en desacuerdo con los ambiciosos proyectos vitales con que la novela se inició"⁵⁰. Se asiste a la desintegración del héroe. Las novedades contenidas en esta novela causaron tal impacto que, a raíz de su publicación, poco a poco fueron penetrando nuevos aires en la narrativa española de aquellos años.

⁴⁷ En este grupo de novelistas, entran dos escritoras: la primera, Carmen Martín Gaité, que se casaría con Sánchez Ferlosio: publicó, en 1958, *Entre visillos*, novela intimista que muestra la escasa libertad de las jóvenes con algunas inquietudes para forjar su vida frente a la "estrechez espiritual de la vida provinciana"; la segunda: Ana María Matute, que empezó muy temprano su producción literaria y su colaboración en **Destino**, se sitúa, sin embargo, entre los componentes de la generación del medio siglo por la temática de sus novelas: el odio y el rencor, la falta de comunicación entre los humanos, las consecuencias de la Guerra Civil que engendran tragedias políticas y sociales, el mundo de los niños. De esta época son: *Fiesta del noroeste* (1953); *Pequeño teatro* (1954); *Los hijos muertos* (1958).

⁴⁸ Luis Martín Santos -el licenciado en Medicina por la Universidad de Salamanca más joven de España, como a él le gustaba recordar algunas veces- fue muy amigo de Juan Benet que, por cierto, le hizo descubrir esa narrativa occidental. Era un joven culto, pero "Luis no sabía nada de James, de Conrad, de Proust, de Kafka, de Faulkner, de Joyce o de Céline cuyos títulos uno a uno fueron retirados de mis estanterías para beneficio de los futuros lectores de "Tiempo de silencio"[sic]". Martín-Santos, que desgraciadamente sufrió un accidente mortal en 1964, estaba preparando una segunda novela *Tiempo de destrucción* que, según opinión de Benet, se desligaba del realismo social y que iba a ser, a su juicio, más novedosa y mejor que la primera. (*Otoño en Madrid hacia 1950*, artículo: "Luis Martín-Santos, un memento", págs. 111-141).

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 166.

⁵⁰ Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 230.

Al mirar hacia atrás, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, parece que *El Jarama* de Sánchez Ferlosio y *Tiempo de silencio* de Martín Santos habían venido a anunciar la llegada de otro autor más audaz aún, que iba a ir más lejos que ellos en el cambio de temática y de estilo de la narrativa del medio siglo. Éste sería Juan Benet, amigo de Martín Santos -y también de Sánchez Ferlosio-, conocido en su primera juventud y durante su época de estudiante en reducidos círculos intelectuales por haber participado en contadas y prestigiosas tertulias -y prestado a sus amigos gran cantidad de libros procedentes del extranjero (como referimos anteriormente)- pero que había desaparecido del escenario madrileño por compromisos profesionales -por ejercer su profesión de ingeniero de caminos a pie de obra en la región astur-leonesa- con un primer libro, *Nunca llegarás a nada*⁵¹ (1961), que pasó desapercibido en su primera edición, y *Volverás a Región* (1968), que despertó una tímida curiosidad entre unos cuantos especialistas. Uno de ellos, Pere Gimferrer, que fue de los primeros en manifestarse acerca de la peculiar escritura de Benet, diría más tarde (1979): "Lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra."

Del estilo benetiano y de su mítico mundo de *Región*, nos ocuparemos más adelante. Ahora vamos a ver qué ocurrió en Francia a partir de 1945.

I.2.- FRANCIA

1945 fue condicionado por 1940: la invasión de la mitad del territorio nacional por los nazis y la otra mitad bajo un gobierno inquisitorial que colabora con el enemigo. Cada ciudadano tuvo que tomar posición frente a lo que se le había venido encima: a favor, en contra o simplemente intentando sobrevivir sin ser activista de ninguno de los dos bandos. Se vive en medio del desconcierto y del abatimiento producidos por una apocalíptica derrota. En 1945, recién finalizada la guerra, los héroes -a imagen de los de antes de la

⁵¹ Se publicó a cuenta de autor. Le costó las "12 000 pts. de una deuda contraída en cierta cafetería de la Cuesta de Santo Domingo" del editor Vicente Giner de la Editorial Tebas. (Prólogo de Félix de Azúa a *Nunca llegarás a nada*, Madrid, Ed. Debate, col. Últimos Clásicos, 1990, pág. VI.)

guerra en los libros de Malraux⁵², de Aragon o de Saint-Exupéry, que se siguen leyendo⁵³-son los que, de alguna manera, se reclaman de la Resistencia -para los que no "supieron" escoger, la vida se torna extremadamente complicada. "La historia se había adelantado a la literatura, el patriota o el marxista reemplaz[a] al moralista y al esteta"⁵⁴. Aunque un gran número de componentes de las redes resistentes no eran de ideología comunista, el marxismo se alza como el vencedor e impera en casi todos los ámbitos de la sociedad, el intelectual también, compuesto por una mayoría de escritores agnósticos. Como no puede ser de otra manera, la literatura se ve influida por esta postura y *l'engagement* es el resultado de esta situación⁵⁵. El Sartre de *La nausée*⁵⁶ (1938) -relato metafísico en el que la *existencia* es revelada al individuo-, desaparece frente al Sartre comprometido con la

⁵² "El mundo de repente se parecía a sus libros y esa moral absurda que había descrito ya en *La tentation de l'Occident*, [...] se vería confirmada por los testimonios terroríficos sobre el infierno concentracionario. [...] El había formulado la pregunta esencial. «¿Qué hacer con un alma si no hay Dios ni Cristo?» [...] «La Revolución no se puede tirar al fuego; todo lo que no es ella es peor que ella.. Lo importante es mucho menos saber a qué se opone sino de qué se nutre. [...] Todo hombre está loco pero ¿qué es un destino humano sino una vida de esfuerzo para unir a este loco con el universo?». La joven generación lo escucha como a un oráculo". (Pierre de Boisdeffre, *Histoire de la littérature d'aujourd'hui: 1939-1960*, Paris, Le livre contemporain, 1959, Prix Narcisse Michaud 1958, pág. 131. Las citas están tomadas de *La condition humaine* y *L'espoir* sin referencia de edición ni de páginas).

⁵³ Según Maurice Nadeau (*Le roman français depuis la guerre*, Gallimard/Idées, 1963, págs. 22-23), no se puede establecer un paralelismo riguroso entre los acontecimientos y la actividad novelesca: los escritores que habían destacado antes de la guerra y siguen viviendo son los que están en la brecha al terminarse la contienda.

⁵⁴ R.-M. Albérès, *Panorama de las literaturas europeas*, Madrid, AL-BORAK, 1972. Traducción por Lola Aguayo de *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes*, Paris, Albin Michel, 1969.

⁵⁵ Según Albérès, "aquel recio acento que se puso en la solidaridad, la acción cívica o social se encontró comprometido por la tentativa de confiscación comunista del tema del compromiso" (*Ibidem*, pág. 286). No olvidemos que Aragón fue el único escritor admitido por el Comité central du Parti communiste por haber sido poeta oficial de la Resistencia y que reinaba como un tirano sobre el Comité national des Écrivains (C.N.E.), de la revista *Les lettres françaises* y de los Editores franceses reunidos. François Mauriac y Gabriel Marcel, católicos, levantan la voz contra esta nueva intransigencia e intolerancia. Otros la padecieron como Giono, Marcel Aymé, Jouhandeau ; otros murieron: Brasillach, ejecutado y Drieu la Rochelle, por suicidio. En cuanto a Jean Paulhan, desde el podio de la fama al que acaba de subir, defiende a sus amigos en tono de broma. (Jacques Brenner, *Tableau de la vie littéraire d'avant guerre à nos jours*, Luneau Ascot éditeurs, 1982, págs. 54-55).

⁵⁶ La versión hoy conocida de *La nausée* fue originariamente un «factum» empezado en 1931 y terminado en 1937 con el título de «Melancholia». Gaston Gallimard fue quien sugirió el título definitivo. El libro se presenta bajo la forma del diario de Antoine Roquentin, instalado en Bouville para redactar una tesis de historia sobre un aventurero del siglo XVIII, M. de Rollebon. Roquentin, aquejado de un trastorno de la percepción, se interroga sobre sus síntomas y descubre progresivamente la noción metafísica de la «contingencia», después de denunciar todo lo que da a la existencia un sentido ilusorio: el sentimiento de aventura, la experiencia, la ciencia histórica, la descripción científica. Al tener como objeto, entre otros, la crítica de los «barnices culturales», de las bibliotecas y de los museos, el relato se fundamenta en unos modelos heteróclitos que se destruyen por su yuxtaposición: la meditación filosófica y también el romance sentimental, el diario de un loco, la descripción naturalista; está compuesto como un montaje de citas, de reminiscencias y pastiches cuyo efecto irónico y burlesco es producido por lo «cómico metafísico».

Historia de *Les chemins de la liberté*⁵⁷(1945). Descubre que el hombre debe ser solidario ya que su libertad "no es una virtud interior que concede licencia para arrancarse de las situaciones más urgentes... Es, por el contrario, el poder de comprometerse en la acción presente y construir un porvenir"⁵⁸. Nace el "humanismo revolucionario" que se conoce enseguida bajo el nombre de **existencialismo**. Se trata de una filosofía joven y coherente, profundamente pesimista que se adapta perfectamente a la coyuntura del momento. "Este maremoto ideológico tenía detrás de él una larga historia. Su estirpe va de Sócrates y de San Agustín, pasa por Pascal, Maine de Biran, Kierkegaard, hasta desembocar, por una parte, en Max Weber y los existencialistas alemanes -Heidegger, Jaspers, Husserl sobre todo- por otra, en los marxistas, como Lucács y Gramsci, y en unos cristianos como Alphonse de Waelhens y Gabriel Marcel (que aceptó un tiempo el título ambiguo de **existencialista cristiano**)"⁵⁹. "La novela existencialista, de Sartre a Simone de Beauvoir, de Colette Audry a Raymond Guérin, es la novela del desaliento y de la postración. "Se descubría así la solidaridad a la vez como un hecho y como una obligación moral"⁶⁰.

En un estilo distinto, por sus raíces mediterráneas, pero coincidiendo en cierto modo con la línea sartriana, en *La peste*⁶¹(1947), Albert Camus pone en escena a un doctor Rieux heroico y solidario ante la epidemia pero a quien su lucidez deja sin ilusiones. Asimismo, su obra de teatro montada en 1948, *El estado de sitio*, enseña la necesidad de una lucha colectiva contra el mal⁶².

⁵⁷ Esta obra, en varios tomos, debía ser la continuación de *La nausée*, pero los acontecimientos históricos acaecidos a partir de 1938 hicieron que Sartre no pudiera callarlos y rompiera con el guión inicial. Vieron la luz en 1945 dos volúmenes: *L'âge de raison* y *Le sursis*; el último data de 1949: *La mort dans l'âme*.

⁵⁸ J.-P. Sartre, *Situations III*. "Matérialisme et révolution", Gallimard, págs. 205-206 (Citado por R.-M. Albérès, *op. cit*, pág. 265). Tr. n.

⁵⁹ R.-M. Albérès, *Bilan du XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie A.-G Nizet, 3^{ème} éd., 1971, pág. 108.

⁶⁰ Michel Raymond, *Histoire du roman depuis la Révolution*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1981, págs. 227 y 285.

⁶¹ Se trata de una alegoría de la Francia ocupada por los nazis: aquella ciudad de Orán presa de la epidemia, repentinamente replegada sobre sí misma, condenada a la tragedia del exilio, de la separación, de la fraternidad y de la esperanza, -ese pueblo del que se dice «que una parte amontonada en la boca de un horno se evaporaba en humos grasientos, mientras la otra parte, cargada de las cadenas de la impotencia y del miedo, esperaba su turno»". (Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Tel/Gallimard, 1976, pág. 125).

⁶² La creación en el teatro de esta obra fue un rotundo fracaso.

Hacia 1948, la generación que se va imponiendo empieza a darle la espalda⁶³ a los héroes de la Guerra y de la postguerra y a interesarse por otros temas aunque, como comenta Régis Debray: "a más de uno, en mi Instituto de los años cincuenta, le latía el corazón al leer *L'être et le néant*"⁶⁴. Y cuando, en 1948, Sartre se pregunta: *Qu'est-ce que la littérature?* es, en realidad, para ocuparse del autor frente a su público sin volver a poner en tela de juicio la propia existencia de la literatura. Y es precisamente lo que se va a cuestionar de ahora en adelante. Roland Barthes, que, en la inmediata postguerra, se definía como sartriano, se aleja poco a poco de la filosofía de Sartre y se embarca en la aventura estructuralista⁶⁵. Hasta Jean Pouillon, amigo de Sartre desde 1937, también profesor de filosofía, colaborador de la revista *Les Temps modernes*, al emprender la redacción de la reseña de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss se apasiona tanto por la antropología que escribe un estudio completo sobre el autor de *L'Anthropologie structurale*. Se produce en él una verdadera conversión al descubrir la noción de alteridad: "es esencialmente como otro la manera en que el otro debe ser visto"⁶⁶. Se adhiere por completo a la tesis de Levi-Strauss según la cual "el método estructural permite ir más allá del empirismo, de lo descriptivo, de lo vivido"⁶⁷. Además, las consecuencias del descubrimiento de Einstein de la relatividad vienen poco a poco a modificar todos los

⁶³ Se inicia una literatura sea ligera y brillante con los *húsares* (Roger Nimier: *Le hussard bleu*; Jean Giono: *Le hussard sur le toit* etc.), sea de carácter poco excepcional según subraya Roger Ikor (*Mise au net*, pág. 166, citado por R.-M. Albérès en *Bilan littéraire du XX^{ème} siècle*, pág. 108) "el lector escoge a Cesbrón, el lector escoge a Sagan. El lector quiere unos novelistas que *cuente historias* [sic], que hagan vivir a unos personajes significativos de nuestra realidad"; sea inclasificable pero de una influencia posterior muy importante: M. Blanchot introduce mitos kafkianos e imágenes ultrasimbolistas (*Thomas l'obscur, Le Très-haut*), Julien Gracq y su *Rivage des Syrtes*, romántico, A. Pieyre de Mandiargues con *Lis de mer*, cálido, sensual y lírico, Marguerite Yourcenar que somete a su personaje al ritmo interior en *Les mémoires d'Hadrien* y André Dhôtel iniciador al ensueño en *Le pays où l'on arrive jamais*.

⁶⁴ Régis Debray, *Le Nouvel Observateur*, 21 de abril de 1980.

⁶⁵ François Dosse, *Histoire du structuralisme. I. Le champ du signe, 1945-1966*, Ed. La découverte/Textes à l'appui, Paris, 1991, págs. 98-106.

⁶⁶ Jean Pouillon, "L'oeuvre de Claude Lévi-Strauss", *Les Temps modernes*, núm. 126, juillet 1956, repris dans *Fétiches sans fétichisme*, Maspero, Paris, 1975, pág. 301. (cit. por F. Dosse, *opus cit.* pág. 22-23). Esta idea de alteridad, en crítica literaria, ha cobrado desde entonces una gran importancia. Michel Picard en *La lecture comme jeu* (Ed. de Minuit, Coll."Critique", Paris, 1986, pág. 154. Cit. por Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF/Ecriture, Paris, 1992.) manifiesta: "Detrás de los guiones fantasmales, que forman la materia de nuestros libros, detrás de esas mascaradas y de esos pavores, buscamos febrilmente, apasionadamente, con un miedo terrible a encontrarla, la mayor de las diferencias, la extrañeza más grande, la alteridad más extrema." Tr. n.

⁶⁷ François Dosse, *op. cit.*, pág. 22. Tr. n. No abandona del todo su postura anterior ya que, en lo referente a la historicidad, sigue siendo sartriano.

puntos de vista en todos los campos del conocimiento humano -la antropología también como ciencia recién incorporada a la lista de las ciencias humanas con la lingüística y la sociología- ya que todo observador de ahora en adelante no se queda en el exterior del objeto observado sin verse afectado por su observación sino operando dentro de un sistema. De ahí que Lévi-Strauss frente al anterior análisis diacrónico e historicista de la metodología genética y determinista, introduzca "el corte sincrónico tanto en *El pensamiento salvaje* (*La pensée sauvage*) [sic], como en estudios posteriores sobre los mitos en la sociedades arcaicas [...] considerando los fenómenos sociales en el interior de un sistema en el que se explican y cobran sentido por su relación unos con otros"⁶⁸. En el terreno de la psique, Jung viene a completar las teorías de Freud sobre el inconsciente individual con sus estudios sobre el inconsciente colectivo. Lacan, a su vez, retoma las teorías del inventor del psicoanálisis bajo una nueva luz: "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", el inconsciente existe sólo "en el ser hablante"⁶⁹. Además del influjo de Jacobson y de Lévi-Strauss, Lacan debe a Saussure el vocabulario de su *Cours de linguistique générale*. En sus sesiones con los pacientes, trabaja con y sobre la lengua, construyendo su diagnóstico a partir de metáforas y metonimias que el inconsciente entrega a su interpretación. Las distintas especialidades confluyen en una ciencia del lenguaje y de los textos. La Universidad misma no puede dar la espalda a estas ciencias universales, íntimamente relacionadas, que invaden todos los ámbitos de la cultura, e introduce estas nuevas materias en sus planes de estudios.

A la vista de todo lo que está surgiendo, Sartre se queda distante; no comulga con las nuevas tendencias. En el prólogo que Nathalie Sarraute le pidió para *Portrait d'un inconnu* (1948), califica el libro de anti-novela⁷⁰. Se ve poco a poco desbancado por

⁶⁸ Se trata de los cuatro tomos de sus *Mythologiques* (*Historia de la Literatura francesa*, bajo la dirección de Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 1086).

⁶⁹ En Michel Déthy, *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Ed. Vie Ouvrière (Bruxelles)/Chronique sociale (Lyon), Lyon, 1991.

⁷⁰ La expresión será recogida a menudo por los adversarios del *Nouveau Roman* que fue lo único que retuvieron de este prefacio: "Uno de los rasgos más singulares de nuestra época literaria es la aparición, aquí y allá, de obras vivaces y todas negativas que podríamos llamar anti-novelas". Sartre no parece darse cuenta de que su *Nausée* habría podido encabezar, de alguna manera, la lista de estas novelas -su versión definitiva se publicó en 1937 y *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, en 1939- pero no se reconoce como iniciador de una nueva forma de novelar ni le agrada. Sin embargo, en este caso, a pesar de su disconformidad, no deja de analizar la obra y de ofrecer unas reflexiones profundas sobre ella: "Estas extrañas obras difíciles de clasificar no son una muestra de la debilidad del género novelístico, manifiestan tan sólo que vivimos en una época de reflexión y que la novela está reflexionando sobre sí misma." [...] Es el "parloteo" [sic] de

intelectuales que rechazan el compromiso político. Se produce una denegación de la Historia. Georges Dumézil, contesta a la pregunta sobre si se siente implicado en el compromiso intelectual: "No, incluso experimento cierta repulsión hacia la gente que desempeña este papel"⁷¹. Y, a la misma pregunta, Claude Lévi-Strauss responde: "No, estimo que mi autoridad intelectual, en la medida en que se me reconozca alguna, está basada en la suma de trabajo, los escrúpulos de rigor y exactitud"⁷². La filosofía, que, con Sartre y su generación, había bajado a la calle, se aleja a favor de las ciencias humanas. La lingüística, hermana mayor de todas las demás ciencias humanas, dada a conocer a Cl. Lévi-Strauss por Jacobson en Nueva York⁷³, va a contagiarlas con su método clasificatorio⁷⁴. La lengua y el lenguaje encontrándose sometidos a investigación, la escritura no podía quedar a la zaga, la novela en particular que, a partir del siglo XIX, ha conocido un desarrollo y una evolución tan extraordinarios. El mismo Roland Barthes afirmó que "alrededor de 1850, [...] la escritura clásica se desintegró, y toda la literatura, de Flaubert al día de hoy, se convirtió en la problemática del lenguaje"⁷⁵. Entre la nueva

Heidegger, [...] Nathalie Sarraute nos enseña el muro de lo inauténtico...". (Jean-Paul Sartre, prefacio de *Portrait d'un inconnu*, Robert Marin, 1948, y Gallimard, 1956. Reproducido en *Situations IV*, Gallimard, París, 1964. Cit. por Réal Ouellet en *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Garnier Frères, 1972, págs. 52-54). Tr. n.

⁷¹ Georges Dumézil, *Entretiens avec D. Eribon*, Gallimard, 1987, pág. 204 (cit. por F. Dosse, *op. cit.* pág. 25). Tr. n. Georges Dumézil (1898-1986) abrió la puerta, como científico, al estudio de las religiones. Se inició y llegó a dominar una serie de lenguas antiguas como el sánscrito o el normánico para realizar mejor sus estudios analíticos y comparativos sobre las diferentes religiones. Su encuentro con el sinólogo Marcel Granet, en 1933, le permitió tomar conciencia de que existen unas estructuras en la mente humana que hacen que pueblos distintos pero con filiaciones genéticas posean unos comportamientos y unas actitudes similares, por lo que se destacan temas y esquemas comunes.

⁷² Cl. Lévi-Strauss, *De près de loin*, Odile Jacob, 1988, pág. 219 (cit. por F. Dosse, *op. cit.*, pág. 25). Tr. n.

⁷³ Cuando Jacobson se instaló en Estados Unidos en 1941, sufrió un cierto rechazo por parte de los lingüistas americanos entre los cuales imperaba el empirismo y el behaviorismo que él no había practicado (ni practicó nunca). Encontró asilo en la New School for Social Research de Nueva York, habilitada por la Fundación Rockefeller para acoger a los sabios europeos perseguidos por los nazis. Entre ellos estaban André Breton, Anna Seghers...y, Claude Lévi-Strauss. Jacobson daba clases de fonología estructural y Lévi-Strauss entró a escucharlas. Se quedó maravillado y comprendió enseguida las extraordinarias posibilidades que el método estructuralista le brindaban. A su vez, Jacobson asistió a las clases de Lévi-Strauss sobre el parentesco que le abrieron nuevos campos. Entre los dos científicos nació una colaboración y una gran amistad. En 1943, Cl. Lévi-Strauss empezó a redactar su tesis: *Les structures élémentaires de la parenté* que da su carta de naturaleza a la "ciencia" antropológica. (Véase F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, T. 1, pág. 29). Tr. n.

⁷⁴ François Dosse, *Op. cit.* pág. 26. Tr. n.

⁷⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Paris, 1953 et 1972, pág. 8. Tr. n.

generación de novelistas, aparecen varias individualidades⁷⁶ que tienen en común el rechazo que oponen a las formas tradicionales de enfoque, técnica, estructura y escritura de la novela. Son, de alguna manera, los herederos de Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, John Dos Passos y William Faulkner por nombrar tan sólo a los más influyentes, según confesión de la mayoría de los escritores que, de cerca o de lejos, tuvieron algo que ver con la nueva novela⁷⁷.

En efecto, se puede considerar a Flaubert como el punto de partida de la novela moderna al mismo tiempo que un *trait d'union* entre, el romanticismo (de su juventud), el realismo (de sus técnicas de investigación y de precisión en el detalle) y la novela del siglo XX. Esquemmatizando al máximo, se podría hacer una lista de los elementos que le preocuparon en su búsqueda para renovar la narrativa que reaparecen y se reactualizan en los autores que más adelante estudiamos: la manera de henchir la descripción (por ejemplo, en *Madame Bovary*) que se sustituye a la acción; evocar la emoción del personaje por medio de la descripción de un objeto o de un paisaje; multiplicar los puntos de vista (Emma vista por Charles, Rodalphe y Léon o Berthe tan deliciosa vista por Charles y tan fea mirada por Emma, etc.); el empleo de la metonimia que confiere más importancia al objeto o al símbolo repetido que al relato, lo que hace que el mundo parezca diluirse alrededor y llenarse de apariencias; la duda absoluta de la que nace la ambigüedad; la ironía que *deconstruye* al personaje; el distanciamiento intelectual como valor metodológico que hace que la obra sea intemporal. En resumen, el estilo como método primordial.

⁷⁶ Preferimos emplear el término de "individualidades" en lugar de autores, o escritores, o novelistas, términos más generales, ya que, a pesar de los artículos de revistas y periódicos que los tratan como un grupo de igual ideología, sin olvidar el Coloquio de Cerisy, de 1971, donde Jean Ricardou reunió a Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier y Claude Mauriac, bajo la batuta de Jérôme Lindon, cada uno busca una nueva novela a su manera.

⁷⁷ Gide merece una alusión: de obligada lectura para los jóvenes intelectuales de la época, que *Les nourritures terrestres* y, sobre todo, *Les faux-monnayeurs* (puesto a la venta en 1926) reveló a su coetáneos una nueva manera de escribir cuya lectura no es nada fácil: "El clima de libre y complicada confabulación que el narrador establece con su lector se instaura a expensas de la coherencia y del espesor de los personajes así como la lógica de una acción que se dispersa entre intrigas paralelas. Apariciones repentinas de Fulano o Mengano, breves manifestaciones de comparsas, rupturas del ritmo, largos diálogos sobre ideas entrecortados por escenas a veces dramáticas, vueltas hacia atrás, puntos de vista sucesivos o divergentes sobre la misma situación, reflexiones sutiles sobre cuestiones de moral o de literatura, que sugieren los posibles y los contrarios, paso de una visión omnisciente a una visión parcial, coincidencias asombrosas e incluso, para darle más picante al conjunto, intervenciones del diablo: una estética de lo discontinuo, de lo contrario y de lo arbitrario parece dominar la novela." (Presentación de *Les faux-monnayeurs* por Pierre Chartier, Gallimard, Folio/Thèque, 1991, págs. 10-11). Tr. n.

¿Qué me impide trastocar el orden de las palabras y perturbar así la existencia, por entero aparente, de las cosas? El lenguaje puede y debe ser liberado de su esclavitud. No más descripciones según lo natural, no más estudios costumbristas. ¡Silencio! Después de ti, mi hermoso lenguaje.
André BRETON.

II.- LOS PRECURSORES.

II.1.- LOS ESCRITORES Y SUS NOVELAS

En el breve estudio que a continuación hacemos de cada uno de los autores más arriba citados, nos limitaremos a recabar los elementos más nuevos y característicos de la obra de cada uno de ellos. Naturalmente, el legado es mucho mayor, pero para nuestro propósito hemos tenido que seleccionar las aportaciones que más a menudo encontramos en los escritos de los componentes del *Nouveau Roman*.

II.1.1. *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

En su obra, "Proust se opone a aquel [...] carácter específico de la novela según el cual una novela es la continuidad de un narrar y de un camino, la construcción encadenada de una totalidad, que sólo un concepto del mundo adecuado a dicha novela –p. Ej., el neoplatónico que sirve de base a la novela coretesasna- podía considerar adecuado a la realidad"⁷⁸. *La recherche* está compuesta de oposiciones –niño/mirada-memoria del adulto; tiempo perdido/tiempo encontrado; el mundo/su imagen; el arte/la realidad... no sólo en juego de espejos sino con variaciones sutiles (como en música) –de hecho introduce una pequeña frase musical con la Sonata de Vinteuil- en una estructura circular

⁷⁸ Leo Pollmann, *La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica*, Ed. Gredos, Bibl. Románica Hispánica, Madrid, 1971, pág. 49.

que nos hace volver al punto de partida (procedimiento frecuente en el *Nouveau Roman*) enroscando la frase, modulándola. Es una novela polifónica. No se encuentra una continuidad cronológica ni un tiempo igualmente medido sino una historia vista por el yo-narrador, extradiegético⁷⁹ -del que no se conoce el nombre pero que nos presta su mirada- que, por el procedimiento de la analepsis, dilata ciertas secuencias recordadas hasta detener el paso del tiempo para, de forma elíptica, saltar inmediatamente después por encima del momento cumbre dejándonos en suspenso -por ejemplo: el primer beso que da Swann a Odette- pasando a otro tema aparentemente yuxtapuesto en un tiempo distinto sobre un ritmo *allegro vivace*. Esta técnica nos es familiar por ser una de las más empleadas y enseñadas en el cine: *flash back*, *noirs* cuyos procedimientos invaden cada día más el campo de la escritura... Es, también una técnica empleada por varios autores del *Nouveau Roman*. Y esta misma discontinuidad temporal o anacronía, Proust la utiliza cuando se trata de los sentimientos y las pasiones:

Pues, lo que creemos ser nuestro amor, nuestros celos, ni siquiera es una misma pasión continua, indivisible. Se componen de una infinidad de amores sucesivos, de celos distintos y que son efímeros, pero por su multitud ininterrumpida dan la impresión de la continuidad, la ilusión de la unidad⁸⁰.

"Proust (como Broch, como Musil), ha renovado en efecto, con *A la recherche du temps perdu*, tanto la gran novelística del s. XIX, la novela de formación, como la tradición crítica y reflexiva, haciendo de su obra expresamente la búsqueda de la verdad, indisociable del aprendizaje del sujeto: ¿cómo el narrador se vuelve escritor?"⁸¹ En este sentido, *La recherche* es una novela nueva. Su influencia sobre los autores posteriores - más o menos inmediatos- fue incommensurable. Abrió el camino a la reflexión de la novela sobre sí misma que aún no se ha acabado.

⁷⁹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, pág. 56.

⁸⁰ Marcel Proust (1871-1922), *A la recherche du temps perdu*, Ed. La Pléiade, Paris, 1954, T. 1. Pág. 372. Tr. n.

⁸¹ Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Bordas, Paris, 1990, pág. 198. Tr. n.

II.1.2. *HENRY JAMES O LA "FOCALIZACION INTERNA"*⁸²

Henry James dijo que nunca se conoce la totalidad de nada y puso en práctica este dicho suyo. Por eso construye sus personajes mediante toques sucesivos sin revelar de inmediato todas sus facetas. En el prólogo de *Portrait of a Lady*⁸³ (1881), James habla de la manera cómo se le presentaron los personajes de la novela:

Los reconocía, los conocía, eran los trozos numerados de mi rompecabezas, los términos concretos de mi «intriga» [sic]. Sencillamente me parecía que habían penetrado en el campo de mis conocimientos según un impulso que les era propio y todos contestando a mi pregunta primera: «Y bien ¿qué hará ella?». Se me antojaba que su respuesta era que si les daba mi confianza, me lo indicarían; de ahí que les di mi confianza, rogándoles encarecidamente que lo que hiciesen fuese lo más interesante posible. (Pág. 69)

En este sentido, esta novela representa un avance en el ámbito de la narrativa pues el autor reconoce en el prólogo a la edición de Nueva York (1908), que su protagonista, Isabel, se "antecede" a una "trama" preexistente: ella -joven americana "naïve" sin experiencia que se encuentra en Europa, entre un marido sombrío hasta la crueldad que preparó su casamiento con la ayuda de una antigua y cínica amante, Madame Merle, un primo enfermo y recluso así como una galería de personajes donde se encuentran antiguos pretendientes rechazados-, que en un principio era el prototipo de la "víctima inocente", "llega a entender [...] cuán profundamente está involucrada en esta trama"⁸⁴ y, haciendo alarde de su libre albedrío, a pesar de que su matrimonio es absolutamente infeliz, decide quedarse al lado de su marido en lugar de fugarse con Caspar Goodwood. Para dar a entender cómo es Isabel, la trata de una manera nueva:

⁸² Esta expresión es también de Gérard Genette ("Discours du récit", en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, págs. 206-207; *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, págs. 49 y s.s.) y viene a sustituir la de "monólogo interior". El concepto de focalización permite definir de una manera más exacta al narrador: la *focalización cero* corresponde a un narrador que no filtraría ninguna información y lo diría todo. Es el relato tradicional en que el narrador es omnisciente. En la *focalización interna*, la información está sometida a una determinada selección. El narrador se confunde con el personaje. Y en la *focalización externa*, hay una restricción de la información con una descripción objetiva de lo que se ve. El narrador tiene menos información que el personaje. En este caso, se produce ausencia de verdadera acción y, llevada a su extremo, ausencia de diégesis. En Jean Pouillon (*Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970, págs. 70, 81 y 83), estas tres categorías serían, respectivamente, "visión por detrás", "visión con" y "visión desde afuera". En T. Todorov ("Les catégories du récit littéraire" en *Communications*, 8, 1966, págs. 141-142), en el primer caso el narrador > (=sabe más que) el personaje, en el segundo: el narrador = (igual que) el personaje; en el tercero: el narrador < (sabe menos que) el personaje.

⁸³ Henry James (1843-1916), *La création littéraire. A la recherche du Proust américain*, Denoël/Gonthier, Bibl. Médiations, Paris, 1980, págs. 56-74. (Título original: *The art of the novel prefaces*, 1962). Tr. n.

⁸⁴ Emory Elliot ed., *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991, (traducción de María Coy), pág. 623.

Sitúa el centro de tu tema en la conciencia misma de la joven mujer, me decía a mí mismo, y tendrás una dificultad tan interesante y tan hermosa como lo deseas. (Pág. 67)

Por eso, en esta larga novela, cuando quiere que en la conciencia de su protagonista se produzca un cambio debido a que *ve* literalmente el engaño que la rodea, en lugar de añadir más capítulos de descripciones de las circunstancias que originan su modificación hace lo siguiente⁸⁵:

si todo el asunto creaba la impresión buscada, me sería posible mostrar lo que podía representar para la persona a la que pertenecía, una vida interior "exaltante" aunque en realidad muy normal. Y no puedo evocar una puesta en aplicación más conforme con esta idea que la larga descripción, justo después de la mitad del libro, de la extraordinaria velada que la joven pasa meditando en el momento de la circunstancia que iba a marcar fecha en su vida. Reducida a su esencia, no es más que una velada de atenta crítica pero hace progresar la acción mucho más que lo habrían hecho veinte "incidentes". Se había previsto darle toda la vivacidad de un incidente y toda la economía de un cuadro.

Estas palabras definen lo que, en 1931, Edouard Dujardin trataba en su libro *Le monologue intérieur*, aunque había utilizado la técnica anteriormente en una obra *Les lauriers sont coupés* publicada en 1887. Como veremos, si Joyce no hubiese manifestado su interés por este procedimiento, tal vez Dujardin no hubiese escrito un tratado teórico sobre el particular. En resumen, éste es el nuevo enfoque de la situación: ya no es el narrador omnisciente el que describe desde fuera los movimientos del alma de la joven, es ella, silenciosa, sin moverse de su sillón al amor del fuego, la que deja aflorar su "stream of consciousness"⁸⁶ cambiando así totalmente el enfoque del relato, haciendo que el lector penetre en lo más profundo de la conciencia de la protagonista.

Por otra parte, la característica de sus personajes y situaciones es que se suelen regir por lo no-dicho, lo sugerido, lo que queda en suspenso de manera que la incertidumbre pende sobre la suerte que corren sus personajes o la visión que da de ello el autor. De hecho, en *A portrait of a Lady*, la suerte de Isabel Archer es incierta. El lector de James debe acostumbrarse a esta peculiaridad. Su universo novelesco en que la mirada es la que toma posesión de todo, se define en ver, captar, adivinar, espiar, no concluir, no elegir entre la multiplicidad de puntos de vista. El mal está sugerido, nunca definido, inquietante, en la sombra como en algunos relatos de Joseph Conrad⁸⁷.

⁸⁵ Todas las palabras entre comillas lo están en el texto original.

⁸⁶ Expresión que se puso de moda a partir de Virginia Woolf.

⁸⁷ Joseph Conrad -Teodor Jozef Konrad Nalesz Korzeniowski- (1857-1924): de la tierra polaca se exilió al Reino Unido del que adoptó la nacionalidad y la lengua, convirtiéndose en marino y escritor. A pesar de ser un gran romántico, su obra tiene acentos pesimistas y a veces nihilistas. Está impregnada de tensiones no resueltas. Sus héroes generosos y solidarios se encuentran completamente solos al final del camino. En su

La técnica jamesiana de la modernamente llamada *focalización interna* se encontrará, bajo un nombre u otro, en todos los escritores que estudiaremos de ahora en adelante. Entre los autores del *Nouveau Roman*, veremos que Nathalie Sarraute emplea esta técnica con cierta frecuencia.

II.1.3. *ULYSSES*

El irlandés James Joyce reconoció ante Valéry Larbaud⁸⁸ -quien ayudó notablemente a su descubrimiento y que le publicó íntegramente- que la idea de utilizar el monólogo interior se le había ocurrido al leer *Les lauriers sont coupés* del autor francés, hoy caído en el olvido como novelista, Edouard Dujardin⁸⁹, al que mencionábamos más arriba. "Cuando apareció *Ulysses*⁹⁰, T. S. Eliot lo saludó en un artículo como un antimito moderno..."⁹¹. La novela consta de tres partes -dieciocho episodios- bastante desiguales, que empiezan con las iniciales S. M. P.⁹², pero que recuerdan en su composición los actos

arte igualmente se observa esa dualidad: suscita por la magia de la voz la ilusión novelesca y la evasión hacia otra parte pero todo esto está entremezclado con una dislocación cronológica y de puntos de vista contradictorios que dejan muchas secuencias inacabadas y ambiguas. Su estilo es resueltamente modernista sobre todo en *Heart of darkness* (1899), *Lord Jim* (1900) y *Nostramo* (1904).

⁸⁸ Valéry Larbaud (1881-1957), "Un olvidadito del principio del s. XX" así se definía él. Amigo y compañero de Gide, Valéry, Claudel, Saint-John Perse, Larbaud era un rico "amateur", testigo privilegiado de su época, que se apasionaba por vanguardistas a los que daba a conocer: Joyce, Landor, Butler, Gómez de la Serna, Svevo, etc., pero que no hicieron mucho por él.

⁸⁹ Edouard Dujardin (1861-1949), Cuando supo el interés que su novela había despertado en Joyce, escribió un librito titulado *Le monologue intérieur*, publicado en 1931. Lo define así: el monólogo interior es, en el orden de la poesía, el discurso sin auditor y no pronunciado, por el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, más próximo al inconsciente, anterior a toda organización lógica, es decir en su estado naciente, por el medio de frases directas reducidas al mínimo sintaxial, de manera que da la impresión de estar "en bruto".

⁹⁰ "La aparición de *Ulysses*, en 1922, fue un acontecimiento aparentemente oscuro, pues lo hizo en una librería norteamericana de París, en una edición limitada de mil ejemplares firmados, reproducidos por un impresor de Dijon, con muchas erratas, largamente mantenidas, y sólo después excluido de Gran Bretaña y Estados Unidos. Sin embargo, el libro circulaba por doquier y constituía el estímulo de gran parte del experimentalismo que le siguió durante el resto de la década." Malcolm Bradbury, *El mundo moderno: diez grandes escritores*, Barcelona, Edhasa, 1990, págs. 191-192.

⁹¹ Malcolm Bradbury (*Op. cit.*, pág. 34): «T. S. Eliot comentó: "Ulysses es la epístola a los hebreos convertido en farsa por Joyce"» (*Finnegans Wake*, 228). Citado por William York Tindall en *A reader's guide to James Joyce*, New York, Octagon Books, A division of Farrar, Strauss and Giroux, 1978, pág. 128. Tr. n.

⁹² S. es Stephen; M. se refiere a Bloom que "consagra" su vida a Molly, ; P. corresponde a Poldy (diminutivo de Leopold, es decir, Bloom) al que Molly dedica su vida y sus sentidos. Los tres personajes forman una trinidad que van de menor a mayor importancia para el significado del libro: Leopold Bloom, Stephen Dedalus, Molly Bloom. Este empleo de las iniciales, con variaciones de significado según el autor,

de una obra de teatro "clásica". Además, observamos el respeto de las unidades de tiempo y acción que recomendaba Chapelain⁹³. Pero el paralelo se para aquí. Las transposiciones pasan por el cedazo de la parodia: Penélope-Molly es una anti-Penélope, cantante con un amante "manager" que no puede ser más *terre à terre*, obscena y mal hablada que, a veces, a fuerza de querer utilizar palabras aproximadas de las cuales no conoce muy bien el sentido, forja una lengua nueva llena de ironía, con toques de humor y retruécanos. Sin embargo, no se trata más que de una impresión muy superficial porque en cuanto nos adentramos en la obra nos encontramos en presencia de un torrente incontenible, lleno de detalles dublineses y otros de una intimidad hasta entonces oculta a la vez que reminiscencias mitológicas y enigmáticas⁹⁴: es una Odisea burlesca y paródica de los bajos fondos y Joyce es Stephen Dedalus⁹⁵, que es Ulises y también Telémaco. Los paralelismos con la mitología griega proceden de la más pura fantasía: el palo encendido en el ojo de Polifemo está representado por el puro que fuma Leopoldo Bloom (el judío) en el cabaret de un ultra-nacionalista⁹⁶. Otras transposiciones son del mismo estilo paródico, unas ingeniosas y llenas de humor, y otras muy chocantes para la época⁹⁷. El rito también aparece cuando recorre Dublín -el laberinto- con un plano de la ciudad y un lápiz rojo en la mano que deja su huella como el hilo de Ariadna y este hilo no sólo marca el espacio sino el tiempo que, a través de episodios discontinuos con elipsis⁹⁸ (un personaje en acción que

se va a multiplicar en la novela moderna a raíz de la publicación de *Ulysses*. Veremos más adelante un ejemplo en *La jalousie* de Robbe-Grillet.

⁹³ Jean Chapelain (1595-1674) fue el principal teórico de las reglas clásicas: los buenos Antiguos nunca tuvieron más de una acción principal en sus tragedias y comedias a la que las demás se referían y es lo que se llama unidad de acción.[...] Dieron a la acción dramática el espacio de un día natural, lo que se llama la regla de las veinticuatro horas. Vincularon el curso de la acción dramática a un solo lugar que es lo que se llama unidad de escena. [...] Todo esto está basado en la condición de verosimilitud, sin la cual el espíritu no se conmueve ni se convence.

⁹⁴ «He planteado tantos enigmas y quebraderos de cabeza que tendré ocupados por siglos a los profesores, que discurrirán sobre todo lo que he querido decir, y ésta es la única manera de asegurarse uno su "inmortalidad"». Cit. por Malcolm Bradbury. *Op. cit.* Pág. 192.

⁹⁵ Este nombre sigue con el intencionado símil mitológico y al mismo tiempo alude a la búsqueda de Stephen a través del dédalo de las calles de Dublín.

⁹⁶ Vemos que además se entremezclan connotaciones religiosas y políticas de grupos marginados.

⁹⁷ Por su indecencia. Es el reproche que le hará Virginia Woolf aunque la obra, por su genial factura, despertó en ella un gran interés y, nos atrevemos a decir, una secreta admiración. V. María Angeles Conde Parrilla : "Pasajes obscenos del soliloquio de Molly Bloom y sus traducciones al español", *Barcarola*, núms. 44-45, Albacete, Enero de 1994, págs. 91-141.

⁹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, pág.128.

desaparece y vuelve a aparecer unas páginas más adelante reanudando la acción donde la dejó) da, sin embargo, una impresión de unidad de acción en una temporalidad llena de anacronías que no tiene en cuenta la medida del tiempo, algo que Henry James había empezado a utilizar. Por otra parte, el monólogo interior de Stephen nos lleva a conocer su pensamiento al desnudo: mezcla sus ideas sobre la historia que aprendió ("no hay judíos en Irlanda, decían") con la verdad que cree entrever, impresiones pasajeras, frases confusas, sensaciones internas, su remordimiento por no haber suavizado los últimos momentos de su madre volviendo a la fe, sonsonetes, estribillos de canciones populares, etc., algo totalmente nuevo, pues utiliza la técnica encontrada en Dujardin pero de un modo muy personal, imitando el lenguaje de cada uno de esos habitantes de Dublín que, de hecho, es la verdadera protagonista de la obra. De los dieciocho episodios tratados de esta manera, Joyce dijo: "Escribí dieciocho libros en dieciocho lenguajes"⁹⁹. Así, en ese 16 de junio de 1904¹⁰⁰ están condensados diez años repletos de delirante vida por un mundo en delicuescencia. Vivimos la jornada de Bloom, que consiste en un viaje a través del laberinto de Dublín en busca de Molly por las calles, en el burdel, en el pub... y, en paralelo, la del sin techo Stephen Dedalus posesión de todo, que inicia esa misma mañana su viaje particular. La búsqueda de este último tiene éxito ya que se encuentra con Bloom y Molly, que lo acogen. Entonces una transformación se va realizando en él: poco a poco se identifica con Bloom, abandonando el orgullo por la caridad y aceptando la humanidad con todo su lastre de defectos y miserias. La meta del viaje de Bloom es Molly así como la de Stephen. Como vemos, el tema de *Ulysses* es moral y todos los excesos no tienen más función que la de enmascarar esta verdad.

⁹⁹ Artículo de Michel Butor, "Joyce et le roman moderne", publicado en el número monográfico sobre Joyce por *L'Arc* (Paris, Librairie Duponchelle, 1990, pág. 5) Dice así: "Hay en *Ulysses* dieciocho episodios, dieciocho lugares, dieciocho momentos, dieciocho estilos o procedimientos, y otros grupos de dieciocho o aproximadamente dieciocho elementos, que se intentaron recoger en una lista, sin que la evidencia sea tan grande, el papel organizador tan patente. [...] Se ve hasta qué punto la práctica de Joyce se aproxima a la de los músicos". Tr. n.

¹⁰⁰ Los especialistas no se ponen de acuerdo sobre la elección de este día: ¿vuelta de Joyce con Nora? ¿fecha de un periódico que forraba uno de los baúles del exilio? No importa. Los "fans" de Joyce celebran el 16 de junio como el "Día de Bloom".

Después de *Ulysses*, que marca un hito en la historia de la literatura mundial, ningún autor interesado en investigar sobre la novela podrá ignorar a Joyce. Ni los teóricos del cine tampoco. Lo mismo ocurrirá con los escritores del *Nouveau Roman*¹⁰¹.

II.1.4. *K*

Malcolm Bradbury¹⁰² comenta acerca de *El proceso (Der Prozess)*: "Se ha observado que Kafka es uno de los menos problemáticos de todos los escritores modernos. Su obra es profundamente irónica, pero no tiene, por así decirlo, la tortuosa y astuta ironía de Conrad o de Mann. No prodiga las formas complejas y autoconscientes de Joyce o Proust. No presenta la dialéctica del argumento, como *La montaña mágica*, ni capta, como Proust, una compleja actividad de la conciencia. Nada parece contencioso, salvo el mero hecho de la existencia misma. Kafka se ocupa de estados de cosas que son a la vez profundamente imaginarios y extrañamente irreales, aunque sigan siendo muy reales. Por esta razón su obra parece desafiar la interpretación, y, más aún, como la parábola de la catedral¹⁰³, dar origen a muchas interpretaciones". Kafka mantenía una intensa correspondencia con su amigo de la Universidad germanófona de Praga, Max Brod, al que daría como últimas instrucciones que destruyera todo lo que había escrito y no publicado. Brod no sólo no acató tal ruego sino que, gracias a que ordenara¹⁰⁴ el manuscrito de *El*

¹⁰¹ En su artículo "Joyce et le roman moderne", arriba citado, Michel Butor comenta: "Joyce tuvo una conciencia aguda del origen poético del naturalismo en sí, sintió que había en la composición de la novela el equivalente a una prosodia. Fue capaz de utilizar el estilo como una forma rigurosa, oponiendo metódicamente los unos a los otros diferentes capítulos de su *Ulysses*. De esta manera consigue una generalización de esta noción, siendo el estilo de *Ulysses* el vínculo entre todos esos distintos estilos. Logró dar forma, en la composición de la novela, a un número de elementos considerables, y mostrar que tal formalización, tanto en la novela como en las ciencias, lejos de apartarnos de lo real, le obligaba a revelarlo. Así, en lugar de dejar al azar de la inspiración el lugar donde se desarrollaba cada uno de los capítulos, los situó todos en un lugar lo más distante posible dentro de la ciudad de Dublín. Es del todo evidente que tal práctica le obligó a estudiar y describir lugares, cosas y personas, de los cuales no habría hablado espontáneamente y de los cuales no se suele hablar. Lo que es verdad para el lugar, lo es igualmente para el tiempo. El día juega aquí el papel de la ciudad, y cada capítulo explora un momento." Tr. n.

¹⁰² *Op. cit.*, págs. 299-325.

¹⁰³ Joseph K. se pasea por la catedral con una guía turística en la mano (véase *L'emploi du temps*, de M. Butor). En el momento de marcharse se le acerca un sacerdote que dice ser capellán de prisiones que le advierte: "Buscas demasiado la ayuda de los demás, especialmente de las mujeres". Luego le cuenta una parábola acerca de la naturaleza y del significado impenetrable de la ley (bajo la influencia de la tradición mítica de la religión judía). Kafka proyectó publicarla en separata en 1916 bajo el título: *Ante la Ley*.

¹⁰⁴ De este orden discrepan muchos críticos aún en la actualidad, pero Brod conocía muy bien a Kafka y nadie se ha atrevido a cambiarlo. Hay que añadir que la obra, además, estaba sin terminar.

*proceso*¹⁰⁵, la obra fue dada a conocer al mundo. Está escrita en alemán y la trama superficial de la novela es la siguiente: Joseph K., modesto y oscuro –ni siquiera importa su apellido¹⁰⁶- empleado de banco se ve arrestado una mañana y nunca conseguirá saber por qué fue arrestado ni condenado a muerte. Es una sátira irónica del poder que transmite la angustia del ciudadano sometido a absurdos diktats administrativos. La obra de Kafka influyó en diversos escritores como Sartre, Camus, en el tratamiento del absurdo; en los críticos marxistas, que vieron en él a un escritor preocupado por las alienaciones inherentes al sistema industrial moderno; en los críticos anti-marxistas, para los que representó el humanismo en rebelión contra el sistema totalitario; y en otros que preconizan la interpretación freudiana de *El proceso* "y, con más agudeza, se ha leído como una novela del antihéroe moderno, sin carácter, superfluo y siempre presumiéndose inocente, en su intemporal conflicto con la Ley que nunca más se podrá comprender"¹⁰⁷. El itinerario laberíntico en el que se mueve Joseph K. es un procedimiento que los autores más modernos han empleado después de Kafka: Robbe-Grillet, Butor... y "los héroes reducidos de Samuel Beckett, con sus nombres abreviados o ausentes, deben mucho a Kafka"¹⁰⁸.

II.1.5. **VIRGINIA WOOLF O Mrs DALLOWAY**

Antes de ser novelista, Virginia Woolf se había dedicado exclusivamente a la crítica y al ensayo. En 1905, comenzó a publicar sus artículos especialmente en el *Times Literary Supplement*. Se la conocía por tener unas opiniones muy modernas y un espíritu polémico. Gracias a la excelente biblioteca de su padre –éste había sido un crítico muy escuchado a finales del siglo anterior- y a su inquietud por lo que debiera de ser una novela moderna, Virginia Woolf leyó e hizo la crítica de autores noveles como Conrad, James, Dostoievski... Además, pertenecía a un grupo de amigos y de antiguos alumnos de

¹⁰⁵ *El proceso* vio la luz en Alemania en 1925, un año después del fallecimiento de Kafka por tuberculosis.

¹⁰⁶ Muchas son las conjeturas acerca del significado de la inicial cuyo simbolismo es innegable: ¿K, del mismo Kafka? ¿K de *Klage*, “querrela”? o ¿K de *Kläger*, “demandante? ¿K de Kritik, “crítica”? etc..

¹⁰⁷ Malcolm Bradbury, *Op. cit.* pág. 323.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 324.

Cambridge, que se reunía en unas casas londinenses cerca del Museo Británico cuyo barrio se llama Bloomsbury y que dio su nombre al grupo: **Grupo de Bloomsbury**. Este grupo, a pesar de estar compuesto por aristócratas, era muy activo y a raíz del conocimiento de los trabajos de Freud, se rebelaron contra las encorsetadas ideas victorianas y de la literatura "eduardiana"¹⁰⁹. Clive Bell, cuñado de Virginia Woolf, caracteriza al grupo con estos rasgos: "un gusto por la verdad y la belleza, la honestidad intelectual, la puntilliosidad, el sentido del humor, la curiosidad, el desagrado ante la vulgaridad, la brutalidad y el énfasis excesivo..."¹¹⁰. Lo que explica sus reticencias cuando leyó *Ulysses* de James Joyce que juzgó a lo primero como "vulgar" y "obsceno" aunque más adelante elogia la técnica y la escritura de Joyce, pero los apuntes de su diario dejan traslucir cierta dosis de envidia en sus apreciaciones¹¹¹.

Hasta 1913, busca su camino para dar al mundo lo que piensa que debe ser la prosa: una nueva poesía. Luego da a la stampa varias obras menores y, en 1925, publica *Mrs Dalloway*, que había pasado por varias fases antes de esta versión definitiva¹¹². "[...] Es una novela de momentos -los brillantes, luminosos momentos que corresponden a un día¹¹³ del año 1923, el día en que Clarissa Dalloway da su fiesta- con el deseo simbólico de desvelar su significado más profundo. Es inevitable la comparación con *Ulysses* y la idea joyceana de la "epifanía". Hay en ella una deliberada lentificación o exaltación del tiempo, con la intención de quebrar la cronología [...]"¹¹⁴. Lo mismo que en *Ulysses*, donde Dublín es la protagonista, en *Mrs. Dalloway*, es Londres la que lo es: ciudad reina por excelencia

¹⁰⁹ Fue Virginia Woolf quien llamó así la literatura practicada por el trío maldito compuesto por Wells-Benett-Galsworthy a los que reprochaba su falta de apertura hacia nuevas formas de escritura. Daniel Langmauer, "L'oeuvre critique", *Le Magazine Littéraire*, núm. 275 (especial Virginia Woolf), Marzo de 1990.

¹¹⁰ Citado por Malcolm Bradbury, *op. cit.*, pág. 279.

¹¹¹ "Joyce, D. H. Lawrence et les autres", Françoise Pellán, *Magazine Littéraire*, nº. 275, Marzo 1990. Tr. n.

¹¹² En la primera versión *Mrs. Dalloway* se suicidaba, como su autora en 1941. En tres ocasiones había caído en la enfermedad (neurosis): en 1895, después de la muerte de su madre; en 1913, después de haber sido aceptada su primera novela, *The voyage out*; en 1940, cuando terminaba su última novela *Between the acts*.

¹¹³ De nuevo, como en los antiguos, los clásicos y Joyce, encontramos la utilización del "día" como unidad de medida del tiempo global de la ficción.

¹¹⁴ Malcolm Bradbury, *op. cit.*, págs. 285-286.

según V. Woolf -"joya de joyas"-, orgullosa de su pasado pero que es también una ciudad moderna que irradia luz y oscuridad, que eleva o destruye, dotada de grandes avenidas bordeadas con espléndidos parques o salpicada de zonas salobres con sórdidas viviendas -ej: el negro sótano que se traga a Septimus Smith. La ciudad vive al ritmo de las campanadas de Big Ben. Es como si la conciencia fluyera siguiendo un vaivén como en su otra obra, *The waves*, en la que sigue el movimiento del mar. "La novela woolfiana [...] pone en evidencia el contraste entre tiempo "interior" y tiempo "exterior", dedicando la narración más al interludio, a lo que yace o se mueve entre los actos que a la circunstancia en sí, la cual pierde su hegemonía y contribuye sobre todo a desencadenar unas representaciones, a juntar unos fragmentos de memoria para sacarlos a la luz. Esta peculiaridad relativa al tratamiento del tiempo se acompaña en Virginia Woolf de una preocupación por atribuir a los seres una dimensión subjetiva y plural. [...] Leerla es admitir que uno no se puede aproximar a la verdad de un ser, aclarar poco o mucho su enigma si no es a través de un haz de conciencias desplegadas a su alrededor y dirigidas hacia él. A fin de liberar la realidad de tal o cual, Woolf diversifica los ejes, coordina las impresiones, los sentimientos experimentados por numerosas personas, en momentos diferentes"¹¹⁵.

En cuanto a la estructura, V. Woolf llega a la cumbre con *The waves*: "Consta de parlamentos semejantes a monólogos, más o menos largos, de sus seis personajes principales, a los que se suma, en la parte central, una especie de personaje de sueño, Percival, que sin embargo no habla. Estos parlamentos están divididos en nueve partes o capítulos que, a su vez, se inician por medio de una especie de preludio temático, una introducción impresa en cursiva que también, en el talante lingüístico, es diferente de los demás. El círculo de estas nueve partes, cuyo número, lo mismo que el de los personajes principales, es múltiplo de tres -aunque también podría recordar muy concretamente a las nueve musas-, tiene algo de "astral", dado que los preludios de dichas partes toman como punto de partida temático la situación del sol y siguen su curso, desde el crepúsculo matutino ("the sun had not yet risen") hasta el vespertino ("Now the sun had sunk"). Con seguridad es también intencionado que el número de personajes, junto con Percival, dé

¹¹⁵ Anne Bragance, "Une oeuvre d'eau et de lumière", *Magazine Littéraire*, nº 275, Marzo de 1990, págs. 40-43. Tr. n.

como resultado una "Pléiade", con lo que al tiempo se muestra hasta qué punto está todo aplicado a una autorreflexión del autor"¹¹⁶. Las correspondencias son aún más calculadas si estudiamos cómo empieza la novela: primero, una serie de seis frases simétricas en su sintaxis empezando por "I hear" o "I see"; luego, una segunda serie empezando con "look at" con sujeto, predicado y complementos circunstanciales; una tercera serie de frases, empezando de nuevo con "look at", situando en el tiempo y el espacio y, por fin, un último "look at" que invita al yo que habla a entrar en el cuadro donde evoluciona. A partir de entonces, empiezan unos largos monólogos. Los propios personajes se hacen preguntas sobre el mismo arte de novelar, como si el texto se reflejara en dos espejos: uno, que devolviera al texto la imagen de su propia estructura o esqueleto y otro, que reflejara el texto en acción o haciéndose (*effet miroir* o *mise en abyme*). Esta técnica será retomada constantemente por los autores del *Nouveau Roman*, de N. Sarraute a Robbe-Grillet, de Butor a Cl. Simon etc...

II.1.6. *DOS PASSOS O EL ARQUITECTO DE LA NOVELA*

John Roderigo Dos Passos¹¹⁷ empezó su andadura como escritor también en los años veinte. Fue periodista de profesión, lo que le permitió viajar y tomar una postura "engagée", comprometida. Conoce el pensamiento de dos teóricos vanguardistas, rusos los dos, Meyerhold¹¹⁸, llamado el "revolucionario del teatro" y Eisenstein¹¹⁹, "el da Vinci del

¹¹⁶ Leo Pollmann, *op. cit.*, pág. 58-59.

¹¹⁷ Dos Passos (1896-1970), descende de un abuelo portugués aventurero y anarquizante que había emigrado a los Estados Unidos. Su padre encarnaba al típico *self-made man* que, con 14 años, tocó el tambor en el ejército durante la Guerra de Secesión y terminó estableciéndose en Nueva York como abogado. Por lo tanto, John conoció una infancia acomodada y se formó en Harvard. Entonces, ya se vislumbraba su vocación de escritor. Al terminar sus estudios, viajó a España y se entusiasmó con la obra de Pío Baroja cuya exaltación de los valores individuales influiría mucho en él. Escribió su primera novela -*Three soldiers*- en España al terminar la Gran Guerra. En ella, daba una visión desmitificada de la guerra y de la gloria.

¹¹⁸ Meyerhold (Vsevolod Emilievich, 1874-1940), revolucionó el teatro rechazando, entre otros elementos, los decorados tradicionales, explotando el "excentrismo", los trucos circenses y la cinestesia del cine. A finales de los años 20, los vientos nuevos que soplaban en la URSS, acabaron con la libertad en el arte. En 1938, se ordenó la clausura de su teatro. Él desapareció, en 1940, en un campo estaliniano.

¹¹⁹ Eisenstein (Serguei Mijailovich, 1898-1948), su obra teórica fue tan importante como sus películas. Se adelantó a la crítica. En él, se juntaban el artista, el técnico (era ingeniero civil), el científico, el teórico y el poeta. Fue, y es, el intelectual del cine. Para él, el arte era la resultante del choque de los contrarios. Sus filmes pertenecen a la historia y la antología del cine: *La huelga*, 1924; *El acorazado Potemkin*, 1925;

cine”, de los que hereda la postura ante la vida y la idea de que el arte nace en la lucha de los contrarios. En *Manhattan Transfer*¹²⁰, de 1925, donde no faltan numerosas técnicas que recuerdan a Joyce, Dos Passos trata del modo de vida americano según una óptica enfocada hacia el papel determinante de la sociedad frente al individuo. Con su estilo incisivo nos hace ver al hombre aniquilado por el Tiempo inexorable de la sociedad capitalista contemporánea: "La peculiaridad maestra de Dos Passos [...] es sin duda alguna que el tiempo propio de sus novelas no se rija en modo alguno por aquel ritmo orgánico, con densa continuidad de tejido vivo. Es en el seno de un "tiempo muerto" por donde se mueven sus héroes, o más bien, un tiempo *mortificado* [sic], sin brote ni continuidad, donde cada instante tan solo surge para, en seguida, encontrarse sumido en la nada. Tiempo atómico, como el de un universo cartesiano, que ya no vendría a sostener a cada instante la creación continuada. [...] Pero la discontinuidad sólo se encuentra en el detalle, en la conciencia psicológica de los héroes. [...] Lejos de dar la impresión de ruptura perpetua, de *atomicidad* [sic] que sin embargo la dislocación voluntaria del relato, su multiplicidad de planos parece que deberían de producir, al contrario, le hacen a uno sentirse transportado por un movimiento impetuoso"¹²¹. Como en el cine, el ritmo viene marcado por el ruido de los motores -la máquina, símbolo de "los tiempos modernos"- de los barcos que van y vienen cruzando la bahía -transportando al desesperado que va y viene en busca de trabajo- pero entrecortado por los anuncios, trozos de canciones, titulares de periódicos y, de vez en cuando, un salto hacia atrás¹²²... Por otra parte, los fragmentos se enlazan "por medio de analogías temático-formales"¹²³. "Dichas analogías corren en parte como un hilo rojo a lo largo de toda la novela y logran así una especie de continuidad narrativa que falta". Ciertas palabras, hechos u objetos despiertan asociaciones de ideas.

Octubre, 1927; *La línea general* o *Lo antiguo y lo nuevo*, 1929; *¡Que viva Méjico!*, 1931; *Alejandro Nevski*, 1938; *Iván el Terrible*, 1945.

¹²⁰ Se trata del muelle de atraque de los transbordadores que enlazan Manhattan con la otra orilla del Hudson.

¹²¹ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, Paris, 1948, págs. 138-158. Tr. n.

¹²² Analepsis o *flash-back* para emplear un término perteneciente a la técnica cinematográfica que le influyó mucho. Su mirada pasa por el visor de la cámara. Se dijo lo mismo de Robbe-Grillet, cuando publicó *Les Gommes*.

¹²³ Leo Pollmann, *op. cit.*, pág. 55. Añade una aclaración en la nota nº 65: "La expresión quiere decir que aquí los temas adoptan la función de las formas. También hemos de experimentar el caso inverso." Recuerda al *Ulysses* de Joyce.

Por ejemplo, la palabra "dinero" sugiere: ahorro, acciones, bancos, especulación, ganancias, trabajo, juicios... La palabra que despierta las analogías es parte de un cosmos estético que el autor regenta a su manera ofreciendo un cúmulo de ruidos, cuadros e imágenes, en un principio sin orden ni concierto pero, en el caso de *Manhattan Transfer*, van todos a demostrar al pobre hombre que va y viene en busca de trabajo, que no existen más que desilusiones, penurias ... que pasan por el ruido del motor del trasbordador que lo trasciende todo, hasta el desembarco de Jimmy Herf que sube a una colina desde la que no se puede ver nada porque lo impide la niebla -el horizonte (futuro) está oculto o no existe-, a la bajada, al pasar al lado de toda clase de basura humeante (carcasas de metal oxidado, bares) y encontrar que no tiene en el bolsillo más que tres centavos, los últimos, ve confirmada su pobre condición. En cuanto a la visión del reluciente camión amarillo de la mudanza... -nada pasa desapercibido al ojo de la cámara- simboliza la libertad a través de la máquina, que es el motor y manda sobre la vida de los pequeños trabajadores.

Con esta obra, Dos Passos inaugura un tipo de escritura: el de la novela total aunque en ella no ocurra casi nada y los sentimientos pasen a un pequeño segundo plano. Estas dos características se encontrarán en la mayoría de los escritores del *Nouveau Roman*.

II.1.7. *YOKNAPATAWPHA, CONDADO MÍTICO DEL SUR*

La obra de William Faulkner¹²⁴ constituye una inmensa crónica de los comportamientos humanos. Su ambición era "decirlo todo en una sola frase"¹²⁵. En esto se parece a Flaubert, Proust y Joyce. Como éste último, su primera novela, "*The sound and the Fury*"¹²⁶, es un arreglo de cuentas entre la vida y él y, como él, escribe una historia

¹²⁴ 1897-1962. W. Faulkner. Su verdadero apellido era Falkner. "La u fue una adquisición de los años 20 y no, como se creyó durante mucho tiempo, un error de imprenta." Era el hijo mayor de Murray y Maud Falkner. Faulkner significa: halconero. En *Faulkner par lui-même*, Monique Nathan, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1963, pág. 31.

¹²⁵ Aunque la frase compusiera por sí sola un párrafo entero. Este es el caso de la primera frase de *¡Absalón, Absalón!* El deseo de Faulkner era "decirlo todo [...] entre la primera palabra y el punto [...] ponerlo todo en una frase -no sólo el presente, sino todo el pasado del que depende y que supera al presente segundo a segundo". Frase citada por A. Walton Litz, pág. 801, en el capítulo monográfico sobre W. Faulkner de la *Historia de la Literatura Norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹²⁶ Vio la luz en 1929, año crucial para la literatura moderna occidental: *Mrs. Dalloway* se publica este mismo año y la traducción francesa de *Ulysses* es también de 1929.

aparentemente naturalista pero con unas referencias subyacentes al mito que despiertan ecos en los lectores. Esto lo comprendió Faulkner gracias al estudio de Eliot sobre el método de Joyce. Hasta la publicación de este libro, había fracasado en todo lo que había emprendido. En esta obra no piensa en el público, cierra la puerta al mundo exterior y opera una inmersión en el espacio y el tiempo de su conciencia y, como Joyce, opera unas transposiciones a modo de negativos fotográficos de los mitos antiguos, acomodados con ironía la mayoría de las veces, con ternura las menos¹²⁷, frente a las convenciones sociales. En las tres primeras partes, también como Joyce, utiliza el monólogo interior. Esta obra ofrece un caso de focalización múltiple; es decir que la decadencia de la familia Compson se observa desde el punto de vista de los tres hermanos varones respectivamente y del autor en último término. La diégesis trata de una auténtica bajada a los infiernos. En las largas quejas de Quentin -parte segunda- se mezclan las prohibiciones y los deseos inconfesados, las desilusiones y los rechazos. Es la confesión de (Faulkner) un idealista herido que había sido poeta lírico¹²⁸ antes que novelista. Describe lo mejor posible el estado del mundo en su condado del Sur, su mítico microcosmos de Yoknapatawpha¹²⁹ inspirado en el "sello postal de suelo natal"¹³⁰ -es decir el condado de Lafayette- según le aconsejó Sherwood Anderson cuando Faulkner se entrevistó con él en la ciudad de Nueva Orleans¹³¹ antes de embarcarse para Europa. En efecto le dijo: "Hay que escoger un punto

¹²⁷ Salvo en el caso de Dilsey, la sirvienta negra que será la única que se apiade del deficiente mental de la familia Compson.

¹²⁸ Era ya una primera manifestación de su renuncia a la descripción de un mundo meramente visible. Su poesía intentaba trascender la realidad de las cosas y dejar a un lado las actitudes convencionales. Entre los escritores del *Nouveau Roman*, Michel Butor también fue poeta antes que novelista. Butor, por otra parte, opina que Joyce tuvo "una conciencia aguda del origen poético del propio naturalismo [que] sintió que había en la composición novelística el equivalente de una prosodia." En "Joyce et le Roman moderne", *L'ARC*, Paris, Librairie Duponchelle, 1990, pág. 5. Tr. n.

¹²⁹ "Cuadrilátero de 2400 millas cuadradas, con 15611 habitantes igualmente imaginarios (6298 blancos y 9313 negros) de los cuales alrededor de 1200 tendrán nombre y apellido, identidad, existencia y destino" en la obra de Faulkner. Jean Rouberol, "Le conteur du Sud", *L'ARC*, n° 84-85, 1983, pág. 13. Tr. n.

¹³⁰ Entrevista concedida a Jean Stein recogida en: *Lion in the Garden*, Random House, Ed. James Meriwether, pág. 277. Traducida al francés en: *Romanciers au travail*, Paris, Gallimard, 1977, págs. 1-20. Citado por Jean Rouberol en "Le Conteur du Sud", pág. 13. Tr. n.

¹³¹ En *Faulkner par lui-même*, de Monique Nathan, pág. 40, Ed. du Seuil, "Ecrivains de toujours", Paris, 1963. Es la única influencia que Faulkner reconoce haber recibido. Pero no ocultó jamás su admiración por una serie de escritores que su madre le dio a conocer (porque, aunque no terminó los estudios secundarios, su madre se empeñó en darle una sólida formación literaria): Shakespeare, Voltaire, Fielding, Dickens, Hugo, Balzac, y sobre todo Conrad. Más tarde, Phil Stone vecino de Oxford, su ciudad, le aconsejó leer poesía inglesa y francesa del siglo XIX y a autores como W. B. Yeats, Ezra Pound y T. S. Eliot. Y finalmente, sus encuentros en Nueva Orleans con Sherwood Anderson le permitirían ahondar en su

de partida; entonces usted empezará a aprender el oficio [...]. Poco importa el lugar mientras lo tenga en el recuerdo y no le de vergüenza [...]. Usted es campesino, no conoce más que aquel lugarcito allá en el Mississippi de donde viene. Pero también aquello le puede servir"¹³². A raíz de su encuentro con Anderson, al volver de su viaje, Faulkner empieza a desarrollar un ejercicio de auténtica creación a partir de la realidad que mejor conoce. Su creación personal comprende el Génesis y todas las etapas intermedias hasta alcanzar el Juicio Final. La ciudad donde vive, Oxford, se convierte en Jefferson. Al principio estaban los indios Chickasaw (Génesis) quienes, a la llegada de los blancos, van a perder sus privilegios y hasta su tierra (Exodo). De esta expoliación, Faulkner dirá:

Creo que el espectro [del jefe indio Ikkemotubbe] subsiste aún en la tierra, que la tierra es hostil al hombre blanco a causa de la manera injusta cómo le fue arrebatada a Ikkemotubbe y a su pueblo¹³³.

Se trata del primer pecado del Sur. Entonces aparecen las dinastías: los Sartoris arriesgados, heroicos y desesperados, cuyo primogénito se llama siempre Bayard (nombre predestinado); los Compson viven bajo el signo de la fatalidad y de la catástrofe; los Mc Caslin, víctimas de la maledicción del Sur tanto en su rama blanca como en su rama negra; los Sutpen, cuyo abuelo, según Faulkner, quería hijos varones y se ve destruido por ellos ("no era un gentleman" decía Rosa Coldfield); los Snopes, "pequeños blancos" -el primero de ellos fue ladrón de caballos durante la Guerra de Secesión- cuya irresistible y rápida ascensión social en la persona de Flem Snopes retrata un hecho no muy aislado y real de la época; y otras muchas familias de menor importancia pero que terminan todas mal por tener que expiar el pecado original.

En *The Sound and the Fury*, la historia aparente cuenta la decadencia de los Compson: el padre, inteligente y a veces cariñoso pero débil y egoísta, se refugia en el alcohol para huir del vacío de su vida; la madre, también egoísta, dama "comme il faut" del Sur, incapaz de prodigar un cariño verdadero, se refugia en la hipocondría; tienen tres hijos varones y una hija, Caddy: el mayor, Jason, solterón, racista, codicioso, es un ser cruel (manda castrar a su hermano deficiente mental y, más tarde, al morir su madre, lo manda a

conocimiento de los escritores que estaban asentando las bases del modernismo, como Conrad y Eliot, y leer por vez primera a Joyce, Freud, Bergson y Frazer.

¹³² *Essais, discours et lettres ouvertes*, Gallimard, pág. 17.

¹³³ "Appendice Compson" en *Oeuvres romanesques*, op. cit., pág. 633. Tr. n.

un manicomio) siempre enfadado con su familia y en particular con Caddy ya que por su culpa se ve obligado a ser empleado de una ferretería y no de un banco como se lo prometió el marido de ésta -aunque al final consigue montar su propio negocio de algodón- pierde su tesoro ahorrado de casi 3000 dólares que le roba su sobrina a la que él mismo había robado otros 4000 dólares más que su odiada hermana Caddy -a la que chantajeaba- había ido mandando a su hija; el segundo, Quentin, inflexible puritano, es un ser débil que no encuentra comprensión ni cariño en su padre, se siente atraído por su hermana pero lucha contra esta inclinación incestuosa a causa de las convenciones sociales; terminará ahogándose al final de su primer curso -pagado por Jason con el dinero de la venta de un prado que sirvió también para pagar la boda de Caddy- en la Universidad de Harvard; el menor, Benjy -

nacido Maury por el único hermano de su madre [...] fue rebautizado por su hermano Quentin, Benjamín (el hermano menor vendido a Egipto)¹³⁴,

es un coloso de 33 años con una edad mental de 3, que se ve privado del cariño de su madre y también del de su hermana cuando ésta se marcha. En cuanto al drama de Caddy (diminutivo de Candace) es el de ver cómo su familia se desintegra sin poder ayudar a nadie. A su vez se ve abandonada por el hombre al que ama estando encinta. Para dar un padre legal al bebé que espera se casa en 1910 con un hombre falto de seducción, que se divorcia de ella en cuanto conoce su estado, en 1911. En 1920 se casa con un

magnate cinematográfico menor en Hollywood, California. Divorciados de mutuo acuerdo en México, 1925¹³⁵.

Entonces se marcha de casa, se prostituye y ya no se vuelve a saber nada de ella, al menos es la versión que Jason impone a su familia y al pueblo de Jefferson.

El libro se divide en cuatro partes fechadas: parte primera, 7 de abril de 1928; parte segunda, 2 de junio de 1910; parte tercera, 6 de abril de 1928; parte cuarta, 8 de abril de 1928. Para los críticos de los años 30, Faulkner no tenía ningún método de composición. Ahora bien, al estudiar la compleja estructura de esta novela, nos quedamos maravillados ante la construcción minuciosa que realizó su autor. Faulkner no ocultaba que era su libro preferido:

¹³⁴ Apéndice de: *EL ruido y la furia*, R.B.A. Ed. S.A., Barcelona, 1994, pág. 349. Aquí Faulkner desvela de manera explícita su analogía con la Historia Santa, así como su transposición a la manera de Joyce.

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 341.

el de mis libros cuyo fracaso es el más trágico y espléndido [...] porque fue la causa de las mayores angustias, sobre el cual más arduamente trabajé incluso cuando supe que no tenía posibilidad de triunfar¹³⁶.

Se nos presentan sucesivamente tres monólogos -tres enfoques distintos de la realidad- de los tres hermanos varones, en orden de menor a mayor, tres generaciones que dan una dimensión histórica al libro. Por otro lado, cada parte hace progresar al lector en la conciencia de lo que ocurre entre los Compsons y le permite reconstituir el "puzzle" sabiamente esparcido por el escritor, sobre todo a partir de las dos últimas partes.

La parte primera está constituida por el monólogo de Benjy, relato caótico, inconexo, del retrasado mental, para el que los recuerdos de una docena de episodios familiares -que giran alrededor de los temas de la carencia (de afecto y del prado vendido), del abandono (por parte de los padres y luego de Caddy) y del resplandor del fuego, son como un día¹³⁷ sin estructura espacial ni temporal que obliga al lector a hacer un trabajo de reconstrucción de los acontecimientos. Este "distanciamiento", "extrañamiento"¹³⁸, permite plantear a través de este flujo de recuerdos desordenados, presentados casi de modo "naïf", sin finalidad aparente alguna, una serie de enigmas que el lector desentrañará más adelante. La lengua empleada es la de un ser incapaz de hablar de manera normal. Se trata de un monólogo realmente interior (focalización interna) ya que los demás no oyen de él más que gruñidos y berreos. Se expresa a partir de una colección de sonidos e imágenes que conserva en su memoria sin interpretarlos.

La parte segunda consiste en el monólogo del hermano mediano, Quentin, el día que precede a su suicidio. Su relato es poco coherente por el estado de ánimo en que se encuentra y la angustia provocada por el sentimiento de culpabilidad que experimenta a causa de su amor por su hermana Caddy. La lengua empleada expresa la ambivalencia de sus sentimientos: cuando piensa en su atracción por Caddy su expresión es casi tan caótica como la de Benjy. Sus obsesiones, que se presentan a veces bajo la forma de poemas,

¹³⁶ En *Faulkner par lui-même*, pág. 49.

¹³⁷ Otra connotación joyceana, también utilizada por V. Woolf (en *Mrs. Dalloway*), recuperada por Alain Robbe-Grillet (en *Les Gommes*) y Michel Butor (éste último lleva al extremo la reducción y, a un tiempo, la elasticidad temporal y espacial de la memoria describiendo la vida de un bloque de pisos en 12 horas en *Passage de Milan*, y llenando 1 hora de una clase de Historia y Geografía de *Degrés* con siglos de Historia y continentes enteros).

¹³⁸ En *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, Persiles-194, 1989. En la página 65, Mijail Bajtin aclara este concepto de los formalistas rusos.

interfieren constantemente su relato. En cambio, cuando piensa en el castigo que quiere infligirse a sí mismo, se expresa de manera clara y directa.

La parte tercera consiste en un monólogo de Jason. En él, expresa su odio por Caddy a la que mantiene alejada de su familia chantajeándola por la ilegitimidad de la pequeña Quentin (llamada así por su madre en recuerdo del amado hermano muerto). Cuando Caddy se marcha dejando a su hija en la casa familiar, Jason traslada su odio a la hija. Su enemiga es la sirvienta negra, Dilsey, que intuye su chantaje y a la que teme porque es la que prepara su comida. Se deshace de ella a la muerte de su madre. Decía: "En 1865, Abe Lincoln liberó a los negros de los Compsons. En 1933, Jason Compson liberó a los Compsons de los negros"¹³⁹. Su expresión es clara y airada ("lo que yo digo", "digo yo"). Su estilo es declamatorio, a la usanza de los dramas isabelinos.

En la cuarta parte no hay monólogo de Caddy -como cabría esperar, porque su presencia en las tres partes anteriores es constante, siendo ella el centro de los tres monólogos masculinos- sino el relato de un observador invisible o instancia narradora extradiegética (el autor). En esta parte aparece la sirvienta negra, Dilsey, cuya abnegación hace resaltar aún más el egoísmo nihilista de los padres.

En lo referente al mito, *The Sound and the Fury* se sitúa en la semana de la Pasión y de la Resurrección de Cristo, de la luz.

El monólogo de Benjy lleva la fecha del 17 de abril de 1928, sábado santo de aquel año. En la liturgia cristiana, ese día está dedicado al bautizo de los niños en el amor. En el caso de Benjy -tiene 33 años, edad de Cristo- hay que interpretar lo que ocurre ese día mirándolo a través de los prismáticos negativos de la ironía: el amor de su madre le es negado y además, al ver que su hijo no era normal, le quita su nombre de pila primitivo, Maury, para rebautizarlo con el nombre de Benjamín o Benjy, que tan solo se refiere a un número de orden entre los hijos varones de la familia Compson. El sirviente negro, Roskus, ve en ello un mal presagio. En ese sábado, Benjy se ve maltratado por Luster (*lust*, en inglés, significa *lujuria*) y abandonado por su madre/Caddy. La única luz que ve Benjy es la del fuego infernal y formas brillantes en la oscuridad.

¹³⁹ *El ruido y la furia*, pág. 349.

La fecha del segundo monólogo no tiene nada que ver con las otras tres, porque es la del dos de junio de 1910, fecha en que Quentin decide suicidarse. Ya lo hemos visto, los paralelismos deben interpretarse a la inversa. Esta fecha corresponde en 1910 al día del Corpus Christi, que se celebra en jueves. Por lo tanto tiene una doble connotación: Jueves de la Pasión del cuerpo de Cristo y celebración del Corpus Cristi. La correspondencia en la novela con el Jueves Santo se encuentra en que Cristo pide a su Padre que aleje de él el cáliz del sacrificio y, por su parte, Quentin, recordando las palabras de su padre (destruido por la bebida) del que esperaba apoyo, decide ejecutar su propio castigo suicidándose, o sea, sacrificándose también. En cuanto a la Procesión del cuerpo de Cristo por las calles en el Corpus, alude a los múltiples desfiles a los cuales acude el Diácono y vemos a Quentin acompañado de una niña italiana (virgen) llevando un pan (hostia) en busca de la casa de ésta. La custodia que alberga la Sagrada Forma está figurada por

los rayos de sol como tres hilos de fuego dorado¹⁴⁰.

También están presentes, entre otros elementos, un pájaro que canta tres veces, las campanadas de la liturgia, la mitología griega, con Leda y el cisne, y reminiscencias de Macbeth, que no puede escapar ni al mal ni a la fatalidad y para quien no existe más salida que la muerte. Esta última está constantemente presente a lo largo del libro disfrazada o no: pseudo muerte de Maury/Benjoy al ser rebautizado y al perder "su prado"; la muerte real del Padre y de Quentin; la muerte del codicioso Jason al ser desposeído de su dinero una vez por su sobrina y otra vez por los judíos de Nueva York; la muerte de Caddy/Quentin-hija al desaparecer; la muerte de una familia sin esperanza.

La fecha del monólogo de Jason, 6 de abril de 1928, corresponde al Viernes Santo de aquel año¹⁴¹. De nuevo, el paralelo entre la historia de Cristo y el caso de Jason debe interpretarse a la inversa: en el momento en que Cristo es sacrificado en la cruz por los hombres, Jason inicia una meditación egoísta sobre el sacrificio que realiza para no defraudar a su madre y mantener el nombre y las convenciones; cuando Cristo muere en la cruz, Jason, ladrón, se ve arruinado pagando por el chantaje y los robos que cometió, así como el dinero que apostó; cuando el espíritu de Cristo abandona su cuerpo para salvar a las almas que se encuentran en el infierno, Jason, después de su muerte pecuniaria, se deja

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 125.

¹⁴¹ Carvel Collins, "Le Bruit et la Fureur", *L'ARC*, n° 84-85, Ed. le Jas, 1983, págs. 22-28.

llevar por los demonios y la ira echando de casa a su sobrina, maldita desde el vientre materno, que prefiere escoger el infierno (su amante feriante con quien se marcha lleva una corbata roja que es comparada al "látigo del demonio" -pág. 249). El color rojo (sangre, ira, infierno) lo ciega.

La cuarta parte lleva la fecha del Domingo de Pascua de 1928, el ocho de abril. También es Domingo de Pascua en la novela. Es el día en que los íntimos de Cristo tan solo encuentran en su tumba la mortaja, lo que confirma la profecía de la Resurrección. En *The Sound and the Fury*, la cama de Quentin-hija está vacía y no quedan más que unas cuantas prendas íntimas en la habitación. En este día, Dilsey, la mamá negra, asiste al sermón al lado del inocente Cordero (Benjy) que es la única en proteger y repite sin cesar:

he visto al primero y al último,
refiriéndose a los Compsons. Es consciente del desmoronamiento, del aniquilamiento de una familia cuyos padres sólo se guiaron por el egoísmo y unas convenciones superficiales, condenando así a todos sus descendientes a una muerte segura, cualquiera que fuese su forma. Así se consuma la maldición del Sur.

Además del tratamiento del relato a varios niveles, el del tiempo de *The Sound and the Fury* es de sumo interés. En efecto, la idea de poner el primer monólogo en boca de un retrasado mental, que no tiene conciencia del fluir del tiempo, para quien todo está en un solo y mismo plano, sin perspectiva hacia atrás ni hacia delante sino momentáneo, al autor da la oportunidad de mezclar todos los tiempos en 24 horas, y de confundir tiempo y espacio. Por otra parte, el hecho de que el segundo monólogo sea el de un futuro suicida - tiene mala conciencia y se castiga a sí mismo ahogándose el mismo día del monólogo-, que revive hechos y palabras de años atrás y del mismo día de su fatal gesto, también le permite jugar con el tiempo presente y pasado a lo largo de una sola jornada, con saltos sucesivos y pausas intermitentes:

... la luz del crepúsculo, aquella cualidad de la luz *como si el tiempo se hubiera detenido realmente durante un instante*¹⁴²,

con variaciones y superposiciones conjugadas con el espacio:

Pero sólo se trataba de un tren, y un momento después **murió más allá** de los árboles, el prolongado sonido, y luego escuché mi reloj y **la muerte del tren en la distancia, como si estuviese atravesando otro mes u otro verano en algún otro lugar, pasando velozmente bajo**

¹⁴² *Ibidem*, pág. 176. Ponemos el énfasis en su definición del tiempo en un momento dado escribiendo las palabras en cursiva. A menudo, Faulkner utiliza una comparativa hipotética para llevar a cabo su definición, como en este caso.

*la suspendida gaviota y todo se precipitase. Excepto Gerald. El estaría espléndido, remando en soledad a través del mediodía, escalando apoteósicamente el límpido aire, subiendo hacia una vertiginosa infinitud donde solamente él y la gaviota habitasen, el uno aterradoramente inmóvil, la otra con un vaivén firme y sostenido en sí mismo partícipe de la inercia*¹⁴³.

Aquí llegamos a la anulación del tiempo y del espacio finito.

Esta novela, que recoge todas las nuevas técnicas que desde Flaubert se ensayaron, tanto por su tratamiento de la focalización del relato, como del tiempo o del espacio microcósmico constituido por el condado mítico de Yoknapatawpha, ha sido y sigue siendo un punto de referencia obligado para el estudio de la novela moderna. Su influencia es sin duda incalculable. En lo que concierne a los novelistas en los que se centra nuestro trabajo, ha ejercido una importante influencia, reconocida por los propios interesados, de los que hablaremos en el apartado siguiente.

Si antes de adentrarnos en el estudio de los nuevos novelistas, recapitulamos las aportaciones de los seis autores que acabamos de ver de forma muy sucinta, podremos confeccionar una relación de características que, probablemente, volveremos a encontrar, en mayor o menor medida, en la nueva generación. De forma extremadamente esquemática estas características son las siguientes:

- a) discontinuidad cronológica; elasticidad temporal y espacial; mezcla de los tiempos; confusión del tiempo y del espacio; inmersión en el tiempo y el espacio de la conciencia; monólogo interior.
- b) dislocación voluntaria del relato; compleja estructura del relato; multiplicidad de planos.
- c) ritmo peculiar con la intervención de algún sonido o música.
- d) analogías temático-formales y asociaciones de ideas a partir de las palabras.
- e) ojo de la cámara.
- f) novela total.
- g) "ausencia de acontecimientos".
- h) referencias subyacentes al mito; analogías formales, estructurales y temáticas con el mismo.
- i) ironía, transposiciones a modo de negativos.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 125. De nuevo enfatizamos: las palabras en negrita se refieren al espacio y las frases en cursiva y negrita son las referentes al tiempo y el espacio confundidos.

- j) microcosmos re-creado a partir de lo que mejor se conoce.
- k) el fondo y la forma son interdependientes e indisociables.

Esta somera recapitulación nos permitirá abordar el *Nouveau Roman* sin demasiados problemas teóricos, dada la evidente influencia de estas técnicas sobre la mayor parte de sus miembros.

"Le fond, c'est la forme qui remonte à la surface."
André MALRAUX

III.- EL *NOUVEAU ROMAN*. ESCRITOS TEÓRICOS Y NOVELAS.

III.1.- LOS ORÍGENES

Acabamos de ver cómo, antes de 1950, algunos autores geográficamente alejados unos de otros y con gran notoriedad a nivel mundial habían buscado y encontrado, cada uno a su manera, unos modos de novelar nuevos acordes con lo que querían transmitir.

Al igual que ocurre en otros ámbitos del saber humano, el movimiento llamado *Nouveau Roman* -aunque fue un fenómeno único en su momento- no surgió de repente y en un solo lugar sino que supuso la culminación de un largo proceso de búsqueda iniciado con Flaubert a finales del s. XIX y a principios de siglo con los dadaístas y los surrealistas¹⁴⁴ que rompieron con la estética defendida por los academicistas. Representa un intento de dar a conocer de la manera más perfecta posible una forma de expresión que llegó a su madurez en ese momento -años 50-60- y en los lugares donde esa búsqueda se estaba realizando. Su característica estriba en que, muy frecuentemente, ésta se llevaba a cabo de manera individual y solitaria¹⁴⁵ pero que, a diferencia de lo que había ocurrido

¹⁴⁴ En efecto, a la imagen del romanticismo que había sido un movimiento de ruptura en sus comienzos, el principio del siglo XX había conocido una primera ruptura con el siglo XIX con el movimiento Dada, que no pudo sobrevivir a su propio nihilismo pero que, a pesar de ello, dio nacimiento al Surrealismo. Apollinaire fue su genial precursor, Tzara, el elemento subversivo que, al romper las últimas trabas, anunciaría su advenimiento y Breton, entre los años 20 y 60, su auténtico Papa. La poesía fue el primer campo en el que se ejerció. La escritura automática permitía llegar al centro del lenguaje donde el ser es auténtico y donde se sitúa el mensaje primordial. Esta técnica libera el onirismo que, a su vez, genera un sinfín de imágenes que encuentran un terreno privilegiado no sólo en la poesía sino también en la pintura (no se puede olvidar a Man Ray -el Manneret de Robbe-Grillet- a Picabia y a Dalí, entre otros) y el cine (recordemos a René Clair, Germaine Dulac, Cocteau y, claro está, a Dalí con Buñuel). Se fundamenta en la práctica del arte como técnica de exploración de lo *desconocido* que halla misteriosas correspondencias en el mundo y en la conciencia del hombre.

¹⁴⁵ En la entrevista de 5 horas, grabada en vídeo, que hizo Olivier de Magny a Nathalie Sarraute (Archives du XXème siècle., Paris S.F.P., 1973, Centre Pompidou.) -que resumimos y traducimos-, ésta cuenta cómo,

hasta entonces, da una cosecha completa en lugar de obras aisladas como en el caso de los precursores que estudiábamos más arriba. Por otra parte, por suerte o por desgracia, la Segunda Guerra Mundial, al igual que la primera, y por causas ideológicas, había obligado a muchas personas a circular -entre ellas muchos intelectuales y sabios occidentales- llevando con ellas sus ideas y su experiencia y dejando su huella en todos los lugares por donde pasaron¹⁴⁶. La consecuencia fue que -además de las ciencias y las artes- la literatura (la novela¹⁴⁷ en particular) diera unos pasos agigantados propiciando la aparición de unos movimientos experimentales en todos los continentes con diferencias de fechas (como es el caso de España visto en el capítulo primero, punto I.1.) pero de igual interés para las culturas a nivel mundial.

En París, algunos escritores, reconocidos más tarde como pertenecientes al grupo de la **Editorial Minuit**, habían empezado a publicar antes de 1950. Este había sido el caso de Beckett, que publicara primero *Murphy* en inglés en 1938 -obra que rescribió en francés siendo editada en este idioma en 1946- y de Nathalie Sarraute cuyos *Tropismes* habían visto la luz en 1939¹⁴⁸ aunque, entonces, habían pasado desapercibidos. Hasta 1948, Nathalie Sarraute no se da a conocer. En efecto, este hecho se produce a raíz de la

cuando los dos estaban estudiando Derecho -Nathalie Sarraute llegó a ejercer la abogacía-, Raymond Sarraute la animó a escribir lo que ella sentía, cómo le dio a conocer a los modernos tanto en literatura como en pintura y cómo ella desconocía el mundo que rodeaba a los escritores. Dice que escribió y escribe en medio de "una gran soledad" y que pasó "al lado de todos los círculos literarios". En cuanto a Robbe-Grillet, en otra entrevista (15 de abril de 1971. Duración: 5 horas. Grabada en vídeo para Archives du XXème s., Paris S.F.P., Centre Pompidou, Paris), empezó a escribir estando ejerciendo su profesión de ingeniero agrónomo en la isla de Guadalupe. Dice: "no tenía una cultura novelística profunda" [...]. Yo tenía la idea precisa de algo que debía hacer. Yo no sabía que era completamente distinto de la novela tal y como se admitía entonces". (Tr. n.). El difícil ejercicio de la creación es, en todos los casos, solitario y, por otra parte, la literatura en general, como todas las artes, necesita el oxígeno que traen los autores que proceden de otra órbita. Será también el caso de Juan Benet.

¹⁴⁶ Muchos de los intelectuales huyeron de los "regímenes que asfixiaban el arte individual e imaginativo" (María del Mar Lozano Bartolozzi, *Las claves del arte abstracto*, Barcelona, Ed. Planeta, 1990, págs. 6-8) y del nazismo. Este sería el caso de Breton, Dalí, Chagall, Ernst, Masson, Mondrian, Tanguy, Albers, Jacobson, Lévi-Strauss y tantos otros que, emigrando cada vez más hacia el oeste, terminaron por encontrar asilo en Estados Unidos. De donde el desplazamiento del núcleo intelectual europeo del este hacia el oeste. Desde entonces, las novedades viajan del oeste hacia el este.

¹⁴⁷ Fue el género que más tardó en reaccionar frente a los nuevos modelos estéticos.

¹⁴⁸ En la editorial Denoël. En 1957, *Tropismes* será editado de nuevo por la editorial Minuit. Esta nueva edición cuenta con 5 textos inéditos más que en la primera.

publicación de *Portrait d'un inconnu* cuyo prólogo es de Sartre¹⁴⁹. Luego, entre 1950 y 1956, salen a la luz varias obras con aire nuevo: *Molloy* de Samuel Beckett; *Martereau* Nathalie Sarraute; *Les gommages* y *Le voyeur* de Alain Robbe-Grillet; *Passage de Milan* y *L'emploi du temps* de Michel Butor; *Fantôme et Agapè* de Robert Pinget y *Le square* de Marguerite Duras. Hasta entonces estos escritores no habían tenido conexión entre sí¹⁵⁰. Es la **Editorial Minuit**, con Jérôme Lindon a la cabeza, la que va a reunirlos y acoger a nuevos compañeros como Claude Simon y Claude Ollier. A partir de este momento, la crítica empieza a hablar de la *Nouvelle Vague du Roman* -a la imagen de la *Nouvelle Vague* en el cine-, habla también de la *Ecole de Minuit*¹⁵¹ y de *Nouveau Roman*¹⁵². Michel Butor ve en esta última apelación una simple noción periodística. Sin embargo, esta "noción" cobra aún mayor importancia con la publicación en Julio de 1958 de un número monográfico de la revista **Esprit** titulado: "Le Nouveau Roman". El primer apartado, Panorama, consta de dos partes: la primera, "Nouvelle littérature romanesque" por Olivier

¹⁴⁹ Sartre leyó con interés el libro de Nathalie Sarraute aunque no entendía lo que quería hacer. En aquel momento, el *engagement* le parecía la única actitud posible frente a lo que se estaba viviendo y aunque él había abierto un vía nueva con *La nausée*, la olvida por completo para dedicarse al teatro, al periodismo, a su público. Es la conclusión que se extrae de la entrevista de 5 horas realizada por Olivier de Magny grabada en vídeo en 1973, en la casa de la escritora en Chérence, que citábamos al principio de este apartado.

¹⁵⁰ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Ed. du Seuil, coll. "Les Contemporains", 1991, págs. 191-193. En estas páginas, Arnaud Rykner apunta lo siguiente que corrobora lo que pudimos coleccionar al hilo de nuestras lecturas, sobre el tema del *Nouveau Roman*: "el *Nouveau Roman* sólo se puede definir de manera válida como un rechazo (rechazo de la intriga tradicional, rechazo del personaje clásico, rechazo de los tipos psicológicos, rechazo del análisis de los sentimientos, rechazo también de la literatura políticamente comprometida -*engagée*- o de la novela de ideas). No es una escuela, ni siquiera un movimiento, apenas el fruto de una coincidencia de la cual hemos de medir los límites para captar su verdadero significado. [...] Muy astuto el que pudiera, salvo ese común rechazo del que hablábamos, hablar seriamente de parecidos reales entre los libros de Simon y los de Butor, para no citar más que a dos de ellos. [...] Pues, si pudiera ser interesante para los autores en cuestión darse a conocer en 1950-1960 agrupándose bajo su bandera, esencialmente blandida por la Editorial de Minuit (donde se publicaron la mayoría de las novelas concernidas) -excepto las de Sarraute, hecho al que no hay que restar importancia-, la perspectiva crítica que nos está permitida ahora convierte en algo irrisorio la creencia en una esencia neo-novelistica". Tr. n.

¹⁵¹ Réal Ouellet, en su introducción a la recopilación de artículos *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Ed. Garnier, Paris, 1972, (pág. 7), apunta que se llamó también: *Chapelle de Minuit*, *Romans de la table rase*. La crítica clásica se enardeció contra el *Nouveau Roman*. Uno de los escritos más virulentos y célebres que se publicaron en contra de él (y su cabeza visible) fue *La cafetière est sur la table*, de Pierre de Boisdeffre, publicado por La Table Ronde en 1967, en el que decía: "No, Robbe-Grillet, usted no es novelista. Sus novelas son las memorias de prácticas del perfecto ingeniero, el "primer día" del futuro inspector de Hacienda, el ejercicio que se pule en Bellas Artes para el examen con tanto más cuidado cuanto que se sabe que nunca se ejecutará. Sus novelas sólo existieron sobre el papel. Sus personajes jamás se pasearon por la vida. [...] ¡Queme sus libros, Robbe-Grillet! Librenos del enmohecimiento que, de año en año, se extiende sobre nuestras Letras. [...] ¡Cállese! Queremos oír la música del universo". Tr. n.

¹⁵² El 22 de Mayo de 1957, Emile Henriot publica en el diario *Le Monde* un artículo dedicado a *La jalousie*, de Robbe-Grillet y a *Tropismes*, de Nathalie Sarraute cuyo título se reduce a la expresión siguiente: "Le Nouveau Roman". (Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, pág. 27). Tr. n.

de Magny, y la segunda, "Dix romanciers vus par la critique: Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Kateb Yacine". Este título equivale a una partida de nacimiento", apunta Nelly Wolf (pág.30). Existe también aquella foto de 1959, publicada por Jean Ricardou en *Le Nouveau Roman*¹⁵³, delante de la Casa editorial Minuit en la que se ve a Jérôme Lindon acompañado de: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac (de visita), Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute y Claude Ollier. Comprobamos que hay un núcleo de escritores, siempre el mismo, que permanece inamovible.

Hacia los años 60, el grupo aparece a los ojos del público como una escuela formada mientras que los autores involucrados lo niegan. Robbe-Grillet es alzado jefe del nuevo "movimiento" por contestar a las violentas diatribas de la crítica utilizando la prensa como canal¹⁵⁴ -aunque también tuvo un ardiente defensor en la persona de Roland Barthes¹⁵⁵. *L'ère du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute así como la colección de artículos de Robbe-Grillet publicada en 1963 bajo el título de *Pour un nouveau roman* son acogidos como sendos manifiestos. Estalla una especie de Batalla de los Antiguos y los Modernos -es decir entre balzacianos y nuevos novelistas- y otra vez la crítica lanza nuevos nombres: *l'Ecole du Regard*, *Roman Objectal*, *Anti-roman*, *Ante-roman*. Las

¹⁵³ Paris, Ed. du Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1973.

¹⁵⁴ Es un hecho sin precedente: un grupo de novelistas que tienen pocas cosas en común, son alzados por la prensa como una auténtica escuela. Nelly Wolf (*op. cit.*, cap. 2 "1960-1970. Un roman pour la critique", págs. 51 y s.s.) considera que la escuela o movimiento ha sido una creación de la prensa. Incluso, después de estudiar todo lo que ocurrió entonces, llega a la conclusión de que la mayoría de estos autores no se convirtieron del todo en auténticos nuevos novelistas hasta la fundación de la revista semiológica *Tel Quel* en la que fueron entrevistados, estudiados bajo los focos de la *Nouvelle Critique* lo que les obligó a ser fieles a la imagen que se daba de ellos. Por lo tanto hay dos épocas en las nuevas novelas: la presemiológica -todavía muy cercana al existencialismo de *La nausée*- y la semiológica de un radicalismo formal experimental llevado a extremos de ilegibilidad en algunos casos (Cl. Ollier, en particular).

¹⁵⁵ En 1954, en la revista *Critique*, Roland Barthes publicó un artículo titulado: "La littérature objective". Este artículo fue recogido en sus *Essais critiques*. Ed. du Seuil, 1964, y en el número 16-17 (monográfico) de *Obliques* (págs.69 a 73), de 1978. De Robbe-Grillet y su obra *Les gommes*, hablando de la forma de describir los objetos en superficie, dice que "para volver a encontrar tal plenitud de tratamiento, hay que ir a la pintura moderna y observar el tormento que provoca una destrucción racional del objeto clásico. La importancia de Robbe-Grillet, estriba en que atacó el último bastión del arte escrito tradicional: la organización del espacio literario. Su tentativa equivale en importancia a la del surrealismo frente a la racionalidad, o del teatro de vanguardia (Beckett, Ionesco, Adamov) frente al movimiento escénico burgués". Tr. n.

intervenciones de la crítica en la prensa¹⁵⁶ -en un campo la crítica de corte academicista y en otro una crítica formada en la escuela de los teóricos rusos que evoluciona muy deprisa- son tan numerosas y la curiosidad que despiertan sus opiniones consigue tanta audiencia que a la segunda también se le antepone el calificativo de nueva: así nace la *Nouvelle Critique*. Por vez primera, unas producciones novelescas requieren una lectura crítica como prolongación normal de la actividad creadora. Además, su puesta en tela de juicio publicada en la prensa no especializada¹⁵⁷ provoca una reflexión en los propios autores - asisten a mesas redondas, congresos, emisiones principalmente radiofónicas (la televisión se inicia tímidamente en las tareas de presentación de libros y de sus autores)-, que se ven impulsados a participar en la movilización general de los críticos comprometidos con la modernidad que les exigen respuestas a las preguntas que les plantean y les obligan a evolucionar y a escribir de conformidad con sus declaraciones públicas. La novela que poco a poco se va forjando es la resultante de sucesivas confrontaciones entre el escritor y el crítico, hechas *a posteriori*, que aportan nuevas soluciones al novelista, las cuales pone en práctica al escribir el libro siguiente. Pero este fenómeno pertenece a una segunda época del *Nouveau Roman*, al que se llamó el “nouveau Nouveau Roman” o, según el reciente estudio de Nelly Wolf, novela semiológica¹⁵⁸, que aquí, por razones de fechas, no trataremos.

Ahora bien, el *Nouveau Roman* está de moda -aunque no se lea¹⁵⁹- y se da a conocer dentro y fuera del país. Sin embargo los propios autores considerados por críticos y público como pertenecientes al movimiento no aceptan que se les ponga bajo esta bandera. Para simplificar el problema, recurriremos a un joven crítico y escritor, Jean

¹⁵⁶ Así empezó el auge de los "mass media" o medios de comunicación: el "consumismo" recién estrenado hizo que los aparatos de radio se convirtiesen en baratos transistores y que la gran mayoría de los occidentales pudiera adquirir un aparato de televisión, por lo que el oír noticias o verlas en una pantalla resultaba menos trabajoso que leerlas. Esto provocó la crisis de la prensa escrita que tuvo que buscar el medio de "vender su producto" atrayendo el interés y la atención del público. La polémica ha sido y sigue siendo una de las fórmulas empleadas por ella para captar lectores.

¹⁵⁷ Sartre había hecho bajar la filosofía al foro, a la calle; Barthes, en cierto modo, hace lo mismo, involucrando a la prensa diaria en la polémica que le opone -a él, partidario del estructuralismo y de la Nueva Crítica que está despuntando- al Profesor Picard, crítico-investigador de la Universidad de la Sorbona, acerca de Racine.

¹⁵⁸ Que terminaría por llevar esta clase de novela a la esterilidad.

¹⁵⁹ Es lo que dice Robbe-Grillet en la entrevista grabada en vídeo citada más arriba.

Ricardou¹⁶⁰ que, en 1971, organiza y coordina un coloquio en Cerisy-la-Salle¹⁶¹ con el objeto de tratar de un único tema: el *Nouveau Roman*. Los novelistas invitados que no asistieron al coloquio se autoexcluyeron voluntariamente de la lista de los que reconocían tener al menos en común el rechazo a seguir escribiendo según los dictados del siglo pasado¹⁶² o de la literatura *engagée* es decir comprometida ideológicamente. Aunque este encuentro fue tardío, tuvo la ventaja de acabar con las ambigüedades acerca de quién pertenecía y quién no pertenecía al "movimiento" que, durante casi veinte años, habían hecho correr ríos de tinta. Siete nombres se inscribieron claramente en la lista de los autores del *Nouveau Roman*: Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet, Sarraute, Simon. Las actas salieron en 1972, en la colección 10/18 con el título: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Antes de que las Actas vieran la luz, en el mismo año de 1971, Francine Martinoir se encargó de publicar en la revista *Sud*¹⁶³, un resumen de las intervenciones que tuvieron lugar durante el coloquio. Todas son interesantes pero la de Françoise Van Rossum-Guyon tiene la ventaja de resumir claramente las conclusiones¹⁶⁴:

1º.- Rasgos característicos:

a) El *Nouveau Roman* se caracteriza a nivel técnico por unos procedimientos comunes a ciertos escritores: puesta en tela de juicio, eliminación del personaje; organización de la narración (el *pas à pas* y el *dessein général*¹⁶⁵, según las

¹⁶⁰ Después de Barthes, porque más joven y más tardío, fue el más apasionado de los estudiosos del *Nouveau Roman* que también practicó con : *L'observatoire de Cannes* (1961), *La prise de Constantinople* (1965), *Les lieux-dits* (1969). En estas novelas, bucea con delicia en todos los temas abordados en sus libros por sus mayores, sobre todo en lo que se refiere a los comportamientos humanos: las prescripciones del Antiguo Testamento, los escritos de San Ignacio de Loyola, el código napoleónico e incluso algunas páginas de Sade cuando introduce en sus obras crímenes rituales cuyas víctimas son mujeres etc... Mezcla todo esto con las correspondencias y los juegos de palabras así como retruécanos en boga entonces entre los discípulos de Lacan. Estuvo en el comité de redacción de la revista *Médiations* y luego fue uno de los pilares de *Tel quel* que debe su nacimiento, de alguna manera, al *Nouveau Roman*. Organizó varios coloquios de Cerisy además de éste: *Claude Simon: analyse, théorie* (1975); *Robbe-Grillet: analyse, théorie* (1976). Sus escritos teóricos sobre el *Nouveau Roman* son esenciales: *Problèmes du Nouveau Roman* (1965); *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971); *Le Nouveau Roman* (1973); *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

¹⁶¹ Estos coloquios siguen celebrándose cada verano en este pueblo de poco más de 1000 habitantes del departamento de la Manche (Normandía). Tienen una calidad incontestable.

¹⁶² N. Sarraute lo califica en *Portrait d'un inconnu*: "(«du réchauffé»), algo recalentado [...] en materia de literatura." Pág. 51. Tr. n.

¹⁶³ Nº 5/6, 1971.

¹⁶⁴ El 29 de julio de 1971, se pidió a Françoise Van Rossum-Guyon que hiciera una síntesis del coloquio. Se encuentra en las páginas 63 a 66 de la revista *Sud*, antes citada. Tr. n.

¹⁶⁵ El paso a paso y el proyecto, la intención general.

expresiones de Claude Simon); el recurso al anagrama; la *mise en abyme*¹⁶⁶: la intertextualidad; la recuperación, con el fin de destruirlas, de las grandes formas de la literatura. [...] Es la ficción la que introduce la narración. El término *Nouveau Roman* denuncia toda representación, exhibe su formalización, afirma la obra como un juego y JUEGO DE CONSTRUCCIÓN (sic, Claude Ollier).

b) A nivel ideológico, el texto (narración, ficción, producción de sentido) cambia el código. Este conflicto código contra código se ve englobado en un conflicto más amplio: el artista que está en el mundo es el que quiere transformar el mundo (Robbe-Grillet). [...] El artista sólo se puede comprometer con la literatura: la Revolución se hace con fusiles. Nosotros hacemos la revolución del sentido por medio de la escritura y dentro de la escritura.

2º.- Modo de lectura.

El escritor no es propietario de su obra y, como se dijo a menudo, todas las interpretaciones son posibles. [...] Interesantes son las lecturas que reclaman los novelistas: lectura *textual* [sic], que descifra el texto como productor de sentido, que descubre nuevas posibilidades a los escritores. [...] Cada nueva novela *lleva en sí* teoría de la novela.

Este resumen concierne una etapa del “nouveau *Nouveau Roman*”, y la que nos interesa es la etapa inicial, sin embargo nos va a ayudar a extraer de nuestro análisis los rasgos más destacados de esta narrativa para comprobar cuáles de ellos se encuentran en la narrativa de Juan Benet.

Para elegir a los tres autores que a continuación nombraremos, nuestra selección se fundamentó principalmente en dos razones: la primera, porque aparte de sus novelas, los tres fueron teóricos muy leídos y considerados; y la segunda, porque, sus nombres sonaron más que otros en el panorama literario francés e internacional: participaron en mesas redondas, encuentros, coloquios,¹⁶⁷ etc., desde fechas muy tempranas. Por otra parte, consideramos que si el *Nouveau Roman* pudo tener alguna influencia sobre Juan Benet, del que nos ocuparemos más adelante, tuvo que ser por las obras de la primera etapa -

¹⁶⁶ Este término, que se reservaba a la teoría del arte (principalmente pictórico), fue incorporado a la teoría literaria por André Gide, en 1893 (Journal 1889-1939, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1948, pág. 41). "Designa un principio de construcción (o de composición) que opera una repetición reducida del sujeto o de la acción en su interior" (Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, pág. 122). Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977. Utilizaremos su traducción de Ramón Buenaventura con el título de: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, págs. 143-160) dedica un libro entero a este fenómeno del cual la tercera parte trata sólo de las diversas formas que este relato especular toma en el *Nouveau Roman* que, según su opinión, ha reactivado y diversificado el procedimiento: reflejos especulares del propio texto o de otros en intertextualidad, reduplicación de temas o de palabras, obras insertas a la manera barroca, reflejos inciertos de hechos, etc..

¹⁶⁷ Véase nota nº 21 pág. 6, *passim*.

presemiológica- de estos autores y por sus escritos de primera hora ya que publicó su primera gran novela, *Volverás a Región*, en 1967 fecha en que se empezaba a forjarse la nueva novela de segunda generación. Ellos son: Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor. De ellos destacaremos lo más importante de sus escritos teóricos y estudiaremos una de las primeras novelas más representativas de cada uno.

III.2.- LOS ESCRITOS TEÓRICOS

Siguiendo el método tradicional, empezaremos por la teoría aunque nuestros autores escribieron primero y "teorizaron" después. Sus escritos teóricos son el fruto de una reflexión iniciada durante la ejecución de una novela y puesta en forma *a posteriori* sobre lo que les impulsaba a escribir como lo hacían.

III.2.1. NATHALIE SARRAUTE: *L'ère du soupçon*¹⁶⁸

En 1956, Gallimard publica este nuevo libro que Nathalie Sarraute dice haber escrito "por fidelidad a Sartre"¹⁶⁹. Desde el prefacio¹⁷⁰, la escritora advierte de lo siguiente:

se podría creer que, habiendo formado ciertas opiniones acerca de la novela actual, su evolución, su contenido y su forma, un buen día, me esforcé en aplicarlas, escribiendo mi primer libro, *Tropismes*, y los libros que le han seguido. Nada más erróneo que semejante opinión.

En efecto, este libro reúne cuatro artículos escritos entre 1947 y 1956 (recordemos que *Tropismes* salió a la luz en 1938¹⁷¹ y *Portrait d'un inconnu* en 1948): "De Dostoïevski à Kafka", publicado por vez primera en **Les temps Modernes**, en octubre de 1947; "L'ère du Soupçon", también publicado por primera vez en **Les Temps Modernes** en febrero de 1950; "Conversation et sous-conversation", **N.R.F.**, enero-febrero de 1956 y "Ce que voient les oiseaux", enero de 1956.

En "De Dostoïevski à Kafka", habla de los precursores: Marcel Proust, que intenta descomponer en parcelas diminutas "la sustancia incomprensible" que se encuentra en lo más hondo de sus personajes pero que, al cerrar el libro, se recomponen como para confirmar que existía un cosmos prefijado; Camus y su *L'étranger* u *homo absurdus*, a

¹⁶⁸ Publicado por Gallimard en 1956. Para nuestras citas utilizamos la versión original publicada por la misma editorial en su colección Folio-essais, depósito legal de octubre de 1989. Hemos traducido todas las citas. En español, se titula: *La era del recelo*.

¹⁶⁹ Entrevista citada más arriba. En ella, N. Sarraute dice que Sartre, a quien había conocido durante la Segunda Guerra Mundial, por pertenecer al mismo grupo de la Resistencia, había sido el único en apoyarla como escritora. No olvidemos que él redactó el prefacio de *Portrait d'un inconnu*.

¹⁷⁰ *L'ère du soupçon*, op. cit., pág. 7.

¹⁷¹ La propia autora, en el prólogo a *L'ère du soupçon*, dice que fue editado en 1939.

través del cual parece que el autor ha querido demostrar que bajo nuestros climas es imposible deshacerse del análisis psicológico; Dostoievski, cuyo viejo Karamazov le parece responder a la forma moderna de concepción del personaje:

todos esos saltos desordenados y esas muecas, con una precisión rigurosa, sin complacencia ni coquetería, traducen por fuera, igual que la aguja del galvanómetro que traza ampliándolas las más ínfimas variaciones de una corriente, aquellos movimientos sutiles, apenas perceptibles, fugitivos, contradictorios, evanescentes, débiles temblores, esbozos de tímidas llamadas y retrocesos, unas sombras ligeras que se deslizan y cuyo juego incesante constituye la trama invisible de todas las relaciones humanas y la sustancia misma de nuestra vida (pág. 33).

y Kafka que, a partir de los descubrimientos hechos por Dostoievski y contenidos en su obra,

trazó una sola vía estrecha y larga, progresó en una sola dirección y fue hasta el final (pág. 28).

Su personaje más conocido, reducido a la más mínima expresión, la inicial K, se mueve en un mundo de pesadilla, sin salida, absurdo, llevado al extremo. Es imposible conocer la apariencia de K.,

las palabras pierden su significado habitual, [...] el sentido de la orientación se debilita¹⁷².

Ya, años antes, Faulkner daba el mismo nombre a dos personajes de *The Sound and the Fury* (Quentin es el tío y la sobrina; Caddy, la madre y la hija). Con esto N. Sarraute nos quiere dar a entender que el lector que se precie ya no debe pedirle al escritor que le fabrique personajes con apariencia de autenticidad. Al contrario, el autor que se precie debe evitar cuidadosamente este escollo, pues el lector avezado en seguida reconstituirá el rompecabezas y no comprenderá que

los personajes de las novelas serán cada vez más, no tanto "tipos" humanos de carne y hueso [...] sino unos simples soportes, unos portadores de estados a veces aún inexplorados que encontramos en nosotros mismos (págs. 43-44).

En el segundo de estos artículos, que da título al libro, concluye diciendo:

La sospecha -el recelo-, que está destruyendo al personaje y todo el aparato caído en desuso que aseguraba su potencia, es una de esas reacciones mórbidas por las cuales un organismo se defiende y vuelve a encontrar un nuevo equilibrio. Obliga al novelista a cumplir con lo que es, dice Philip Toynbee, recordando lo enseñado por Flaubert, «su obligación más profunda: descubrir algo nuevo», y le impide cometer "su crimen" más grave: repetir los descubrimientos de sus predecesores».

En efecto, al lector hay que ofrecerle novedad.

Lo que ha aprendido, cada uno lo sabe demasiado bien. Es inútil insistir. Ha conocido a Joyce, a Proust y a Freud; el manantial al que nada por fuera permite descubrir, la riqueza infinita de la vida psicológica y las vastas regiones aún apenas roturadas del inconsciente. El [lector] ha visto caer los tabiques estancos que separaban a los personajes los unos de los otros, y al protagonista de la novela reducido a una limitación arbitraria, a un recorte convencional practicado sobre la trama común que cada uno lleva enteramente en sí mismo y que capta y

¹⁷² *Ibidem*, págs. 50-51.

retiene todo el universo entre sus innumerables redes. Igual que el cirujano que fija su mirada en el lugar exacto donde debe concentrar su esfuerzo, aislándolo del cuerpo dormido, él [el lector] ha sido llevado a concentrar su atención y su curiosidad sobre cualquier estado psicológico nuevo, olvidando al personaje inmóvil que le sirve casualmente de soporte. Ha visto cómo el tiempo dejaba de ser aquella corriente rápida que empujaba hacia delante la intriga para volverse agua mansa en el fondo de la cual se elaboran lentas y sutiles descomposiciones; ha visto cómo nuestros actos perdían sus móviles corrientes y sus significados admitidos, cómo aparecían sentimientos desconocidos y cómo los mejor conocidos cambiaban de aspecto y de nombre (pág. 68).

Así, la novela sigue una evolución paralela a la de la pintura aunque a un ritmo poco sostenido y entrecortado por paradas y, a veces incluso, retrocesos.

[..."El personaje no es más hoy que la sombra de sí mismo. A regañadientes, el novelista le concede todo lo que puede hacerle demasiado fácilmente reconocible: aspecto físico, ademanes, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, desde hace tiempo conocidos, que contribuyen a darle a tan buen precio la apariencia de la vida y ofrecen un asidero tan cómodo para el lector"¹⁷³.

Con esta definición, Nathalie Sarraute explica la evolución que el personaje experimenta en la novela de los años 50-60 ya que no sólo lo encontraremos en su obra sino en la de otros muchos novelistas coetáneos suyos. Por otra parte, lo que ella pretende es hacer vivir al lector los pequeños dramas interiores que, en algunos casos, afloran en la conversación como burbujas que suben de las profundidades. Ellos constituyen la sub-conversación (págs. 80-122).

Son unos movimientos indefinibles, que se deslizan muy rápidamente en los límites de nuestra conciencia; están en el origen de nuestros ademanes, de nuestras palabras, de los sentimientos que manifestamos, que creemos experimentar y que es posible definir. Ellos me parecían y me siguen pareciendo que constituyen la fuente secreta de nuestra existencia"¹⁷⁴.

En el último artículo "Lo que ven los pájaros", N. Sarraute define mejor que en el artículo que da título a este libro de qué recelo, de qué sospecha se trata: de la desconfianza de los lectores frente al autor de la nueva novela. Ya no pisan el suelo firme de la novela tradicional; ya se les quitan los puntos de referencia; ya no se sienten como peces "en el agua" (pág. 128). Pero no se puede adoptar una actitud poco leal frente a ellos ni desanimarlos

en sus esfuerzos por encontrar en la literatura aquella satisfacción esencial que ella sola les puede proporcionar: un conocimiento más ahondado, más complejo, más lúcido, más justo que el que pueden tener por sí mismos de lo que son, de lo que es su condición de vida (pág. 149).

¹⁷³ *Ibidem*, pág. 74. A continuación traducimos la nota que N. Sarraute pone a pie de página acerca de lo que escribió M. Proust a Robert Dreyfus en una carta: «"Ni una sola vez, exclamaba Proust, ninguno de mis personajes cierra una ventana, ni se lava las manos, ni se pone un abrigo, ni dice una fórmula de presentación. Si, por casualidad, hubiese algo nuevo en este libro, sería eso..."»

¹⁷⁴ *Ibidem*, prólogo de la propia autora, pág. 8.

En algún momento aparecerán unos individuos solitarios e inadaptados a los que, por encima de todo lo convencional, lo impuesto, habrá que dejar

no sólo trabajar sin desanimarlos [...] sino empujarles a dedicarse a su manía... [de] sacar a la luz una parcela de realidad aún desconocida (págs. 150-151).

Estos seres "solitarios e inadaptados" serán los que darán a los lectores avezados y empedernidos nuevo pábulo para su curiosidad de aprender, de entender y de participar.

III.2.2. ALAIN ROBBE-GRILLET: *Pour un Nouveau Roman*¹⁷⁵

En 1963, Robbe-Grillet reunió en un solo libro una colección de artículos que había empezado a escribir a partir 1953. Retocó o completó algunos de ellos para esta edición. Le dedicaremos especial atención, ya que fue proclamado portavoz del *Nouveau Roman*. En varios de los artículos que componen este libro, desarrolla y clarifica la posición del grupo frente a la crítica y al público en general.

En la presentación, que se titula "¿De qué sirven las teorías?", nos advierte que :
yo no soy un teórico de la novela (pág. 9).

y que

estos textos no constituyen en absoluto una teoría de la novela; tratan solamente de destacar ciertas líneas evolutivas que me parecen capitales en la literatura contemporánea (pág. 11).

También nos advierte que utiliza el término de *Nouveau Roman* por comodidad y porque

engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir a inventar el hombre (pág. 11).

Recuerda cómo en su afán de explicar en **L'Express** y **La Nouvelle Revue Française (N.R.F.)** su punto de vista sobre la novela obtuvo unas reacciones desconcertantes e incluso violentas por parte del público en general y de la crítica "bien pensante" del momento en particular. No entiende que se le pida a un joven escritor que escriba como Stendhal. Para escribir como él habría que haber vivido en 1830 y comenta lo que expuso J. L. Borges en sus *Ficciones*:

El novelista del siglo XX que copiara palabra por palabra el *Quijote* escribiría una obra totalmente distinta de la de Cervantes (pág. 12).

¹⁷⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. «Critique», 1963. Para las citas, emplearemos la traducción española *Por una Novela Nueva*, publicada por Seix Barral, Barcelona, col. Ensayo, 2ª tirada, 1973.

El escritor no es un genio que escribe bajo el dictado incontrolado de la imaginación sino, como se puede leer en los diarios de Flaubert o de Kafka, de una manera metódica, trabajando

la arquitectura largamente meditada de cada frase así como del conjunto del libro (pág. 14).

Hay que cambiar de óptica. Empezando por el personaje¹⁷⁶. Ya en *La nausée*, de Sartre, o *L'étranger*, de Camus, el narrador pierde su identidad. En *Voyage au bout de la nuit*, Céline no describe ningún personaje según lo que la crítica, aferrada a la novela del s. XIX, entiende. ¿Acaso K. en el *Castillo* de Kafka posee algo?

Nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá. El culto exclusivo de "lo humano" ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista (pág. 39).

Hay que ir más allá de la anécdota. En realidad, en la novela moderna no es que no haya historias,

los libros de Proust y Faulkner están en realidad llenos de [ellas]; pero en los del primero, se disuelven para recomponerse en beneficio de una arquitectura mental del tiempo, mientras que, en los del segundo, el desarrollo de los temas y sus asociaciones múltiples dislocan toda cronología hasta el punto de parecer a menudo enterrar, ahogar a cada paso lo que el relato acaba de revelar¹⁷⁷.

En Beckett, los acontecimientos se van poniendo en tela de juicio, se anulan unos a otros ¿Y el *engagement*? El *engagement* político es una utopía y, a veces, es contraproducente.

En lugar de ser de naturaleza política, el *engagement* es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde dentro. Esa es, para él, la única posibilidad de seguir siendo un artista, y también, sin duda, como oscura y lejana consecuencia, de servir tal vez a algo, tal vez incluso a la revolución (Págs. 51-52).

En cuanto a la forma, no se la debe de desvincular del contenido de la novela -si empleamos los términos tradicionalistas-, pues equivaldría

a borrar todo el género del dominio del arte. Porque la obra de arte no contiene nada, en el sentido estricto del término. [...] El arte no está sujeto a servidumbre alguna [...] ni desde luego a función preestablecida alguna (pág. 55).

El escritor

debe crear un mundo, pero partiendo de la nada, del polvo...

Pero el arte por el arte está mal recibido porque parece ser el resultado de una actividad lúdica, puro diletantismo. Su necesidad es mal comprendida porque no es útil.

¹⁷⁶ Robbe-Grillet estudia más particularmente el personaje, la historia, el *engagement*, la forma y el contenido en el artículo titulado: "A propósito de unas nociones caducas", publicado en 1957, págs. 35-57.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 43.

Es una necesidad totalmente intrínseca, y que evidentemente aparece como gratuidad en cuanto el sistema de referencias viene fijado desde el exterior: comparado con la revolución, por ejemplo, [...] el arte más elevado puede parecer empresa secundaria, irrisoria incluso (pág. 56).

Finalmente, en su artículo publicado en 1956, y que lleva el título de "Un camino para la novela futura" (págs. 21-31), Robbe-Grillet expone que el cine, que ha puesto en escena una multitud de novelas, ha venido a subrayar, bajo la batuta del director de fotografía, el significado que los objetos, lugares, etc... tenían vistos a través de la intencionalidad del autor. Ahora, habría que presentar estos mismos objetos, lugares, etc., sin intencionalidad primera, sin misterio, sino como fenómenos en sí porque *están*¹⁷⁸. Los objetos, antes de ser *algo*, *existen* (sin más).

Estas [cosas] no serán ya el vago reflejo del alma vaga del protagonista, la imagen de sus tormentos, la sombra de sus deseos... y no aceptarán la tiranía de los significados sino aparentemente -como irrisoriamente- para mejor mostrar hasta qué punto siguen siendo ajenas al hombre (págs. 27-28).

Al personaje le pasará otro tanto: su existencia será indiscutible y el lector -no el autor- podrá hacer todas las interpretaciones posibles: psicológicas, freudianas, religiosas, políticas... pero no habrá comentarios. El género que permite conseguir este nuevo enfoque es la novela policíaca. En efecto,

los elementos recogidos por los inspectores -objeto abandonado en el lugar del crimen, gesto fijado en una fotografía, frase oída por un testigo- parecen [...] no existir sino en función de su papel en un asunto que les rebasa (pág. 28).

Por otra parte, aparecen los testigos que dan versiones diferentes de los hechos, como añicos de un mismo espejo reflejan el mismo objeto distorsionando su forma, el acusado

que multiplica sus coartadas, surgen elementos que no se habían tenido en cuenta... Y hay que volver otra vez a los indicios registrados: la posición exacta de un mueble, la forma y la frecuencia de una huella, la palabra escrita en un mensaje (pág. 29).

Todos estos elementos están ahí, y son lo único sólido que no se nos puede escapar. Ante esta evidencia, el escritor de hoy no puede seguir pensando en que el mundo es suyo y que debe profundizar en él. Por lo tanto el vocabulario que emplea es distinto:

el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco (pág. 31).

¹⁷⁸ Recuérdese a Heidegger, cuya teoría filosófica se aplica a definir el ser-estar a través del *Dasein* constituido por una estructura tridimensional: *Geworfenheit* (ser tirado) o el ser-estar-siempre-aquí; *Existenz* o existencia y *Sei bei* (ser-estar-al-lado) o ser-estar-cerca-de. Utiliza la palabra «existencial» (no olvidemos que los existencialistas se reclaman de su filosofía) refiriéndose a categorías constitutivas del ser-estar-siempre-aquí situadas en un presente originario

En 1961, Robbe-Grillet formula una *mise au point*¹⁷⁹, una aclaración, entre lo que percibe a través de la prensa a cerca de la opinión que el gran público tiene sobre el *Nouveau Roman* y lo que él, que lo vive desde dentro y como portavoz del movimiento, afirma que es:

He aquí pues esa carta (*charte*) del *Nouveau Roman* tal como el rumor público la propala: 1) El *Nouveau Roman* ha codificado las leyes de la novela futura. 2) El *Nouveau Roman* ha hecho tabla rasa del pasado. 3) El *Nouveau Roman* quiere expulsar del mundo al hombre. 4) El *Nouveau Roman* se propone la objetividad perfecta. 5) El *Nouveau Roman*, que se lee con dificultad, va dirigido a especialistas.

Y la respuesta es casi lo contrario de la creencia pública. A la primera aserción, Robbe-Grillet contesta que los mismos escritores son conscientes de sus diferencias. Claude Simon y Robbe-Grillet son extremadamente distintos. Si no

¿Qué interés tendría que ambos escribier[an], si escribie[ran] lo mismo?" (pág. 150). [...]"S]ólo sab[en] que la novela de hoy será lo que [ellos] la hag[an], hoy, y que no [tienen] por qué cultivar la semejanza con lo que era ayer, sino que debe[n] ir más lejos.

Al punto dos, responde que es un error creer que se fijó un modelo definitivo de novela en la época de Balzac. Ya, en su tiempo, Stendhal dio otro paso adelante en *La cartuja de Parma* donde la descripción de la batalla de Waterloo pertenece a la "confusión". Los nuevos novelistas están todos de acuerdo en que sus predecesores son: Flaubert, Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett... y que su

ambición es tan sólo continuarlos. No mejorarlos, lo que carecería de todo sentido, sino colocar[se] a continuación en [su] momento (pág. 152).

Y, si el lector tiene dificultades para

orientarse en la novela moderna, también se pierde a veces en el mismo mundo en que vive, cuando todo a su alrededor cede, viejas construcciones y viejas normas (págs. 152-153).

El título de la refutación a la tercera aserción contiene la respuesta:

La nueva novela se interesa por el hombre y su situación en el mundo.

A pesar de que el lector apresurado oponga y exprese unos juicios simplistas, Robbe-Grillet le indica que

aun cuando se encuentran en ellas [las nuevas novelas] muchos objetos, y descritos con minuciosidad, existe siempre y ante todo la mirada que los ve, el pensamiento que los recuerda, la pasión que los deforma (pág. 153).

En cuarto lugar, Robbe-Grillet anuncia:

La nueva novela se dirige a todos los hombres de buena fe,

a los que pide que reflexionen sobre el tiempo de los humanos recordándoles que

nuestra propia memoria [...] nunca es cronológica.

¹⁷⁹ El artículo se titula: "A novela nueva, hombre nuevo".

Y aprovecha la ocasión para preguntar qué interés tiene conocer el nombre de un individuo de una novela cuando somos capaces de charlar durante toda una velada con un desconocido sin poder llamarle por su nombre por no haber prestado atención en el momento de las presentaciones. Asimismo, les advierte que sus

libros están escritos con las palabras, con las frases de todo el mundo, de todos los días (pág. 155).

y que no ofrecen dificultades de comprensión. Incluso se pregunta si una formación literaria "que se quedó en 1900" no es obstáculo para adentrarse en las nuevas novelas, que,

en lugar de engañarlos a propósito de un presunto significado de su existencia, les ayudarán a ver más claro en ella" (pág. 156).

Y, por último, llegamos a la pregunta esencial:

¿Cuál es el lugar del hombre en la tierra?

En el mundo balzaciano, los objetos tranquilizan al lector: por un detalle de indumentaria se sabe a qué clase social pertenece el protagonista y cuál es su carácter ya que

el hombre era la razón de todas las cosas, la clave del universo, y su señor natural, por derecho divino... (pág. 157)

Pero la sociedad evoluciona,

la fenomenología iba ocupando progresivamente todo el campo de las investigaciones filosóficas, las ciencias físicas descubrían el reino de lo discontinuo, y la psicología misma sufría paralelamente una transformación igualmente total (pág. 157).

De ahí que nada sea definitivo, que todo sea provisional y el conocimiento de las cosas, parcial. No es de extrañar, pues, que se cuestionen las cosas y que incluso se produzcan contradicciones.

¿Cómo iba a poder la obra de arte pretender ilustrar un significado previamente conocido, cualquiera que sea? La novela moderna, como decíamos al principio, es una búsqueda, pero una búsqueda que crea ella misma sus propios significados sobre la marcha (pág. 157).

El novelista tan sólo puede decir que tal vez todo esto cobre sentido una vez la obra terminada pero que este fenómeno no debe traer consigo ningún pesimismo puesto que el hombre representa una esperanza:

son las formas que él crea quienes pueden aportar significados al mundo (pág. 157).

En su penúltimo artículo, Robbe-Grillet hace otra interesante puntualización que lleva por título "Tiempo y descripción en el relato de hoy" (1963), en relación con varios aspectos de la novela. Primero se ocupa de la crítica. Reflexiona sobre la dificultad de ejercerla. El escritor se expresa según su sensibilidad, el lector decide lo que le gusta o no pero el crítico

debe precisar qué es lo que el libro aporta, decir por qué le gusta, y [emitir sobre]¹⁸⁰ él juicios absolutos de valor.

El crítico sólo se puede basar sobre criterios de valor elaborados a partir de las obras del pasado. Para las nuevas novelas recién publicadas no tiene ningún punto de apoyo.

Pero hoy, como ayer, las obras nuevas sólo tienen razón de ser si aportan a su vez al mundo nuevos significados, aún desconocidos de sus propios autores, significados que sólo existirán más tarde gracias a esas obras, y sobre los cuales establecerá la sociedad nuevos valores... que nuevamente resultarán inútiles, e incluso nefastos, cuando se trate de juzgar a la literatura en gestación.¹⁸¹

El autor está a menudo descontento con la crítica pero debe comprender que es difícil juzgar en estas circunstancias.

De modo que no siempre es inútil que los autores, aunque no posean por naturaleza más luces, aporten su contribución "teórica" a esta búsqueda¹⁸².

Así la descripción minuciosa de los objetos que aparecen en las nuevas novelas tiene un objetivo distinto al de las novelas balzacianas. Dejemos a nuestro autor-crítico tomar la palabra y proceder a nuestra ponderada instrucción:

[N]o es raro, efectivamente, encontrar en estas novelas modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia -lo más parecido a un punto- a partir del cual va inventando unas líneas, unos planos, una arquitectura; y se tiene tanto más la impresión de que va inventando cuanto que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc... Sin embargo, empieza a vislumbrarse algo, y cree uno que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se multiplican, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose. Unos cuantos párrafos más, y, cuando la descripción acaba, se da uno cuenta que no ha dejado tras sí nada en pie; se ha realizado en un doble movimiento de creación y aglutinamiento, que encontramos por otra parte en el libro a todos los niveles y en particular en su estructura global: de ahí la *decepción* inherente a las obras de hoy (págs. 165-166).

¿Y la concepción del tiempo? Robbe-Grillet nos explica, mezclando cine y novela¹⁸³, cuál es la nueva medida.

Película y novela coinciden, sea como fuere, hoy, en la construcción de instantes, intervalos y sucesiones que no tienen ya nada que ver con los de los relojes o el calendario.

Con Proust y Faulkner el escritor y el lector se han acostumbrado a las rupturas de cronología o anacronías, a las vueltas al pasado o analepsis (*flash-back*, en lenguaje cinematográfico). Con ellos el tiempo funciona como la memoria humana; pero en el cine,

¹⁸⁰ Corrección de la traducción pág. 161 del *op. cit.*

¹⁸¹ *Ibidem*, pág. 161. Es una forma elegante de dar a comprender a un buen número de críticos de la época que no son innovadores.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 162. De nuevo, Robbe-Grillet formula unas sesudas (entiéndase: irónicas) reflexiones dirigidas a los críticos academicistas de los años 60.

¹⁸³ Si en algún momento se ha llamado el *Nouveau Roman*, *Ecole du Regard* (escuela de la mirada) es porque -sobre todo en Robbe-Grillet- sus novelas parecen auténticas notas dirigidas a una cámara para indicar lo que debe ver por el objetivo de su cámara, técnica que, por otra parte, habíamos detectado en Dos Passos.

el único tiempo posible es el presente, un presente de 90 minutos como una rodaja cortada y separada del resto del tiempo. En su película *L'année dernière à Marienbad*,¹⁸⁴ todo ocurre en hora y media.

Y cuando al final de la película los dos protagonistas se encuentran para partir juntos, es como si ella admitiera que sí hubo algo entre ellos el año pasado en Marienbad, pero comprendemos que estábamos precisamente en el año pasado, durante toda la proyección, y que estábamos en Marienbad. Esa historia que nos estaban contando como algo pasado estaba de hecho desarrollándose ante nuestros ojos, aquí y ahora. Pues, por supuesto, no hay *un fuera en otra parte*, de la misma manera que no hay un antes en otro tiempo.

Además,

de la misma manera que el único tiempo que cuenta es el de la película, el único "personaje" importante es el espectador; *en su cabeza* es donde se desarrolla toda la historia, que es exactamente *imaginada* por él.

El tiempo destruye el espacio y el espacio hace otro tanto con el tiempo. El espectador se vuelve creador al inventar su propia interpretación de la obra que termina siendo *su obra*.

Que aprenda así a inventar su propia vida (pág. 174).

Por fin, en su último artículo¹⁸⁵, molesto sin duda por el acoso de la crítica tradicional que le seguía reprochando inverosimilitudes, explica su visión de la realidad. Aquí también utiliza un ejemplo dentro de su obra: el de las gaviotas que describe en *Le voyeur*. Como tuvo la ocasión de hacer un viaje a Bretaña mientras escribía el libro, quiso comprobar la veracidad de sus recuerdos y, una vez allí, se dio cuenta de que las aves que él recordaba no se parecían en absoluto a su descripción. Pensó que de alguna manera sus gaviotas procedían del mundo real o exterior y, siguiendo su reflexión, llegó a la conclusión de que, con el tiempo y el tamiz de la memoria y de la escritura, sus gaviotas se habían vuelto incluso

como más reales, *porque* ahora eran imaginarias (pág. 182).

Y afirma:

Yo no transcribo, construyo (pág. 182).

Y desde luego, dentro de su universo, las gaviotas son reales. A este respecto -las realidades del mundo de la imaginación- nos recuerda la importancia de dos novelas de Raymond Queneau, que son auténticas precursoras en este tema: *Le chiendent* y *Loin de*

¹⁸⁴ Esta película obtuvo el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia en 1961. Entre 1963 y 1974, dirigió él mismo seis películas, cuyos guiones -naturalmente- eran suyos: *L'immortelle*, *Trans-Europ-Express* y *L'homme qui ment* en blanco y negro, y *L'eden et après*, *Les glissements progressifs du plaisir*, *Le jeu avec le feu*, en color.

¹⁸⁵ "Del realismo a la realidad", 1955 y 1963.

Rueil, así como el diario de Kafka. Para terminar hace una declaración de auténtico *chef de file*:

no es ser demasiado inhumano el querer construir una vida nueva para el hombre; esa vida sólo parecerá negra -si llorando siempre los antiguos colores- no trata de ver las nuevas bellezas que le iluminan. Lo que es en cualquier caso un modo de vivir en el mundo presente y de participar en la creación permanente del mundo de mañana. Para conseguirlo, el *Nouveau Roman* pide solamente al público que siga confiando en el poder de la literatura y al novelista que no se avergüence de hacerla (pág. 187).

III.2.3. MICHEL BUTOR: *Répertoire*

En los dos apartados anteriores, hemos visto que Nathalie Sarraute se refiere a otro arte, la pintura, hablando de novela; Robbe-Grillet también; y, además, este último hace referencia al cine -no olvidemos que llevó a la práctica esta afición al séptimo arte puesto que se convirtió en el director de sus propias películas después de aprender el oficio con Alain Resnais¹⁸⁶ a raíz del rodaje de *L'année dernière à Marienbad*. Asimismo Michel Butor se interesa por la pintura¹⁸⁷ y por la composición musical¹⁸⁸ que le impulsará a adoptar una técnica similar en la arquitectura de sus novelas. Es el gran pedagogo de los teóricos de la nueva novela.

En su artículo "Le roman comme recherche"¹⁸⁹, explica con claridad y sencillez cómo

¹⁸⁶ Como lo veremos más adelante, Robbe-Grillet tiene una "visión" –forma de enfocar- cinematográfica del espacio y de la composición de las escenas. Hasta el tempo de su ojo-cámara detallando los objetos es el de un especialista de la imagen filmada. Cuando rodó *L'année dernière à Marienbad*, se estableció una especie de simbiosis entre los dos Alain. Curiosamente, Robbe-Grillet no dio un guión preliminar a Resnais sino cuatro esquemas de los cuales Resnais eligió uno. Durante el rodaje, día tras día, y según lo que se había hecho el día anterior, Robbe-Grillet iba entregando la tarea del día con un estudio imagen por imagen acompañado del diálogo y los ruidos correspondientes. "Resnais veía tan bien lo que yo quería hacer que las escasas modificaciones que me sugirió, aquí y allá, en el diálogo por ejemplo, iban siempre en mi mismo sentido, como si yo mismo hubiese anotado mi propio texto." Cuando Robbe-Grillet, que no había asistido al rodaje completo, vio el primer montaje de *Marienbad*, se quedó impresionado: Resnais "había más que respetado mis indicaciones: las había realizado, a todo eso le había dado existencia, peso, el poder de imponerse a los sentidos del espectador[...] había debido inventar, en cada plano, para producir el efecto más convincente, más fuerte." Declaraciones de Alain Robbe-Grillet recogidas en *Alain Resnais, l'Arc*, nº 31, Ed. Duponchelle, 1990, pág. 9.

¹⁸⁷ Sus críticas de obras pictóricas son muy apreciadas.

¹⁸⁸ Lo confiesa en su "Intervention à Royaumont", recogida en el segundo artículo de sus *Essais sur le roman*, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1992. Los trece artículos que componen este volumen constituyen la base de los escritos críticos que M. Butor publicó entre 1960-1964. Antes de publicarlos en un solo libro, había que buscarlos entre los primeros de los cinco tomos de *Répertoire*.

¹⁸⁹ Primero de los artículos que componen los *Essais sur le roman*, y que pertenece a *Répertoire I*. A partir de ahora todas las citas sobre el particular que se extraigan de *Essais sur le roman*, lo serán de la Edición Tel, Gallimard, marzo de 1992. Tr. n.

la novela es una forma peculiar del relato (pág.7).

y que según la forma que éste adopte se relacionará con un sector "particular de la realidad". La diferencia que existe entre el relato familiar o periodístico y la novela estriba en que, en principio, en los dos primeros casos, los hechos son comprobables en el caso de la novela no. Por eso para M. Butor la novela

es el campo fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia donde estudiar de qué forma la realidad nos aparece o puede aparecernos; es por lo que la novela es el laboratorio del relato.

Y, a unas realidades que van cambiando, corresponden unas formas de relato diferentes.

Las formas tradicionales no sirven para el presente.

Nos faltan unos útiles adecuados (pág. 10).

La búsqueda de nuevas formas para la novela es un imperativo y ellas habrán de tener un

poder de integración [que] sea mayor, [y] juegue un triple papel en relación con la conciencia que tenemos de la realidad, de denuncia, de exploración y de adaptación (pág. 10).

El novelista que no lo haga, ni requiera este esfuerzo a su lector, tendrá éxito pero su obra estará envenenada, porque contribuirá a aumentar el malestar en que se debate la novela.

Sigue la explicación de la relación que tiene la novela con la realidad:

La diferencia entre los acontecimientos de la novela y los de la vida no estriba sólo en que nos es posible comprobar los unos sino en que no podemos alcanzar los otros más que a través del texto que los suscita. [...] Los personajes imaginarios colman unos vacíos de la realidad y nos instruyen sobre ella (pág. 11).

La novela utiliza un "simbolismo" -Butor llama "simbolismo" de una novela la relación que se establece entre lo que dicha novela nos revela y la realidad en que vivimos- que el crítico¹⁹⁰ debería aclarar para que se puedan extraer de cada obra todas las enseñanzas que ésta entraña. Por otra parte, la búsqueda de formas nuevas saca a la luz temas nuevos que, a su vez, engendran relaciones nuevas. Por lo que,

a partir de un cierto grado de reflexión, realismo, formalismo y simbolismo en la novela aparecen como constituyentes de una unidad indisoluble.

Como vemos, encontramos siempre en Butor grupos de tres elementos que se funden en pura alquimia para dar pie a unas múltiples lecturas e interpretaciones de sus novelas¹⁹¹.

¹⁹⁰ Como sus compañeros, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet, Michel Butor piensa que la misión de los críticos está en indicar al público el camino de la renovación estudiando lo que es positivo en las nuevas producciones y no compararlas constantemente con la novela del siglo XIX.

¹⁹¹ Leo Pollmann. *op. cit.* pág. 150, nos recuerda que en "L'alchimie du langage", artículo también recogido en *Répertoire*, Butor habla de un "viaje triple", que son los tres planos de significado que se encuentran en una obra: "de la materia primitiva al mercurio, del mercurio al azufre y del azufre a la piedra filosofal. A esto corresponde, en el plano cosmológico, un triple paso en el que, de momento, sólo podemos soñar, el paso de la tierra a la luna, de la luna al sol, del sol al firmamento o paraíso."

Pero sigamos con Butor-pedagogo. Nos dice que todas las grandes obras están en comunicación con la ensoñación, con la mitología difusa que provoca su lectura pero que

transforman la manera de ver y de contar el mundo, y por consiguiente transforman el mundo.¹⁹² [Transforman el tiempo también:] todo personaje nuevo, si lo miramos más de cerca, aporta unas explicaciones sobre su pasado, una vuelta hacia atrás, y pronto lo que será esencial para comprender el relato, ya no será tan sólo el pasado de Fulano o Mengano, sino lo que los demás conocen o ignoran de él en un momento dado; entonces habrá que reservar sorpresas, confesiones, revelaciones (pág. 113).

Por lo tanto no se puede emplear una cronología lineal, ya que los episodios contados con la técnica del *flash-back* se organizarán según su propia cronología, lo que producirá dos planos paralelos si hay dos personajes o más de multiplicarse las voces, igual que en música, y respetando un ritmo. Pero si introducimos un salto hacia delante para hablar de proyectos, rompemos este ritmo. De tal manera que se produce una "discontinuidad temporal":

Se trata, pues, de precisar una técnica de la interrupción y del salto, estudiando naturalmente los ritmos objetivos sobre los cuales reposa de hecho nuestra evaluación del tiempo, las resonancias que se producen en el interior de este elemento (pág. 116).

De ahí que para traducir esta ruptura se emplee la técnica del *hueco*: se yuxtaponen dos párrafos para conseguir de forma rápida el relato de acontecimientos alejados unos de otros en el tiempo, lo que obligará al lector a reconstruir el tiempo que falta. Así se ve la superposición de dos tiempos: el de la lectura y el del relato, e incluso de tres tiempos:

el de la aventura, el de la escritura, el de la lectura. [...] Así el autor nos da un resumen que leemos en dos minutos (que él ha podido tardar dos horas en escribir), de un relato que un personaje X habría hecho en dos días, de sucesos acontecidos a lo largo de dos años (pág. 118).

Pero falta un elemento: el espacio. El valor del espacio incide sobre la organización del tiempo: por ejemplo el viaje¹⁹³ del individuo. Su desplazamiento dependerá del modo de transporte que se escoja. De ahí que intervengan cambios en los recuerdos o en los planes futuros, etc...

En cuanto a las personas implicadas en una simple novela, M. Butor indica que hay siempre tres personas:

el autor, el lector y el protagonista. Éste toma normalmente la forma gramatical de la tercera persona del verbo: se nos habla de él, nos cuentan su historia.

¹⁹² L. Pollmann, *Op. cit.*, pág. 112.

¹⁹³ El tema del viaje en el tiempo y en el espacio es un tema recurrente en las obras de los nuevos novelistas.

Pero si el autor sustituye "él" por "yo", pasamos del exterior (punto de vista del observador) al interior (punto de vista del sujeto que se expresa). Puede ser ventajoso si el personaje colabora pero el personaje también puede parecerse a una caja negra de la que no sale nada. Entonces, si se introduce otro personaje al que se le cuenta la historia, el "yo" oculta al "él" y el "Ud." o "tú" oculta a las otras dos personas de tal manera que se establece una corriente de comunicación entre ellas. Se realiza una arquitectura pronominal que permite

introducir en un conjunto novelesco una claridad nueva y, por consiguiente, de explorar, denunciar nuevas oscuridades (pág. 122).

Y si establecemos una relación de la persona con el tiempo del monólogo interior, por ejemplo, vemos que en este caso se produce

una abolición imaginaria de toda distancia entre el tiempo de la aventura y el del relato puesto que el personaje nos cuenta su historia en el mismo instante en que se produce. Una noción como la de "sub-conversaciones" permite demoler la prisión donde el monólogo interior clásico se queda encerrado y justificar de manera mucho más plausible las vueltas hacia atrás, las rememoraciones (pág.122-123).

Todo este conjunto de relaciones temporales, espaciales y nominales nos remiten a la gramática. Las frases cortas ya no sirven: se van a agrupar en largas frases en las que las conjunciones desempeñarán un papel importante¹⁹⁴. Estas largas frases se organizarán en párrafos, con repeticiones, y utilizarán toda una paleta de contrastes de estilos

por citas o parodias, aislarán partes enumerativas por una disposición tipográfica apropiada (pág. 124).

En conclusión, M. Butor contesta a una pregunta imaginaria que se le podría haber formulado acerca de la posibilidad de establecer

varios trayectos de lectura en el interior del edificio novelesco como en una catedral o una ciudad

a lo cual responde que el escritor debe controlar con mucho cuidado todas las versiones posibles pero que también se podría pensar en

una movilidad superior, igual de precisa y bien definida, haciéndose el lector responsable de lo que ocurre en el microcosmos de la obra, espejo de nuestra humana condición, en gran parte a sus espaldas, claro está, como en la realidad, cada uno de sus pasos, de sus elecciones, tomando y dando sentido, instruyéndolo sobre su libertad (pág. 124).

Y, con cierta esperanza (¿fruto de su utopía y tal vez aderezada con una pizca de ironía?), añade para concluir:

Algún día, sin duda, llegaremos a ello.

¹⁹⁴ Proust, ya, nos había acostumbrado a ello.

Si al terminar de leer esta exposición de la visión de la novela por parte de tres nuevos novelistas, extraemos unas conclusiones apresuradas, lo primero que se nos ocurre es que no se parecen en nada, salvo en su rechazo de seguir escribiendo como en el siglo XIX. Pero, al detenernos un poco más, nos damos cuenta de que sus puntos de vista no son tan divergentes, aunque no siempre sean iguales. Si observamos el volumen de elementos subrayados en cada uno de nuestros tres autores como teóricos, llegamos a la conclusión de que hemos encontrado en sus declaraciones la mayoría de los rasgos comunes recogidos por Françoise Van Rossum con variantes y algunos más comunes y otros diferentes.

En efecto, Robbe-Grillet no niega la importancia del personaje, al contrario, todo gira en torno al él; pero lo trata en superficie cuando Nathalie Sarraute se interesa por el buceo interior o incluso por el lenguaje antes de que se formule, algo que interesa en cierta medida también a Michel Butor. A los tres les parece que el lector ya no se debe llevar de la mano, sino que su lectura debe ser interactiva, lo que convierte al lector en un personaje más de la novela. Los tres están de acuerdo en que los viejos términos de "forma" y "fondo" no se pueden disociar: el contenido lleva la forma implícita y viceversa. Se produce una fragmentación del sujeto a consecuencia de la influencia de los grandes maestros cuya ideología está presente: Proust, Dostoievski, Nietzsche, Marx, Freud, Kafka, Faulkner.. ; y se produce una deconstrucción del personaje y del entorno provocado por la realidad cotidiana en que nada es seguro y que otras artes, como el arte pictórico y el poético, habían captado mucho antes que la gran mayoría de los novelistas. Por eso, los tres recurren a ellas y hablan de ellas según el impacto que en cada uno hayan producido¹⁹⁵. El problema del tiempo y de la memoria es algo común a los tres, que recurren, por sistema, a las anacronías: analepsis, pausas, prolepsis, sumario... Asimismo, de manera más o menos explícita, se interesan por la confusión del tiempo con el espacio o incluso por la destrucción del espacio por el tiempo. Ninguno de los tres está de acuerdo con la crítica "bienpensante", que no acierta a desprenderse de la novela del siglo XIX.

¹⁹⁵ Pierre Chartier va más lejos en la enumeración de las influencias que estos novelistas pudieron recibir sin percatarse de ello: la de las ciencias físicas que estudian lo infinitamente pequeño e infinitamente grande; del desarrollo de la lógica "más apegada al criterio de la validez que al de la verdad"; "de la lingüística (nuestro discurso nos habla igual, si no más, que lo hablamos), de la economía política, cuyas leyes se ejercen ampliamente fuera de nuestra voluntad consciente"; de un sinfín de novedades tales como la gestión de masas, las tecnologías de punta cada vez más lejos de nosotros y de la Naturaleza, etc.. (Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, págs. 191-195).

En cuanto a sus mayores diferencias, éstas residen en las subconversaciones o tropismos sarrautianos que, como acabamos de ver, son opuestos a la teoría robbegrilletiana del personaje plano, sin profundidad, aunque no a la butoriana; en las descripciones minuciosas de Alain Robbe-Grillet que no tienen eco en las consideraciones de Nathalie Sarraute pero sí en las de Michel Butor.

Finalmente, Robbe-Grillet nos habla de la *decepción* que engendra la nueva novela en el lector poco preparado y Butor del cambio de punto de vista según el pronombre sujeto que emplee -yo, él, Ud, tú- y del mundo de la ensoñación, de la mitología y de la alquimia.

Para resumir, escogeremos una frase lapidaria de Bernard Pingaud que define la novela del *Nouveau Roman* en el momento de su apogeo¹⁹⁶: "La obra encuentra su sentido en sí misma, es su propio fin"¹⁹⁷.

Después de estas consideraciones y, con el fin de facilitar nuestra comparación con la obra teórica de Juan Benet, hemos recogido las principales características que tienen en común los tres teóricos neo-novelistas, de los que acabamos de examinar la obra, bajo forma de puntos:

Punto 1: Todos reconocen su deuda hacia los siguientes autores: Flaubert, Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Nietzsche, Faulkner, Céline, Beckett...

Punto 2: La novela debe descubrir algo nuevo; ser el laboratorio del relato; permitir múltiples lecturas e interpretaciones; traer muchos significados al mundo sobre los cuales en algún momento se apoyarán nuevos valores; las grandes obras están en comunicación con la ensoñación, con la mitología difusa que provoca la lectura; ofrece un microcosmos, espejo de la humana condición.

¹⁹⁶ Queremos subrayar el hecho de que esta definición es perfecta tan solo para el momento en que la nueva novela estuvo en el cenit de su producción, no para unos años más tarde, ya que sabemos que todo organismo que encuentra su vida en sí mismo y vive de sí mismo termina por autodestruirse. Esto se verá con Jacques Derrida que, al reflexionar sobre las relaciones de la palabra con la escritura, dará un paso más hacia el "deconstructivismo".

¹⁹⁷ Bernard Pingaud, "L'école du refus", *Esprit*, 1958, págs. 55-59.

Punto 3: La historia en tanto que anécdota.

Punto 4: El autor no es un genio que escribe bajo el dictado incontrolado de la imaginación sino de manera metódica; construye su propia realidad.

Punto 5: El narrador pierde su identidad, renuncia a su omnisciencia; los puntos de vista se multiplican.

Punto 6: El personaje se convierte en un simple soporte, es como una sombra de sí mismo; su nombre se puede ver reducido a una simple inicial o incluso a un nombre cuya forma es variable.

Punto 7: El lector pierde sus puntos de referencia; se vuelve el creador que alimenta su propia interpretación; debe aceptar la confusión que está en el mundo.

Punto 8: El espacio y el tiempo: la organización del espacio incide en el valor del tiempo que puede sufrir toda clase de anacronías y hasta anularse.

Punto 9: El estilo; la imposibilidad de disociar el doblete fondo/forma; la forma se disloca para hacer aparecer un fondo.

Punto 10: La crítica no está preparada.

Punto 11: El compromiso con la literatura.

Si volvemos la vista hacia atrás, página 41 de los Precursores, vemos como estos puntos no sólo coinciden con la mayoría de las características de sus obras, sino que les han añadido otras. Esta herramienta nos permitirá, cuando llegue el momento, examinar la obra teórica de Juan Benet bajo el enfoque de estos invariantes para descubrir qué

concomitancias se pueden encontrar en ella con la obra teórica de los tres representantes del *Nouveau Roman* a los que pasamos a estudiar ahora en su faceta de novelistas.

III.3.- LAS NOVELAS

III.3.1.- NATHALIE SARRAUTE: *Portrait d'un inconnu*¹⁹⁸

La idea de partida de *Portrait d'un inconnu* es la *mise en abyme* de *Eugénie Grandet*. Nathalie Sarraute quiso ver qué resultado daba este tema a la luz de su particular búsqueda formal. Aparentemente, la obra trata de un narrador, un padre viudo, ya mayor, y de su hija, no muy joven.

Es un viejo egoísta, [comentan las vecinas entre sí] siempre lo dije, un egoísta y un avaro, una gente así no debería tener derecho a traer hijos al mundo. Y ella, una maníaca. No es responsable. Lo que yo digo es que hay que compadecerla, pobre chica (pág. 19).

Pero la descomposición del tema desde el prisma sarrautiano obtiene un resultado bien distinto al de la novela de Balzac. La novela estalla, «la intriga ya no es sino una forma laxa que, sin el apoyo de un orden cronológico, se disloca, se desintegra, desaparece a menudo por completo»¹⁹⁹, el tema primitivo se diluye, el microcosmos y el relato a varios niveles se imponen, como veremos a continuación.

Con *Tropismes* y *L'ère du soupçon* habíamos penetrado en el personalísimo universo de Nathalie Sarraute. Nos habíamos acostumbrado a las formas anónimas que se agitaban alrededor de una mesa, en la vida cerrada de un piso... No eran más que «él», «ella», «ellos», «ellas», apenas se esbozaban unos cuerpos que «se ret[orcían]», «da[ban] saltitos»... De vez en cuando, unos fragmentos de conversación «brota[ban] y choca[ban] entre sí, luego v[olvían] al silencio donde pros[eguían] su carrera con un redoblamiento de violencia»²⁰⁰. Estos *tropismos* -término

¹⁹⁸ Para las citas, utilizaremos el texto integral publicado por Gallimard, coll. Folio, 1989. La primera edición es de 1947 por la editorial Marin y luego Gallimard, como casi todas sus obras, excepto *Tropismes*, publicado primero por Denoël y más tarde por Minuit, el editor de todos los demás miembros del *Nouveau Roman*. Para la portada de Folio, N. Sarraute escogió *L'homme à la pipe* de Picasso, medallón cubista que descompone la figura del fumador en una multitud de fragmentos con formas geométricas en tonos ocre, pardos y grisáceos. La analogía (las múltiples facetas que forman el personaje) y los colores casan perfectamente con esta obra. Esta cita se encuentra en la pág. 19. Tr. n.

¹⁹⁹ *Le Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, T. 2, *Pratiques*, Paris, U.G.E., 1972, pág. 26. Estas palabras pertenecen a la intervención de Nathalie Sarraute en el Coloquio de Cerisy de 1971, cuyo título es: "Ce que je cherche à faire".

²⁰⁰ Lucette Finas, "Nathalie Sarraute ou Les métamorphoses du verbe", *Tel Quel*, nº 20, 1965, págs. 68-77.

tomado, en un principio, del vocabulario científico empleado en biología vegetal²⁰¹- son las prepalabras, los balbuceos de la conciencia, que suben desde lo más profundo de los húmedos adentros del ser, producidos por las más diversas pasiones humanas huyendo «hacia unas regiones silenciosas y oscuras, hacia lo que sólo es aún movedizo, virtual, sensaciones vagas y globales, hacia aquel no-nombrado que opone a las palabras una resistencia y que sin embargo las llama, pues no puede existir sin ellas»²⁰². Ya estábamos preparados y podíamos iniciar la lectura de *Portrait d'un inconnu*.

Antes de enfrascarnos en la lectura de la obra, observamos que el libro no es muy grueso: consta de 212 páginas sin índice y de 11 partes o capítulos, que no llevan ni numeración ni título. Cada una de estas partes, así como los apartados que las componen, tienen una extensión muy variable. La segunda y la undécima son las más largas. Veremos más adelante si esta partición del texto tiene una importancia especial o, simplemente, viene a facilitar la lectura.

Desde las primeras páginas, seguimos las tribulaciones de "alguien" que, hablando en primera persona, "yo", nos hace entrar de sopetón en su discurso. Este yo-narrador, cuya forma de expresión denota un buen nivel cultural, parece investigar²⁰³ sobre «ella» y luego «él». El marco del relato es un extraño mundo²⁰⁴, constituido por "collages" de frases de corte

²⁰¹ El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (Madrid, 1992) define así la palabra **Tropismo**: *Biol.* Movimiento de orientación de un organismo sésil como respuesta a un estímulo. *Le Petit Robert* (ed. de 1982), en una primera acepción, contiene una definición equivalente al diccionario de la R.A.E. además de la de este mismo término en lengua de especialidad. Pero añade una tercera acepción, que define esta voz según el sentido sarrautiano: *Lengua figurada y literaria* (1957): Reacción elemental a una causa exterior; acto reflejo muy simple. *Tropismes* (obra de Nathalie Sarraute). Tr. n.

²⁰² *Le Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, pág. 32.

²⁰³ Aquí asoma la técnica de la novela policiaca que tanta tinta hizo correr en los años 50-70 cuando se hablaba del *Nouveau Roman*. Ludovic Janvier en su libro: *Une parole exigeante, le Nouveau Roman* (comentado por Jean Thoraval en : *Les nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976, pág. 80), opina que "[...] el mundo del *Nouveau Roman* es el mundo de la «sospecha generalizada». El protagonista errante es «un inquisidor»; la novela es «un interrogatorio» de los demás y del mundo, y en ella se perfila una conducta: «hacer preguntas». Tr. n.

²⁰⁴ El extrañamiento procede en línea recta de los formalistas rusos, de los estudios de Shklovski en particular. En su estudio sobre *Tristram Shandy*, destaca este modo que tiene Sterne de «extrañar» las reacciones más normales de los humanos. Este concepto influirá en gran medida en Brecht para su noción de «distanciamiento». (Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, págs. 18-19). Por otra parte, Shklovski, en su artículo: "L'art comme procédé" (escrito en 1917, publicado en 1965 en París, dentro de la colección de artículos de formalistas rusos recogida por Tzvetan Todorov, con prólogo de Roman Jakobson, bajo el título de *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, coll. "Tel Quel", págs. 76 a 97. Tr. n.), se define aún más sobre este tema: "La técnica del arte consiste en convertir en «extraños» los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse". Esta definición no puede sino recordarnos la del pensamiento barroco.

balzaciano y greenesco, elaboradas con gran riqueza de vocabulario entre fragmentos -entre comillas directamente engarzados en el texto- de conversaciones puestas en bocas de unas caricaturescas chismosas o de unos irónicos entendidos en literatura²⁰⁵ cuyas reflexiones parece que acabamos de oír al cruzarnos con ellos por la escalera de cualquier casa de pisos y cuyos rostros (¿máscaras en blanco?) no recordamos siquiera. Así llegamos a las páginas 21 y 22, donde la memoria de ese "alguien" da un salto hacia atrás, y habla de su infancia. Aprendemos del yo-narrador que, momentos antes, parecía estar hablando con sus vecinos y continúa comentando todas las incidencias en un monólogo interiorizado²⁰⁶, es un ser²⁰⁷ inseguro²⁰⁸, obsesivo, enfermizo, que no se identifica con ninguna de las "categorías" de los vecinos de su mortecino barrio²⁰⁹. Tiene dificultades para conectar con la gente²¹⁰. Se encuentra fuera de ese mundo por donde deambula. Al principio, sus vaivenes no conllevan ningún importante desplazamiento físico -se limita a recorrer siempre un mismo cuadrilátero exiguo que, por las escasas alusiones a la toponimia del barrio, se puede colegir que está situado en los alrededores de los distritos 5º, 13º y 14º de París²¹¹- y su especialidad es acechar a sus vecinos de abajo: «él» y

²⁰⁵ Se refieren a François Mauriac y Julien Green (varias veces se hace referencia a «su buen fondo de Malempia» y a *Adrienne Mesurat*) en un contexto lleno de ironía. Es la técnica que, a lo largo de la historia literaria, ha constituido la mejor arma contra los inmovilistas.

²⁰⁶ O, según la terminología genettiana, *focalización interna*, como lo vimos en los Precursores, Henry James (II.1.2.) y Joyce (II.1.3.).

²⁰⁷ No conocemos su edad. Sólo tenemos una breve descripción de él por sí mismo en la página 189, cuando el libro consta de 212 páginas: "trotando a pasitos a su lado, aquel hombre «de edad proveya», con aspecto desaliñado, patiborcito, algo calvo, levemente barrigudo". Tr. n.

²⁰⁸ *Ibidem*, págs. 50-51: "Soy tan influenciado, yo también, tan sugestionable. La impresión que la gente tiene de mí me contagia en seguida, me vuelvo en seguida y a mí pesar exactamente como me ven. [...] con voz tímida y poco firme, esa voz que siempre tengo en cuanto no me encuentro seguro de mí mismo".

²⁰⁹ Siempre, en estas ocasiones, Nathalie Sarraute introduce reminiscencias literarias o referencias a la pintura, arte al que, el que le iba a dar su apellido, Raymond Sarraute -antes de casarse se llamaba Nathalie Cherniak- la había iniciado cuando eran estudiantes de 2º de Derecho. En este caso, se trata de los lugares que frecuentaba sin duda "el triste Malte Laurids Brigge" de Rilke así como "esa plaza de Utrillo". *Ibidem*, pág. 30.

²¹⁰ Otra reminiscencia literaria, esta vez se trata de Dostoievski y, de su viejo su viejo Karamazov que empleaba bufonadas y piruetas para llamar la atención y comunicarse a toda costa con los demás: "porque me parece, cuando voy hacia la gente... que todo el mundo me toma por un bufón. Entonces me digo a mí mismo: hagamos de bufón". Citado por N. Sarraute en *L'ère du soupçon*, pág. 31.

²¹¹ Véase *Enfance*, donde la autora cuenta que vivió en este distrito durante la mayor parte de su infancia parisina. Por otra parte, hace alusión al «boulevard de Port-Royal» (pág. 51) que sirve de límite entre los distritos 14º y 5º en la orilla izquierda del Sena, al sur de la capital y a la «rue Berthollet» límite de los distritos 5º y 13º. De hecho, estas puntualizaciones son indiferentes, porque este barrio podría pertenecer a cualquier otra ciudad.

«ella». Entre los tres forman una trinidad inscrita en un triángulo. Al empezar, el yo-narrador ocupa la cúspide y, conforme avanza el relato, el triángulo bascula hacia «él» o hacia «ella», según quién domina a quién. Es el espía cuya vida pasa por «ellos». Depende de las reacciones que experimentan ante cualquier pequeño suceso. Estas reacciones se multiplican hasta el infinito como las ondas que se forman a la superficie de un estanque cuando se le tira una piedra y son recogidas por el espejo constituido por el narrador, que genera texto tan solo a partir de ellas. En efecto, al filo de la lectura, vamos intuyendo que este ser, de género masculino, más que un investigador policial, es un escritor que pretende escribir un libro para el cual toma notas y referencias de todo lo que observa en los dos individuos que ha escogido para su investigación:

Yo debería intentar para ello, [...] por ejemplo darles al menos un nombre, primero para identificarlos. Sería un hecho, un primer paso aislarlos Pero no, no puedo. [...] Cada uno en seguida descubriría, oculta debajo de esta bandera, mi mercancía. La mía. La única que yo puedo ofrecer (pág. 66).

En otros momentos, parece que se establece entre «ella» y este yo-narrador un sentimiento ambiguo, equívoco, de amor/odio. Esta relación sólo funciona en una dirección, la de narrador/«ella» -a «ella» el narrador o le es indiferente o le resulta molesto con sus dudas, sus vacilaciones. Por otra parte, en este ser tan lleno de incertidumbre, la obsesión de encontrar la situación justa, la palabra adecuada guía su voluntad:

Como en los cuentos de hadas, en cuanto la invocación mágica se ha pronunciado, el hechizo actúa, la metamorfosis se realiza: se produce en todos sus rasgos como un deslizamiento, me parece que se deshacen, se estiran y tiemblan, como reflejados en el agua o en un espejo deformante y luego su rostro se vuelve plano, su cabeza se hunde entre los hombros y cuelga un poco hacia delante girado hacia mí como pidiendo algo, sus ojos se llenan de lágrimas (pág. 54).

Esto hace de él un "novelista" patológico²¹², un *faux-monnayeur*²¹³. Nos engaña. No es tan desvalido como parece, ya que es capaz de entrometerse en la vida de «ellos», de violentarlos de alguna manera, de ejercer sobre «ellos» un sádico espionaje. Él, que pretende levantar máscaras y entregarnos a sus "observados" desnudos, se disimula detrás de una para elaborar su "ficción" delante de nosotros pero sin contar con nosotros. Al contrario, nos extravía. Así pues, resulta que

²¹² "Fue Dostoievski quien legitimó en literatura la escritura de lo "patológico". Alan Clayton, (*Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture, Lettres modernes*, Paris, Archives des Lettres Modernes n° 238, 1989, pág. 49) cita el artículo "Où va le roman" (*Le Canada français aujourd'hui et demain*, Paris, Fayard, 1965): "[e]nseñó la ambivalencia de los sentimientos, la dislocación de los caracteres, los sentimientos opuestos que se enfrentan en un mismo personaje, las tendencias contradictorias que se anulan. Destruyó la idea clásica del personaje de una pieza...". Tr. n.

²¹³ En efecto, este narrador se parece mucho a Edouard, de los *Faux-monnayeurs*, de Gide.

Portrait d'un inconnu es una obra enteramente *mise en abyme*: no tanto por el tema de la avaricia sino por la gestación de la misma novela por parte de la autora, oculta detrás de su narrador al que manipula cual una marioneta, «ella» siendo la Literatura y «él» uno de «ellos»²¹⁴. A través de su personaje-narrador, expone su concepción del arte de novelar parodiando a los que siguen haciendo "pastiches" de mala calidad de los grandes maestros del s. XIX²¹⁵. No falta nada en esta obra de dimensiones modestas -212 páginas: desde la creación literaria en acción, sus sinsabores y el ridículo del que busca y se equivoca, los atisbos de autobiografía, la crítica, la intertextualidad y las reminiscencias culturales²¹⁶, los saltos hacia atrás o adelante en el tiempo y el espacio, la odisea particular del "héroe" o "anti-héroe"²¹⁷, los tropismos sarrautianos, la poesía, el cuento de hadas, el «extrañamiento» de Shklovski y la «carnavalización» bajtiana, todo esto estructurado a varios niveles con la lengua y el ritmo peculiares de Nathalie Sarraute. Recordemos que, aunque es de origen ruso y que en *Enfance* nos habla del conflicto de pasiones que la rodeaban, sin embargo, se escolarizó en Francia en centros de enseñanza parisinos, según planes de estudios clásicos con métodos cartesianos que le inculcaron la medida y el sabio manejo de las palabras. Esta formación, junto con otras circunstancias personales, le permitió disimular la pasión de sus orígenes aunque no el flujo de las subconversaciones.

²¹⁴ El pronombre «ellos» tiene aquí una connotación peyorativa. En el viejo se encuentran todas las prohibiciones -que hacen del que se sale de la norma, un excluido- y todos los defectos que los nuevos novelistas quieren erradicar de su narrativa: arquetipos, tópicos, críticos anclados en el s. XIX que todo lo quieren encasillar, etc.. Arnaud Rykner (*Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil/Les contemporains, 1991, págs. 39 y s.s.), llama al grupo que representa a la sociedad poco abierta a la novedad, *la tribu*.

²¹⁵ V. Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, Paris, Ed. Messidor, 1988. En esta obra U. Eco "hace el elogio de la parodia. Destaca su carácter premonitorio". Citado por Jean Meunier en "L'ethnologie réciproque", *Le Magazine Littéraire*, n° 262, février 1989, pág. 45.

²¹⁶ Hace alusión de manera clara a Baudelaire, Bergson, Dostoievski, Flaubert, Gide, Green, Mauriac, Pirandello, Rilke, Rimbaud, Segalen, Tolstoi. En pintura: a Rembrandt, Tiépolo, Toulouse-Lautrec, Utrillo. En mitología y religión, a Medusa y, a Moisés. Y, refiriéndose al cuento de hadas, a Alicia en el País de las Maravillas, a Gulliver y los Liliputienses y a Pulgarcito.

²¹⁷ J. P. Sartre, en el prefacio que escribió para *Portrait d'un inconnu* (págs. 9 a 15) comenta: "Así es el libro de Nathalie Sarraute: una antinovela que se lee como una novela policíaca. Por otra parte es una parodia de las novelas de "búsqueda". [...] Un hombre, para ella, no es un carácter, ni tampoco una historia, ni siquiera un conjunto de costumbres: es el vaivén incesante y suave entre lo particular y lo general". Tr. n.

Este enfoque de la obra nos ayuda a comprender lo cómodo de la ambivalencia²¹⁸ del narrador -verdadero transformista- que va cambiando de papel según las necesidades de su búsqueda. Unas veces es testigo de las reacciones de sus "observados" y otras las experimenta él. Una corriente continua se establece de él a ellos y sus desvelos simbolizan la búsqueda que está realizando a través de las palabras. Unas veces, ésta es positiva, pero el esfuerzo parece desmedido en relación con el contenido y el resultado obtenidos: triunfando de su cortedad, ha conseguido conectar con una viejecita que le ha hecho caso:

Me sentía bien. Había acertado plenamente. Me repetía, como siempre lo hago en mis buenos momentos, mis refranes favoritos: a Dios rogando y con el mazo dando ("sabiduría popular") o aquél al que tengo un afecto muy especial, creo que lo citan siempre a propósito del matrimonio pero a mí me gusta aplicarlo a la "vida": es como un cajón de sastre, donde uno sólo encuentra lo que le haya echado²¹⁹ (pág. 30).

Otras veces, al forzar el encuentro con «ella» (la literatura), sus audacias son torpes y se imagina lo que «ella» piensa de sus ensayos (titubeos novelísticos):

Me pego a ella como su sombra... «Recalentado»²²⁰ eso, diría ella, esos paseitos. Un procedimiento. Un poco a la manera de Dostoievski. Vagas reminiscencias de escenas algo parecidas *El eterno marido* o a *El idiota*... Literatura...». Ya lo sé... Sé que es infinitamente más verosímil que después del apretón de manos me volviera a casa²²¹. Sé que debió de haber ocurrido así: debí de haberme "largado"²²² por mi lado, con el espinazo un poco doblado, un poco inclinado hacia delante para contener mejor, para llevar mejor hasta mi casa ese peso, ese dolor pesado que sentía en mí (págs. 51-52).

²¹⁸ El narrador-personaje mirándose al espejo, una nueva *mise en abyme* dentro de la *mise en abyme* general, cuando dice en pág. 75: "La ambivalencia: haber descubierto eso es muy bueno -esa repulsión mezclada con atracción, esa coexistencia en el mismo individuo, tratándose del mismo objeto, de odio y de amor".

²¹⁹ En la pág. 10 del prefacio, Sartre analiza los tópicos que están vertidos en este libro: "Es el reino del lugar común ya que esta bella palabra tiene varios significados: sin duda designa los pensamientos más trillados pero es que estos pensamientos se han convertido en el lugar de encuentro de la comunidad. [...] Es por esencia LA GENERALIDAD [sic]; para adueñarme de ella, es necesario un acto: un acto por el que me despojo de mi particularidad para adherirme a lo general, para convertirme en la generalidad."

²²⁰ También en la obra de teatro *Le silence* dice algo parecido: "Demasiado oído. Banal. Materia agotada." Pág. 41.

²²¹ Aquí se ve al escritor dudando ante varias soluciones para salir de esta situación.

²²² «Ella» tiene la fea manía de emplear esta palabra cuando quiere quitarse de encima al yo-narrador nunca satisfecho con lo que tiene entre manos. «Ella», que se permite, a pesar de (pág. 32) "sus posaderas de hiena", "sus ojos de hiena" "que corren como dos canicas locas", sus "hffi, hffi" que silban para contestar y su físico ingrato, juzgar lo que hace como el crítico, muy seguro de sí mismo, que quiere que una obra responda a los criterios preestablecidos que, desde el instituto, le dieron para medir el valor de una obra.

Pero, cuando va a su cita con el "alter", recapitula, se siente ufano, feliz -aunque en ocasiones la euforia resulte mitigada. El "alter" entra en el juego²²³ recordando viejos tiempos. Es a la vez el otro yo del narrador que escucha complaciente y comenta, y su otra cara, toda ironía:

¿Recuerdas la vez que reímos tanto?... Habíamos imaginado que algún día yo vagaría sin rumbo por un museo o por una exposición cualquiera y vería de repente en la pared, al lado del *Retrato de la Sra X* o de la *Joven del loro*, algo que reconocería en seguida, a veinte pasos, por ser tuyo, que llevaría indiscutiblemente tu garra, tu marca... Se ríe... Al lado de la *Joven del abanico*, un retrato exquisito, tu obra, ¿cómo la llamabas?... ¡ah! sí... muy tuyo... *La Hipersensible con...* Es verdad, ¿cómo había yo podido olvidarlo? ahora lo recordaba, *La Hipersensible-alimentada-con-clichés*²²⁴... [...] Así son siempre mis descubrimientos... En esto desembocan casi siempre mis estados de triunfo, de euforia: en tomar por hallazgos unas cosas viejas olvidadas...En repetir machaconamente... (pág. 45).

Se encuentra estancado. Resulta que otros han dicho lo mismo antes que él. Pero su ambivalencia le permite salir del paso transformándose. Vemos cómo se convierte en observador-narrador, testigo de los enfrentamientos del viejo avaro -«él»- y de su hija -«ella»-:

El está ahí, en su despacho, agazapado como una gran araña²²⁵ que acecha; pesado, inmóvil; parece enteramente replegado sobre sí mismo, espera. Se yergue en seguida que oye, desde la entrada, su voz demasiado dulce, la voz que ella tiene siempre cuando habla a la sirvienta, la misma que conmigo hace un rato, una vocecita sin fuerza, estrangulada²²⁶. El atraviesa rápido la estancia y corre para colocarse de espalda a la puerta delante de la chimenea sobre la cual hace como si estuviese ordenando papeles²²⁷. [...] A veces se le puede sorprender, cambiando de prisa la expresión de su

²²³ No se le escapa a nadie que en el *Nouveau Roman* hay un aspecto lúdico, tanto en el juego de la composición de las obras como en la de los personajes. Aquí, las primeras batallas entre Padre e Hija son justas verbales y con el "alter", nos encontramos con un juego de espejos sin saber muy bien quién es el narrador y cuál es el "otro". Estos juegos desestabilizan al lector tradicional que, si quiere convertirse en lo que llama Genette un "narratario", un lector activo, deberá aceptar estas nuevas reglas de juego.

²²⁴ Los clichés -que son "un lenguaje de las máscaras", según F. Calin, pág. 48 ("Nathalie Sarraute. La vie retrouvée." *Situation*, 35, Paris, Lettres Modernes, 1976)- ocupan un lugar importante en la novela en boca de las chismosas, de los amigos del padre, de "ella". Por eso la llama así. Podría haberse traducido también como *La mujer de los tópicos*, pero no habría respetado la idea central de la obra, que es la de ironizar sobre un sinfín de clichés o prejuicios con los que topamos a diario cuando se trata de opinar sobre la vida de unos, la manera de escribir de otros, etc.. En realidad, la vida interiorizada de los personajes que describe el protagonista-observador-novelistas, se la presta él. Pero, igual que él, son ambivalentes y además llevan máscaras. Por eso no son lo que parecen. En el fondo él lo sabe y les levanta las máscaras con las palabras. Por eso más adelante (pág. 53), la llama "L'écorchée vive..." (la desollada viviente) o se queda simplemente en "L'hypersensible...", como las heroínas románticas o de folletines, ante la cual no se atreve a pronunciar ciertas palabras por miedo a herirla, porque las palabras tan sólo son anodinas en apariencia.

²²⁵ Reminiscencia kafkiana.

²²⁶ El sonido de la voz tiene gran importancia en este libro. Antes, (nota nº 207, pág. 68) vimos que la voz de nuestro protagonista-narrador es débil cuando intenta hablar con "los demás" que no le hacen caso. Aquí, el sonido de la voz de "ella" merece atención, ya que traduce una intencionalidad. En cada situación, el tono de la voz es la máscara que encubre el verdadero estado psicológico de su dueño/a.

²²⁷ Ni la voz de la hija es natural ni el padre está ordenando papeles en presencia del observador. Representan una comedia. Es un ejercicio que permite a N. Sarraute bucear en las intenciones que, en principio, no suelen expresarse en voz alta y a las que ella da la palabra. Este "juego" implica una complicidad entre ellos dos. La nueva literatura se opone al análisis psicológico por parte del omnipresente narrador. Es un juego verbal.

rostro detrás de la puerta antes de que se abra. Ella está en la puerta... Y eso empieza casi en seguida entre los dos... Sus movimientos de serpientes que se desenroscan... (pág. 35).

La metáfora, que domina el libro entero, explota una multitud de analogías para conseguir describir lo que nadie, antes de Nathalie Sarraute, había intentado nombrar. Siempre en estas ocasiones las analogías se refieren al mundo animal, en este otro caso, el de los insectos:

Veo la escena entre ellos, cómo se enfrentan, cómo luchan frente contra frente, envarados en sus caparazones, sus pesadas armaduras: "Yo soy el Padre, la Hija, mis Derechos." Están encerrados ahí dentro. No pueden desengancharse... La lucha ciega e implacable de dos insectos gigantes, de dos enormes escarabajos peloteros²²⁸ (pág. 46).

Aquí se superponen varias analogías: la de luchadores sin piedad que pelean por la supervivencia, bien equipados para evitar toda herida física, como los caballeros medievales de los libros de caballería y los escarabajos, insectos presentes en varias mitologías, particularmente en la mitología egipcia: simbolizaban la muerte seguida de un nuevo nacimiento²²⁹ -es también una idea de los alquimistas. Debemos entender que, según la novela tradicional, habríamos llegado a la consecución del objetivo final que era, en el primer caso, la llegada a su término de la búsqueda del vencedor, que recibiría su premio al volver de su viaje iniciático y, en el segundo caso, su renacer a una nueva vida. Pero aquí, la lucha es un simple ejercicio intelectual y los escarabajos (pasiones) no son míticos sino unos insectos (instintos) que hacen rodar bolas de excrementos (rencores) hacia las moradas de la preconciencia.

En otras ocasiones, el yo-narrador es blanda víctima del viejo sádico al que le gusta repetir sin cesar un interrogante, una interjección o un fragmento de frase, por ejemplo:

¿Grecia? ¿El Partenón? ¿Eh? ¿Eh?" ¿El Partenón? ¿Los museos? ¿Los misterios de Eleusis? ¿Eh? ¿Fue usted a Eleusis? ¿El arte? ¿Florencia? ¿Los cuadros? ¿Los Oficios? ¿Fue a verlos? ¿Eh? ¿Eh?". "Doy un paso atrás, me voy encogiéndome contra la pared, bajo la mirada... él siente ahora que es ahí, hunde la punta del hierro, pincha de un golpe, se ríe: "Y ¿Sceaux? ¿Qué opina? ¿Sceaux-Robinson? ¿Eh? ¿Eh? ¿Lo conoce?" El pequeño bicho amedrentado se hace un ovillo en lo más hondo, ya no se mueve -él lo tiene vencido... ¡Y Bagneux! ¿No le dice nada? ¿Y Suresnes? ¿No le dice nada? ¿eh?

²²⁸ Más que ver la escena, el yo-narrador la imagina, por lo que el "veo" del principio de este párrafo es un acto creador y al mismo tiempo un acto "nominador" ya que N. Sarraute, en su intervención en el *Colloque de Cerisy-la-Salle* de 1971, explica su propósito: "Lo que quise hacer era invertir en lenguaje una parte, por muy pequeña que fuese, de innominado". (*Le Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, T. 2, *Pratiques*, Paris, U.G.E., 1972, pág. 34).

²²⁹ Su aparición en el Nilo fue atribuida a un fenómeno de generación espontánea, por lo que en un principio fue símbolo de **autocreación** porque renacía de su propia descomposición; es decir que se engendraba a sí mismo. La bola redonda que fabrica representa el mundo (microcosmos). La hace rodar con sus patas de atrás de oriente a occidente como el sol fuente de la vida. Entre los mayas, el escarabajo aparece como el barro de la tierra, tanto en sentido material como moral.

¿eso? ¿Bagneux, Sceaux-Robinson?" Se divierte enormemente. Al final me suelta: quizás le de lástima o demasiado asco... (pág. 37).

El culto del narrador a los lugares cumbre de la cultura occidental se ve ridiculizado por el "viejo-bufón" -realista y naturalista- que le espeta los nombres de unos lugares cercanos situados en las barriadas muchas veces populares de los alrededores de París.

En otros casos, el avaro -al que el yo-narrador llama "la máscara" (pág. 59), por la expresión que su rostro adopta voluntariamente cuando su hija entra en la casa- repite de manera obsesiva, sin cesar, frases cortas que se refieren a su dinero y a los que se lo quieren quitar:

Son duros con usted." [...] "El fruto de cuarenta años de trabajo (pág. 118), que lo caracterizan mejor que describiéndole contando su dinero. Esta técnica de repetición de palabras o frases tópicas se vuelve recurrente a lo largo del libro, aunque no siempre en boca de «él». En boca de «ella», el narrador pone una pregunta a menudo comentada en los estudios de *Portrait d'un inconnu*:

¿De quién murmuráis? (pág. 49) repetida al principio de tres párrafos consecutivos -a lo Virginia Wolf- para subrayar el efecto sorpresa sobre el yo-narrador -y su "alter ego"²³⁰. La función de estas repeticiones²³¹ y de estas preguntas que entrecortan el texto es la de romper una aparente monotonía del relato para que "al mismo tiempo, la escritura adquier[a] con ello un ritmo, una pulsación que restituye al tropismo la vida"²³². Esta técnica permite introducir el estilo coloquial que, en algunos momentos, parece invadir la novela pero que en realidad pone aún más de manifiesto el "grand style" que la autora continúa practicando²³³ como en este caso:

²³⁰ La concepción de este personaje nos hace pensar en la imagen plana, invertida y ligeramente desdibujada reproducida en un espejo. Por asociación de ideas recordamos a Edouard (*Les faux-monnayeurs*) quien, hablando de su diario, dice: "Es el espejo que paseo conmigo", que relacionamos inmediatamente con la definición de Stendhal: "Novela es el espejo que uno pasea a lo largo de un camino." (Traducción de Ramón Buenaventura en *El relato especular* de Lucien Dällenbach, Madrid, Visor, 1991. Título original, *Le récit spéculaire*, Ed. du Seuil, París, 1977). Volvemos a partir de lo particular para llegar a lo general: el narrador.

²³¹ Dentro del método genetieano, la repetición pertenece a la FRECUENCIA. Su definición, reducida a lo esencial, es: relato repetido de un acontecimiento único (*Figuras III*. Pág. 185).

²³² Arnaud Rykner, *op. cit.*, pág. 84.

²³³ En efecto, en la entrevista que mantuvo Nathalie Sarraute con Olivier de Magny (*Video cit.*), la autora cuenta que durante el bachillerato se había aficionado a escribir pastiches de autores del s. XVII en particular. Aunque en la misma entrevista dice que escribe sus obras en lenguaje coloquial, no puede negar que su formación inicial clásica asoma muy frecuentemente.

Un gozo nuevo, lleno aún del sabor de los placeres prohibidos, pero que se asemejaba a la alegría que yo experimentaba al ir de nuevo al encuentro de mis fetiches, objetos de mi culto, un gozo que me recordaba aquél, muy dulce, que yo sentía ante las piedras aterciopeladas que el agua acaricia con un ligero chapoteo o delante de los lienzos de paredes inundados por el sol al terminar la sombra malva de las callejuelas, una alegría desconocida hasta entonces vencía la angustia habitual mientras yo salía a reunirme con ellos (pág. 95).

En cuanto a la presencia del "alter" -espejo y otra cara del "yo"- al que el narrador-aprendiz de escritor cuenta todo lo que piensa y le ocurre²³⁴, nos revela la facultad de éste para provocar²³⁵ las apariciones inesperadas y el despertar en los demás:

corrientes, oleadas, remolinos; conmigo se sublevan, se agitan, desbordan, les doy rienda suelta; él, al contrario, sin quererlo probablemente -estas cosas son siempre inconscientes- los sujeta²³⁶. En todo caso, nos neutralizábamos él y yo (pág. 50).

Pero, a pesar de que se neutralicen, la tensión es demasiado fuerte y las "máscaras" consiguen vencer a su espía:

Renuncié. Me rendí, atado de pies y manos. [...U]na vez más todo se escapó cuando pensaba tener la solución. [...M]e someto, que me cojan, que me liberen, no puedo más, renuncio, abandono por completo (pág. 68).

Este yo-narrador se va a poner en manos de un "especialista" para, aparentemente, seguir un tratamiento psiquiátrico, ya que las personas de su entorno están preocupadas por sus "visiones" y su falta de conexión con la "realidad". El relato que hace de las sesiones en la consulta del especialista es una auténtica exposición de los argumentos que la crítica literaria tradicionalista esgrime hablando de la propia obra de Nathalie Sarraute:

Eso de no querer dar nombres, ese "ellos" en el que me complazco, en cuanto lo empleé delante de él, lo entendió en seguida." [...] "[E]ra su especialidad, después de todo, esas pulsaciones, esos

²³⁴ Lo cuenta tres veces, -el mismo número de veces que «ella» le había preguntado de quién murmuraban- de tres maneras distintas: 1) cuando lo observa (monólogo interior, focalización interna o "stream of consciousness", el flujo de la conciencia); 2) al alter ego (relato en voz alta a su otro yo con el que hace comentarios); 3) al "especialista" (relato en voz alta al médico para el que es un extraño). En las dos últimas veces no lo vuelve a contar íntegramente en la novela, se limita a hacer los comentarios que le parecen adecuados en cada caso. Con el "alter" se atreve a mofarse de "ella", la imita (conocemos que la odia, ya que hasta entonces parecía estar enamorado de "ella"), de ahí que se quede atónito cuando "ella" los sorprende; con el especialista, éste se transforma en la voz de la crítica academicista y le quiere llevar al camino de la auténtica realidad.

²³⁵ El narrador-novelistas=autora es el que debe explorar lo que todavía está por conocer. Claude Mauriac (*L'allitération*, Paris, Albin Michel, 1969, págs. 306 a 328) dice, a propósito de Nathalie Sarraute: "Ella nos aporta la prueba de una posibilidad indefinida de renovación y de descubrimiento en el campo mismo, el de la literatura, donde se tenían razones fundadas para temer que no quedaba nada por expresar".

²³⁶ Su otro yo aspira a la estabilidad, la serenidad. Asistimos a la lucha del escritor de la novedad cuyo terreno es movedizo y el de la novela tradicional que representa la tierra firme.

estremecimientos, esos tentáculos que se extienden, esas larvas..."²³⁷. [...] "Es muy común, dice él, los nerviosos se buscan siempre a sí mismos, sensibles como lo son a esos "efluvios", a esas "corrientes"". [...] "Y también esos "clichés" de los cuales usted me ha hablado y que, como usted dice, se ponen, para enfrentarse, legitimar sus pulsiones. Es un rasgo muy extendido en los "neurópatas, esta sumisión al cliché que, además, usted muy bien ha destacado y que, a mi juicio, no tiene nada de inquietante ni misterioso. No se escandalice -es muy inteligente, a pesar de todo lo encontró en seguida, ese punto donde se esconde el pequeño orgullo secreto, no se equivoca nunca: todos los demás síntomas estando presentes, sabe que basta con buscar, siempre el síntoma que falta se descubre- no se formalice, muchos literatos que se han convertido en inmortales son, desde nuestro punto de vista, unos neuróticos. [...] M]ire, lea con calma en su casa mi artículo donde se habla mayormente de esta clase de conformismos, tan frecuentes entre los nerviosos" (pág. 70).

Y añade:

Me parece que [el especialista] encuentra que ya es tiempo de terminar la entrevista: hay en su sala otros clientes que esperan." [...] "[V]erdaderamente no tiene tiempo, habría que dedicar largas y costosas sesiones -uno de sus alumnos se encargaría de ello, además muy bien, si yo lo necesitara-" (pág. 70-71.)

Aparte la ironía que preside estos pasajes, detectamos, de paso, un pequeño zarpazo al psicoanálisis y a Lacan -muy admirado y de moda en aquel momento- que acortaba las sesiones y alargaba el tratamiento indefinidamente. Pero la "sesión" da más de sí para que N. Sarraute pueda, como su "neurótico", hacer el recuento de todo lo que le impide tomar contacto con la "realidad":

Sin embargo, le hablo farfullando de unas máscaras²³⁸, y también -pero más bien por cumplir: sé lo que me va a decir- me arriesgo a abordar el caso del príncipe Bolkonski²³⁹. Siento que me pongo algo colorado. El sonríe levemente: "yo no soy crítico de arte, evidentemente, y no puedo atreverme mucho en esta materia a emitir unos juicios definitivos. Me parece, sin embargo, que lo propio de todo esfuerzo creador en materia de arte es vestir, justamente, lo abstracto. Recuerde a Bergson". Me lanza una mirada un poco burlona: "Enseñenos pues a alguien bien vivo y péguele, por favor, todas las máscaras que usted quiera. Pero hágalo vivir primero, que sea concreto, tangible. Salga de esas machaconerías estériles, de esas ideas que se quedan sólo en ideas, inconsistentes y desnudas, que no son ni carne ni pescado, ni ciencia ni materia para el arte. Y desconfíe sobre todo, todo está ligado (se levanta y me tiende la mano: desde luego la sesión dura demasiado), desconfíe de ese gusto por la introversión, de las reflexiones en el vacío, que no son más que una huida ante el esfuerzo. Usted constatará entonces, créame, que el mundo contiene bastante pocos "fantasmas", pocas "sombras" que merezcan verdaderamente ese nombre" (pág. 71).

²³⁷ Philippe Jacottet (*Arc* n° 95, 1984, págs. 26 a 29) divide a los personajes de Nathalie Sarraute en dos categorías: las "muñecas" y las "larvas" es decir los seguros, a los que se conoce bien y se puede manejar porque son de una pieza, y los ambivalentes, inestables y llenos de ansiedad, inasibles.

²³⁸ Las que le cuesta tanto trabajo levantar. Influencia bajtiniana.

²³⁹ Nathalie Sarraute vuelve por segunda vez sobre el caso del Príncipe Bolkonski, cuya máscara de hierro sólo se agrietó ante su hija justo antes de morir: dejó estallar su amor pronunciando débilmente dulces palabras (quizás: "dushenka" mi alma o "druyok" amiga) que nadie sospechaba. Pero el personaje que más parece preocuparle es el de la princesa María ya que sólo aparece bajo los rasgos de una dulce, pura e inocente mujer y dice de ella: "me gustaría ver". Quizás no fuese todo tan claro en el caso de la princesa María. Deben de existir unos leves indicios, apenas indicados, -es en su carácter un poco temeroso donde habría que buscar, creo, o en su timidez, o también en su gran delicadeza (son cosas de las que hay que desconfiar-...) pág. 64. La máscara de la princesa María que él preferiría levantar para alcanzar a la verdadera princesa María en lo no pronunciado.

Esta nueva *mise en abyme* es una manera elegante pero, repetimos, irónica de decir a la crítica del momento lo que piensa de la clase de realismo que ésta preconiza.

A raíz del tratamiento, nuestro yo-narrador se marcha de viaje²⁴⁰ terapéutico y va a un museo que ya conoce de una ciudad del norte (¿Amsterdam?) acompañado por los versos de Baudelaire de *L'invitation au voyage*. Una vez en él, un olor peculiar, que reconoce, le guía hacia el cuadro de un anónimo que da su título al libro: "*Portrait d'un Inconnu*"²⁴¹. Es decir que el olor sirve de hilo de Ariadna para ir al encuentro del cuadro que otrora le impactó²⁴². El retrato tiene unos contornos poco definidos pero los ojos son distintos:

Sólo sus ojos parecían haber escapado al cataclismo y alcanzado la meta, el final: parecían haber tirado hacia sí y concentrado toda la intensidad, la vida que faltaban a sus rasgos aún informes y dislocados. Parecían no pertenecer del todo a ese rostro y hacían pensar en los ojos que deben tener aquellos seres encantados en el cuerpo de los que un encantamiento retiene cautivos a los príncipes y a las princesas de los cuentos de hadas (pág. 80).

Esta mirada se apodera de él, lo quema, derrite las cadenas que lo aprisionan. Había tenido un aviso: una nota musical de "antes", repetitiva, rítmica, que parecía hacerse oír demasiado y podía haber sido negativa para su "recuperación" como un canto de sirenas²⁴³. A partir de este momento, se siente liberado e invadido por una gran euforia, entra en un peculiar "cuento de hadas"²⁴⁴: vuelve a encontrar sus ilusiones de la adolescencia en un ambiente poético y fantástico. El paisaje cobra color y brillantez:

²⁴⁰ Esta vez se trata de un verdadero viaje, tema inspirado en los Antiguos y retomado en la novela moderna, como vimos en Joyce.

²⁴¹ Se respeta la tipografía del texto original.

²⁴² Aquí el olor actúa al igual que la magdalena y la taza de té de Proust en *En busca del tiempo perdido*. Nuestro narrador-paciente encuentra la "curación" de su "enfermedad" que presuntamente le hizo perder mucho tiempo.

²⁴³ Otro recuerdo de corte proustiano pero invertido a la manera de Joyce. Es un aviso. Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^{ème} éd., Paris, Dunod, 1992, págs. 255-256) apunta que, según la interpretación de la música hecha por los chinos, "[e]sta última es considerada como la unión de los contrarios, en particular del cielo y de la tierra y, [...] se puede decir que entre los antiguos chinos como entre los poetas románticos, la sonoridad musical se siente como fusión, comunión del macrocosmos y del microcosmos. El simbolismo de la melodía es, pues como el de los colores, el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique y también el modo de exorcizar y rehabilitar por medio de una transformación eufemística constante la sustancia misma del tiempo". Tr. n.

²⁴⁴ Si estudiamos de cerca el "cuento de hadas" de esta obra, encontraremos gran parte de los elementos enumerados por Propp, pero todo está invertido: el palacio dorado es un viejo piso con cortinas amarillas "muy pequeño burgués" (pág. 23); el dragón-ogro es el Padre; la princesa es "ella" y el príncipe que, en un principio, pareció que podía ser el propio narrador, se ve suplantado por Louis Dumontet, que parece provenir de otro mundo.

El chapoteo del agua contra [las viejas piedras] es leve, acariciando como el nombre de Tiépolo, cuando se dice muy bajo: Tié-po-lo, que hace surgir lienzos azules y colores alados²⁴⁵. [...] Era como antaño, hacía mucho tiempo, el futuro se extendía delante de mí, deliciosamente impreciso, algodonoso como un horizonte brumoso en la mañana de un hermoso día (pág. 84-85).

Y, de pronto, todo se subvierte: «él» es el sapo de los cuentos de hadas y «ella» la víctima del malvado batracio. Este último se transforma en araña si hace falta. La mitología ayuda. Pero es siempre poderoso e impone su punto de vista y su voluntad a todos:

A su antojo, los colores cambian. Nada es fijo. Nada se impone a él. Bajo su impulso, como la tela ligera en que se balancea la araña, el mundo oscila y tiembla (pág. 110).

Este mundo no es sólido, es movedizo, lleno de incertidumbre; nada es lo que parece: los caballeros son grotescos como «él», viejo y rechoncho, y un amigo suyo delante del cual lleva la máscara del amigo bonachón los faldones de cuyos abrigos forman detrás de ellos

como un despliegue de pendones y estandartes (pág. 113).

Más que un cuento de hada parece un horrendo cuadro oscuro a lo Daumier. El padre, que parecía ofrecer una superficie lisa, defendido por su caparazón, cuando llega la noche, ve éste resquebrajarse. Hasta la roca más dura puede tener en su centro un defecto. Tiene unos insomnios "de condenado a muerte" (pág. 114) y, si se despierta, es para pensar en los cuatro mil francos que su hija le arrancó o en el jabón que le roban ¿Quién? ¿Su hija? ¿La Muerte? La angustia le embarga, la máscara cae,

se anuncia a él con una sensación vaga como el recuerdo de un sabor, de un olor, un olor a la vez acre y soso, y una impresión confusa de grisalla apagada, un poco sucia. Lo reconoce, es el sabor, es el color mismo del miedo, lo reconocemos los dos, es el de los jardincitos descoloridos con el seto de boj recortado, de los chalets grumosos o tal vez de los bosques circundantes, aquellos bosques un poco siniestros de las afueras donde merodean entre los troncos lívidos, bajo la maleza, unas reminiscencias macabras (pág. 117).

El drama se prepara, le quieren quitar su dinero:

Ella sobre todo, cada vez más insaciable, más ávida, fijada sobre él como una sanguijuela, ella drena todas sus fuerzas, lo vacía... Le parece, mientras está acostado ahí, inmóvil, que su sangre corre fuera

Todo coincide. Incluso durante un instante, parece que las praderas de los cuentos de hadas se van a hacer realidad pero es una ilusión. Se desvanecen, lo "terre à terre" retoma el protagonismo.

²⁴⁵ Reminiscencia de los poetas simbólicos que establecieron "correspondencias" entre los sonidos y los colores: Verlaine, Rimbaud, Lautréamont... Estas correspondencias se encuentran más elaboradas en otros autores del *Nouveau Roman*, en Claude Simon o Jean Ricardou, por ejemplo. Aquí, este procedimiento nace a partir de las palabras y del ritmo de la frase que son creadores de atmósfera, de sensaciones...

de él poco a poco, aspirada por ella..." (pág. 118). "Siempre lo supo: lo absorbe, lo roba. [...] ...Lo engaña, lo roe..." (pág. 121).

Pero, con el día, el monstruo renace con fuerza, sin miedo. A ella ¿le gusta viajar? ¿Y el cambio? ¿Han pensado en el cambio?... Su pierna está mal y ¿tiene que seguir un tratamiento con masajes?

"¡Ah! No eso no... No quiero que se rían de mí ¿me oyes? No me gusta que se crean que soy más tonto de lo que soy... Ve a contar eso a tus amiguitas... No vengas a contármelo a mí, te conozco demasiado bien... Hay algo que yo sé y ellas ignoran a buen seguro, tus amiguitas, no llevas tus confidencias bastante lejos... Hay algo que ignoran, pero yo lo sé, te conozco... No necesitas este dinero. No, no es verdad, no te hace falta en absoluto... Has recogido, me has sacado moneda a moneda, un pequeño tesoro bastante bonito ¿eh? ¿no se lo cuentas? Pero hay una cosa y es que quieres más que a tu vida tu tesoro..." (pág. 174-175).

«Ella» se rebela, asegura que no tiene nada, lucha, se defiende... «El» no sabe cómo humillarla más y recurre al último de sus argumentos:

"Deberías buscar en otra parte, escoger otra víctima... Búscate un marido, ¡caramba!... ¡Ya sería hora!" [...] ...experimenta ese gozo del maniaco, doloroso y repugnante, que corta la respiración, que se siente al apretar entre dos dedos su propio absceso para que brote el pus, al arrancar a trozos la costra de una herida... "No la quieren, no son tan tontos..." (pág. 178).

Ella espera, callada, «él» sigue machaconamente:

No es nuevo... lo sé... soy yo el verdugo... yo el ogro que impidió que los pretendientes vinieran en filas apretadas a solicitar la felicidad... (pág. 179).

«Ella» lo deja enredarse, disfrutando del castigo que inflige y, de pronto, sin avisar, sin que «él» pudiese notar el más mínimo cambio, «ella», con voz velada, -sabemos que algo va a ocurrir- deja caer:

"Bueno, pues mira, yo también tengo algo que decirte... dudé hasta este momento, pero ahora está decidido... No tendrás que llevarme en brazos mucho más tiempo como tú dices... pronto estarás libre... Todos los gustos están en la naturaleza... Se ha presentado un hombre bueno, fíjate, que será feliz de hacer su vida conmigo. Hemos esperado mucho tiempo, pero ya está más o menos decidido... puedo hablarte de eso ahora... nos vamos a prometer..." (pág. 180).

Silencio triunfante, el tiempo y la respiración se detienen. Hay que buscar una nueva fisura. «El» no la cree. Se produce entonces todo un estudio de lo que el narrador-observador piensa que ocurre en el interior de cada uno de los contrincantes. Son cómplices, lo hemos visto, nada grave

puede ocurrir²⁴⁶. Como dos perritos que juegan se van a "mordisquear". Pero esta vez no, las máscaras han caído, «ella» ha dado un gran salto hacia delante:

un salto para ponerse fuera de su alcance (pág. 183).

Seguramente, eso esconde otra cosa. El pretendiente querrá una buena suma de dinero. Pero no, no quiere nada. ¡No es posible! Si las palabras fallan tal vez la fuerza la venza: la echa violentamente y se encierra. ¿Está realmente vencido? ¿No será una nueva estratagema para quitarse a la "sanguijuela" de encima? «Ella», después de algo parecido a un acercamiento "amigable" al Padre, para quedar bien ante el ojo del observador o quizás de su conciencia, se marcha hacia lo seguro²⁴⁷: Louis Dumontet, el único personaje de la novela que tiene apellido. Es sintomático: la realidad da nombres a la gente y las cosas. El futuro yerno está sin duda alguna firmemente anclado en la realidad:

extremadamente seguro de sí mismo. Impasible. Imponente. Una roca. Una roca que resistió todos los asaltos del océano. Inatacable. Un bloque compacto. Completamente liso y duro (págs. 198-199).

Una superficie petrificada, como la realidad misma

[d]e esos personajes de novela tan acertados que decimos de ellos habitualmente que son "reales", "vivos", incluso más "reales" y más "vivos que los mismos seres vivientes (pág. 65).

Este ser tan distinto no pertenece a la sagrada trinidad Padre, Hija y su observador-juguete-espejo-ameba, ante el cual podían representar sus comedias y sin el cual están vacíos de toda sustancia -como vimos cuando estuvo a punto de "curarse". «Ella» se le escapa. Tampoco tiene fuerzas para retener al padre. Son hasta tal punto cómplices que, al abandonarlo, se confunden en la lejanía, como una masa informe. Ya no habrá nada que observar, ni ningún misterio que desvelar. El relato puede acabar -o la comedia- ya nada se mueve, pero su propia novela no verá la luz. La investigación ya no tiene objeto, el narrador-novelistas está exhausto.

El mundo tomará un aspecto liso y nítido, purificado. Justo aquel aire de serena pureza que, según dicen, adquiere siempre el rostro de la gente después de morir. [...] Incluso aquel aire un poco extraño, como petrificado, aquel aire un poco inanimado desaparecerá a su vez... (Pág. 212)

²⁴⁶ Poco tiempo antes de este nuevo enfrentamiento, había tenido lugar otro que parecía también muy grave: "La explosión, la erupción que habíamos esperado, hechos unos ovillos, la tremebunda ola de escorias, de cenizas ardientes, de lava hirviendo no se había producido. No había habido nada -apenas unas ligeras resquebrajaduras, un fugaz hilillo de humo que revelaba a una mirada experta la actividad del volcán". Pág. 135.

²⁴⁷ Ella escoge su "final feliz". Escapa al narrador que pretendía ser escritor.

Al no pasar nada, la escritura se vuelve imposible.

III.3.2.- ALAIN ROBBE-GRILLET: *La jalousie*²⁴⁸

Esta obra forma parte, con *Les gommages* (1953), *Le voyeur* (1955) y *Dans le labyrinthe* (1959), de un bloque de la primera época de Robbe-Grillet, antes de que iniciara su andadura en el cine. Es decir, del momento en que "se cristalizó", por parte del *Nouveau Roman*, "el rechazo más violento [aunque, en este siglo, no fuera el único movimiento que lo hiciera, fue el que lo manifestó con mayor contundencia y claridad] de la noción de autor y la crítica sainte-beuviana"²⁴⁹. Ciertos escritores como el propio Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras... "habiéndose relatado a sí mismos sin cesar, constituyeron, sin embargo, aquel grupo que fue presentado como el parangón de la objetividad, de la neutralidad imparcial, de la escritura blanca, etc".²⁵⁰. "La palabra de *literatura objetiva* [sic] que Roland Barthes aplicaba entonces a mis novelas, se entendía en un sentido muy particular y que él mismo definía en las primerísimas líneas de su estudio: se trataba de una literatura "vuelta hacia el objeto", lo que no le impedía en absoluto ser totalmente subjetiva, como se apuntó más adelante. Y cuando yo mismo pronunciaba el término "subjetividad", unos años más tarde, sólo veía en ello una pura y simple aclaración referente a un error de interpretación que ya había hecho correr demasiada tinta"²⁵¹. Por otra parte, aunque la crítica antes citada le reprochara que no escribiera como los escritores realistas -entiéndase del siglo anterior-, si, con Lucien Goldman "damos a la palabra realismo el sentido de creación imaginaria de un mundo cuya estructura es homóloga a la

²⁴⁸ Para las citas, utilizaremos el texto original francés publicado por las Ed. de Minuit, Paris, 1957. Traduciremos al castellano los extractos que servirán para nuestro estudio.

²⁴⁹ Michel Contat, *L'auteur et le manuscrit*, P.U.F., Paris, 1991, págs. 37 a 50. El texto fue transcrito por Michel Contat y sometido a la revisión de Alain Robbe-Grillet. Se trata de una conferencia improvisada que éste dictó en L'Ecole Normale Supérieure, en junio de 1986, durante un seminario del Item sobre "El autor y el manuscrito". En el libro de Michel Contat, el artículo se titula "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi".

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 42.

²⁵¹ En "La littérature, aujourd'hui", *Tel Quel*, Seuil, 1963, pág. 41.

estructura esencial de la realidad social en el seno de la cual la obra fue escrita, [...] Robbe-Grillet es uno de los escritores más profundamente realistas de la literatura francesa de hoy"²⁵².

La "historia"²⁵³, que pone en escena a tres personajes principales -A... y Franck, visibles y audibles, y el marido-narrador que no es visible ni audible directamente, y además Christiane y su hijo/a, invisibles, pero de los cuales se habla, y aproximadamente ocho indígenas-, trata de las frecuentes visitas de Franck a una plantación -cuya dueña y esposa del narrador se llama A...- de una región de un país tropical, que no es África²⁵⁴, donde se cultiva el plátano. Las relaciones de la pareja de anfitriones son frías: cada uno tiene su dormitorio. Franck comenta una serie de sucesos con los dos, y, con A... en particular, habla de una novela de tema africano que están leyendo. A... saldrá dos veces con Franck: una vez, para ir a visitar a la esposa y al niño indispuestos de éste y otra para ir a la ciudad-puerto a efectuar algunas compras²⁵⁵.

El título de este libro tiene doble sentido²⁵⁶: **celos-ía**. En un cierto momento, parece que el significado que podría prevalecer es el de *celosía*. Sin embargo, conforme el lector -no iniciado en el *Nouveau Roman*- se adentra en el libro, se encuentra confuso, no sabe quién es el

²⁵² En "Structures mentales et création culturelle", *Obliques*, n° 16-17, 1978, pág. 108.

²⁵³ Tomamos "historia" en el sentido definido por G. Genette (*Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, pág. 72.) de "el significado o contenido narrativo".

²⁵⁴ Robbe-Grillet cuenta, en el artículo antes citado, transcrito por Michel Contat, pág. 42: "La casa de *La jalousie* [sic], lo dije a menudo, y a veces para hacer rabiar a Ricardou, [que negaba la idea de referentes hablando de los escritores del *Nouveau Roman*] es una casa que habité. Quizás sea un producto del texto, pero yo habité aquella casa y la busqué en el mes de febrero pasado en Fort-de-France; fue destruida. Es divertido ver aquellos referentes que se van a encontrar inscritos en la novela para la eternidad y cuyas huellas fueron destruidas por la civilización. Pero, en eso también hay una mezcla: esta casa del libro, que es de estilo martiniqués y se parece mucho a aquella en que viví una especie de aventura, está situada en un paisaje que, en absoluto, es antillés; es más bien un paisaje de la Guinea Media donde viví también bastante tiempo en la época en que ejercía mi profesión de ingeniero agrónomo."

²⁵⁵ El narrador apunta, pág. 91: "Es natural que A... quiera aprovechar la ocasión presente para ir hasta la ciudad. [...] Es igualmente natural que A... quiera aprovechar la ocasión presente para trasladarse a la ciudad, que prefiera esta solución a la del camión cargado de plátanos [...] que prefiera, además, la compañía de Franck a la de cualquier chófer indígena"...

²⁵⁶ En la introducción al número-homenaje de *Obliques* (n° 16-17, 1978, pág. 2) titulada "Lettre à Alain Robbe-Grillet", de François Jost, se recogen unas declaraciones de Robbe-Grillet: "De todas maneras, la contradicción no me molestaría mucho; siempre tuve la tentación de poner en práctica, de un lado, lo que condenaba del otro. Para ver, para operar la comprobación... No olvide que mi juicio sin apelación que prohibía toda metáfora en la escritura es exactamente contemporánea de la novela *La Jalousie* [sic], que, desde su título hasta sus insectos más pequeños, es una vasta trampa para lectura metafórica". Y, pág. 62 "En casi todas mis obras, se pueden ver con facilidad dos grupos antagonistas de fuerzas en acción: las del orden establecido y las de la subversión. Es verdad tanto a nivel de ficción como de escritura". Tr. n.

narrador²⁵⁷ hasta que comprende que el tercer vaso, el tercer cubierto son los del marido discreto²⁵⁸ de A... que, a su vez, es el narrador²⁵⁹ que observa o, mejor dicho, espía continuamente las idas y venidas de A... y Franck, el vecino de plantación que, día tras día, a pesar de la delicada salud de su esposa y de su hijo/a no soportan el clima, Franck repite a menudo:

más que nada, es mental, eso²⁶⁰ o [s]iempre lo mismo²⁶¹ -

²⁵⁷ Robbe-Grillet hablando de los distintos *status* del narrador con François Jost, explica: "[...L]a *Jalousie* donde el punto vacío es el que habla [...] [:] el vacío como generador de texto" (*Obliques*, nº 16-17, pág. 62).

²⁵⁸ Al paso de ese "alguien" invisible y nunca nombrado *la hoja de la puerta gira sin chirriar sobre sus goznes bien engrasados; luego vuelve a su posición inicial, con igual discreción.* (*Op. cit.*, pág. 75)

²⁵⁹ O, para adoptar la terminología genettiana: el narrador, en este caso, sería "instancia narradora" y "focalizadora" al mismo tiempo.

²⁶⁰ *Ibidem*, págs. 26 y 54.

²⁶¹ *Ibidem*, págs. 92 y dos veces pág. 192.

no deja de pasar por la casa. Entonces, la imagen del trío, ciertos roces físicos -¿reales? o ¿imaginarios?- y miradas, la colocación de los sillones en la terraza de la casa de estilo colonial, el comentario de la lectura común de una novela de ambiente colonial africano, algunas reflexiones, la repetición de ciertas escenas nunca exactamente contadas del mismo modo pero sí de manera obsesiva... hacen que el segundo significado de la palabra, el de *celos*, se insinúe poco a poco en la mente del lector. Este segundo significado será el motor del relato: la obsesión²⁶² del marido-narrador que le lleva a suponer -más que ver- porque su campo visual está limitado por las lamas de las celosías -y su mente, por la pasión- o los defectos de los cristales de las ventanas. Como vemos, se juega con el espacio a varios niveles: el campo visual del narrador, su espacio imaginativo, el espacio narrativo, el espacio diegético...

Además, la celosía tiene otro objeto en el libro: por una parte, imprime cierto ritmo a la estructura del texto, que se divide en numerosas ocasiones en simétricos párrafos de calculada extensión, y por otra, con su juego de luces y sombras así como la limitación y la división del espacio por sus lamas o la visión de dentro hacia fuera de la habitación o de fuera hacia dentro que invierte el sentido, permite al autor una resolución lúdica del tiempo parcelado, de la discontinuidad de significado, del fraccionamiento del espacio y de la reiteración de hechos y reflexiones. Este procedimiento genera un sinfín de analogías: cuando se está situado en el dormitorio de A... o en el despacho, el dibujo formado por los balaustres -verticales- de la galería que circunda la casa por tres lados y las lamas -horizontales- de las celosías figura un enorme pentagrama en el que se escribe, y a un tiempo se "representa", la sinfonía que Robbe-Grillet compone²⁶³ con movimientos repetidos y mínimas variantes. Por ejemplo, A... sale dos veces de

²⁶² Didier Anzieu, en la revista *Esprit*, nº 233, octubre de 1965, hace un psicoanálisis de la obra de Robbe-Grillet publicada hasta entonces. Acerca de *La jalousie* (págs. 619 a 621), opina: "Desde el punto de vista psicoanalítico, el marido ilustra sin ninguna duda el aislamiento del obseso. Incluso cuando otros están presentes, él está solo; él no mantiene intercambios verdaderos con ellos; celoso, observa detrás de su celosía, a Franck y a A... que tienen verdaderos intercambios. Cuando está solo con su mujer, no está con ella, está separado de ella por sus sospechas, por su trabajo, por unas preocupaciones relacionadas con pequeños detalles, en resumen, por el muro de su pensamiento obsesivo. La angustia del obseso le embarga cuando se ve confrontado con el deseo de la mujer por él. Pero esta angustia no aparece sino indirectamente, a través de la proyección y el aislamiento". [...] "Franck es descrito por el marido-narrador como el presunto amante y también como un amante que hubiese presumido de su virilidad. Cuando vuelve con A... , después de la noche pasada en el hotel, no parece triunfante; hace alusiones equívocas a una "avería" [sic], a unas torpezas de "mecánico malo" [sic] y se verá en adelante con menos ganas de ir a cenar a la casa. De hecho, el marido-narrador *proyecta* [sic] sobre su rival su propia impotencia ante la avidez sensual de la mujer". Tr. n.

²⁶³ Sabemos que Robbe-Grillet se interesó por la pintura -fue amigo, entre otros, de Magritte- y muy particularmente por la composición musical. Michel Fano, influido por Schoenberg y la música dodecafónica,

la plantación, como decíamos más arriba, -estas salidas se transforman en suplicio para el narrador-, las dos veces con Franck y en el coche azul. Hay, pues, dos "vueltas" a casa en ese coche. La primera evocada en las páginas: 56 a 58, 73 a 76, 115 a 117 y 214; la segunda en las páginas 203 a 205, habiendo en algunos casos, interferencias entre las dos "vueltas" en la memoria turbada del marido celoso ya que, en la tercera versión de la primera "vuelta", A... tiene en la mano

un diminuto paquete verde de forma cúbica (Pág. 116)

-dando a entender que viene de hacer compras- cuando sólo ha ido de visita a la plantación contigua sin pasar por ninguna población. Cegado por los celos, su obsesión le hace rememorar siempre los mismos episodios, entremezclándolos y confundiéndolos al fin. De hecho, el narrador-autor lo corrobora al hablar del sirviente (*boy*):

La voz canta invariablemente las mismas notas. (Pág. 175)

Sobre este tema de fondo viene a insertarse la *mise en abyme* del tema de los celos, desarrollado en un ambiente colonial africano²⁶⁴, mediante la lectura de una misma novela por A... y Franck²⁶⁵. Y, a su vez, este pentagrama, de tamaño más reducido, se vuelve a encontrar en una nueva *mise en abyme* materializada por el puente hecho de troncos de árboles y los cinco²⁶⁶

corrobora la utilización de una estructura musical en "Projet de bande sonore pour PIEGE A FOURRURE" d'Alain Robbe-Grillet" (*Obliques*, n° cit. págs. 252-253) donde dice "proseguir la experiencia del Libro de Mallarmé o la de Boulez en la 3ª Sonata para piano"... Ahora bien, la base de la sinfonía se encuentra en la estructura de la "sonata de escuela", definida por los hijos de Bach (Johann Christian y Karl Philipp Emanuel) y la escuela de músicos de Mannheim. El primer movimiento en el que se exponen los dos temas musicales principales de la obra entera, consta, sin contar las transiciones, de nueve partes. *La jalousie* consta de nueve partes sin transición alguna ya que no se respeta la partición tradicional en capítulos y no consta de más movimientos porque habría que repetir el primero a la saciedad con mínimas variaciones como en el caso de combinaciones donde las mismas doce notas básicas intervienen.

²⁶⁴ Ligera variante, pero A... recuerda que ella vivió antes en África, en Kanda. Este nombre puede haber sido inventado por Robbe-Grillet sobre consonancias parecidas y frecuentes en zonas ecuatoriales de África a las que el autor estaba habituado, ya que vivió y ejerció su profesión de ingeniero agrónomo algún tiempo en la antigua Guinea francesa, actual República de Guinea. Existe un Kanda-Kanda en Zaire, hoy República del Congo.

²⁶⁵ Es un recurso proustiano. Joëlle Gleize, en *Le double miroir* (Hachette/Supérieur, coll. Recherches littéraires, Paris, 1992, pág. 218), apunta: "Al libro sólo se le permite tener presencia textual si es portador de significados segundos, por ejemplo, si remite de modo metonímico a su poseedor-lector (Charlus o el narrador [en el caso de *La Recherche* que ella estudia]) o si, dotado de un papel mediador en una relación afectiva, está cargado de emociones"... Lo que viene a corroborar la *mise en abyme* del tema mismo de la novela.

²⁶⁶ El número 5 aparece en varias ocasiones: los cinco obreros (págs. 103, 109, 177); el cangrejo de tierra de cinco pares de patas (pág. 145); los árboles plantados al tresbolillo (*en quinconce*) y los cinco obreros agachados al tresbolillo (pág. 138); un indígena se queda cinco pasos detrás del sirviente (pág. 177)... También el 3 tiene especial importancia: los tres personajes principales, los tres vasos, los tres cubiertos que ocupan los tres lados de la mesa del comedor, los tres sillones en la terraza, tres lagartos... y sus múltiplos como el 9: la obra se divide en 9 partes y el 6: *el cubo de seis lados* de la habitación (pág. 159), etc.. Según las distintas interpretaciones de la simbología: el

obreros que cambian de posición según el momento en que los mira el propietario-narrador-conductor de la narración y del relato. Los sonidos que se oyen -repetidas veces- pueden pertenecer a dos categorías de emisores: animales y humanos. Por parte de la primera categoría, oímos:

El grito menudo de un [animal] carnicero nocturno, agudo y breve, suena de nuevo, hacia el fondo del valle²⁶⁷; [c]omo un eco, un grito idéntico le sigue, llegando de la dirección opuesta. Otros le responden, más arriba hacia la carretera, luego más todavía, en la hondonada.

Estos gritos pueden estar acompañados con el

ruido ensordecedor de los saltamontes. [...] El continuo rechinar, sin progresión, sin matiz, se vuelve a encontrar en su pleno desarrollo. [También puede servir de acompañamiento a los gritos] el zumbido repentino de un escarabajo [o] el ruido de alas arrugándose de un murciélago [o el silbido producido por un enjambre de mosquitos con su] ritmo acelerado[y cuyas] variaciones son probablemente incesantes en el interior del enjambre [en que] las llegadas, las salidas, las permutaciones ya no se toman en cuenta. (Págs. 146-148)

La voz humana pertenece a la segunda categoría de los sonidos que se oyen y describen reiteradamente. La voz del segundo chófer

canta una melodía indígena, con una letra incomprensible o incluso sin letra [...] es una voz de gran alcance. Es intensa y fuerte, aunque en un registro bastante bajo. Además es desenvuelta, pasando con flexibilidad de una nota a otra parándose repentinamente. A causa del carácter particular de este género de melodías, es difícil determinar si el canto fue interrumpido por una razón fortuita -en relación, por ejemplo, con el trabajo manual que debe ejecutar al mismo tiempo el cantante- o si la melodía encontraba ahí su fin natural. De la misma manera, cuando vuelve a empezar, es igualmente súbito, igualmente abrupto, con unas notas que no parecen constituir un principio ni una vuelta. En otros momentos, en cambio, algo parece que se está terminando; todo lo indica: una caída progresiva, la calma reencontrada, el sentimiento que no queda nada por decir; pero tras la nota que debía de ser la última viene otra, sin la menor solución de continuidad, con la misma facilidad, luego otra y otras a continuación, y el oyente se cree transportado en el centro mismo del poema... cuando todo se detiene, sin avisar²⁶⁸. (Pág. 99).

cinco sería el número del hombre por excelencia: 5 sentidos, 5 dedos en cada extremidad, 5 partes iguales en el cuerpo (cabeza, pecho, pelvis, muslo, pierna); el universo está formado por 5 elementos (fuego, aire, tierra, agua, éter) y 5 planetas además de la luna y el sol; según Aeppli, cuando el nº 5 -"número de la vida y de la naturaleza"- aparece en sueños, es que "el rostro del alma se vuelve hacia un aspecto de vida calmosa, sólida y clara" mientras que para Jung, este "símbolo de vida y amor erótico" significa la "expresión del impulso irracional y amoral de la vida y del amor". El 3, llamado "receptáculo de la totalidad", es el número perfecto; en todas las religiones representa la imagen sensible de la divinidad bajo forma de trinidad o tríade; para los egipcios, la vida se articula en tres tiempos: pasado, presente, futuro correspondientes cada uno a un espacio: izquierda (oeste), centro, derecha (este); en los sueños, es el símbolo del *devenir* "en el sentido bueno o malo", indica una solución o una vida nueva. El 9 es el número impar, macho y activo, el primer cuadrado impar; es también el de la jerarquía: las 9 musas. En cuanto al 6, representa la universalidad, la belleza y la armonía; está representado por el planeta Venus.

²⁶⁷ *Ibidem*, págs. 30, 31, 138 y 139, respectivamente.

²⁶⁸ *Ibidem*, pág. 99. Aquí se superponen el tema musical y la construcción del texto. De hecho, cuando termina este párrafo se pasa a otro que parece no tener nada que ver con el precedente, pero que, en realidad, es una variación sobre el mismo tema. Vemos a A... escribiendo una carta que le cuesta trabajo redactar: *ella añade tres o cuatro palabras, bastante deprisa, y se queda con la pluma en el aire*. Estas palabras traducen la dificultad de crear, de generar texto. En el artículo "Littérature, aujourd'hui" (*Tel quel*, nº 14, Seuil, 1963, pág. 45), Robbe-Grillet manifiesta: "Para mí, se trata de *construir* [sic] algo a partir de la nada y que se tenga en pie, sin tener que apoyarse en nada exterior a la obra. No describo, construyo. Esta era la vieja ambición de Flaubert, es la de toda la novela moderna". En este caso, Robbe-Grillet podría decir como Flaubert de la Bovary: "A... c'est moi".

El cantante es un "personaje de múltiples atributos, aparece como un hombre para todo, peón cuya buena voz complace a la heroína y cuya misión consiste en reconstruir el antiguo puente de la novela con nuevos materiales -los mismos a que recurre el autor para enmarañar las referencias cronológicas en que desearía basarse toda lectura verosímil. Falseando la *mimesis* [sic], construir algo sólido y que posea la atractiva gratuidad de un encanto: tal parece ser la ambición principal de un novelista [...] para quien la escritura se define, ante todo, como juego de construcción"²⁶⁹.

La composición no es sólo musical, es también visual y cromática: las figuras geométricas -trapeacios, líneas oblicuas, curvas, quebradas, rectángulo²⁷⁰- formadas por las distintas extensiones de terreno de la plantación, cuyos árboles, más o menos jóvenes, están minuciosamente descritos y signados-

veintitrés, veintiuno, veintiuno, veintiuno, veintidós, veintiuno, veinte- [ofrecen a la vista unos penachos] con anchas hojas verde claro de donde sale el grueso tallo combado que lleva la fruta²⁷¹. [...E]n el límite de la plantación, allí donde empieza la maleza amarillenta. Múltiples troncos se yerguen en haz divergente, de donde salen unas ramas guarnecidas con hojas verde oscuro, de forma ovalada, que parecen dibujadas de una en una a pesar de su pequeñez relativa y su gran número. A la base, la reunión de los troncos forma una cepa única, de colosal diámetro, labrada con nervaduras en relieve que se ensanchan al llegar al suelo. (Págs. 180-181)

Comprobamos, pues, que los niveles de significados son múltiples. La complejidad es tal, que es difícil reducir a la unidad más pequeña de significado una composición aparentemente tan llana -plana, incluso- y sencilla. Esta complejidad es recogida en la obra por el propio autor, que la transpone en el peinado de A...:

El moño de A... visto desde tan cerca, por detrás, parece de una gran complicación. Es muy difícil seguir los distintos mechones entre la maraña: en algunos sitios, varias soluciones convienen, en otros, ninguna²⁷².

²⁶⁹ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, pág. 157.

²⁷⁰ *Op. cit.*, págs. 32-33.

²⁷¹ *Ibidem*, págs. 36, 37 y 34, respectivamente.

²⁷² *Ibidem*, pág. 52. Aquí, de nuevo, la "solución" se refiere al relato. Se trata de una *mise en abyme* y de, como la llama Jean Ricardou una "metáfora implícita" o "alegoría secreta". Este autor y crítico, hablando de *Le voyeur* y de Robbe-Grillet en general, comenta: "el rechazo de la metáfora explícita libera pues otros dos aspectos de la función metafórica: *estructuración y sentido codificados* [sic]. Cuanto más se esfuerza por alcanzar la pureza, más obsesionada por la metáfora se encuentra la descripción" ("Métaphore in vitro" en *Problèmes du Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1967, pág. 153)

Asimismo la traspone en el dibujo de una mesa de café y de una silla que se encuentran en una foto de A... en Europa, que está mirando el día del viaje en que sus celos se incrementan por momentos:

Un rosetón complicado: unas S que parten todas del centro²⁷³, como los radios dos veces cimbrados de una rueda enroscándose cada uno sobre sí misma en espiral al otro extremo en la periferia del disco [...] [e]s más difícil seguir las circonvoluciones [de la silla] a causa de la persona sentada encima, que las tapa en su mayor parte²⁷⁴.

Además de las transposiciones, encontramos correspondencias: la crepitación que produce el pelo de A... bajo el cepillo es reproducida por el ruido del incendio imaginado por el marido, durante la noche de ausencia de A..., así como el ciempiés, que siempre aparece cuando el peligro se acerca²⁷⁵.

Decíamos que el narrador es, al principio de la novela, una presencia difusa que no cobra más entidad hasta que A... se mira al espejo, momento en que el lector toma conciencia de que esa imagen reflejada en el espejo es mirada por "alguién" que no está reflejado en el espejo pero actúa como tal y nos la describe. Aquí reaparece *Le voyeur* de la novela, publicada dos años antes que *La jalousie*²⁷⁶. Por otra parte, la presencia de los tres cubiertos, los tres vasos del aperitivo, los tres sillones... revela la existencia de este observador que relata lo que ve y nos obliga a ver lo que él ve o supone que A... (se identifica a ella) ve. Al iniciar la lectura, su forma de captar las imágenes y parte de los ruidos se asemeja a la de una filmación. En efecto, el

²⁷³ En el vol., 2 que recoge las intervenciones que tuvieron lugar en el Colloque de Cerisy-la-Salle de 1975 sobre Robbe-Grillet, Pierre Fedida, cuya ponencia se titulaba "El narrador y su muerte por el relato", dice, en la pág. 191: "Literalmente amnésico de sí mismo, el narrador no puede sufrir ni ausencia ni separación ya que está en el centro múltiple del escenario que engendra y del que ordena hasta el mínimo detalle. La subjetividad de los personajes del relato depende enteramente de la ley del narrador. Pudiera ser que el narrador (que no es un personaje, ya que es la palabra de lo visto) escapando así a toda ley psicológica de la subjetividad, sea *la superficie de un cuerpo que se llama texto*"[sic].

²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 125. Una superposición de complejidades: el dibujo de la silla y la estática A... que parece tan natural siempre pero cuyo pelo (motivo erótico aquí) cobra vida y movimiento al estar recogido en un moño que tiene las mismas circonvoluciones que el dibujo de la silla.

²⁷⁵ *Ibidem*, pág. 167.

²⁷⁶ Es claramente un elemento de intertexto del cual hablaba Françoise Van Rossum-Guyon en su resumen de los rasgos comunes de los novelistas del *Nouveau Roman* (véase, pág. 46). Aunque Robbe-Grillet no usa frases ni párrafos de su novela anterior, sin embargo da el carácter de *voyeur* a este narrador, desarrollando así una nueva faceta protagonista de *Le voyeur*. Según la clasificación de G. Genette en *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979) y en *Palimpsestes* (Seuil, 1982), esta intertextualidad se situaría en la categoría de "architexto". Si, además, completamos nuestra clasificación utilizando las nociones de "literal" y "explícito" (de Annick Gouezec-Bouillaguet en su tesis leída en la Universidad de París III, en 1988, *La pratique intertextuelle de Marcel Proust dans "A la recherche du temps perdu": les domaines de l'emprunt*), caemos en el campo de la alusión que no es literal ni explícita y que es autorreferencialidad.

observador -ya sabemos que no interviene directamente- describe la **superficie** de los seres y de las cosas como vistas a través de un objetivo. Nunca emplea el pronombre "yo", incluso cuando se desplaza a buscar del hielo²⁷⁷ o se queda solo en la plantación el día en que Franck y A... van a la ciudad-puerto o se habla de los camiones nuevos que no se pueden dejar en manos de los conductores negros, aunque entendemos que los comentarios resumidos, aparentemente asépticos, son hechos por él. Como dice Bruce Morissette, el "yo" ha sido "aniquilado". Y, tal vez, este yo-narrador haya sido aniquilado por su propio doble²⁷⁸: el marido de A... . Mientras se limita a ser el cámara, las secuencias no se repiten. Pero cuando el cámara se deja llevar por el marido de A..., las secuencias se reiteran de manera obsesiva con más detalles o modificando algunos. La cámara no lo filma ni graba su voz²⁷⁹ ni queda rastro de haber sido mirado por los demás, como si no existiera, como un "vacío". Las ventajas de tal procedimiento son múltiples: el novelista no solo da al lector la sensación de una objetividad máxima en la descripción sino que consigue una subjetividad total²⁸⁰, ya que cada línea de la novela depende del narrador, aunque da la impresión de evitar cuidadosamente confundirse con el escritor²⁸¹. Otra ventaja es

²⁷⁷ Se refiere varias veces a este episodio, que podía haber pasado desapercibido al lector, de no haber descrito este pasaje más que una vez, pero que traiciona el movimiento y la presencia del narrador (y quizá su rabia contenida): él va por los cubitos de hielo, ya que ni A... ni Franck se ha movido (lo recalca págs. 48 y 106): *los ligeros zapatos de suela de caucho no hacen ningún ruido en el suelo embaldosado del pasillo. La hoja de la puerta gira sin chirriar sobre sus goznes.*

²⁷⁸ En efecto, *l'effet miroir* se repite varias veces en esta novela: con el espejo del dormitorio de su mujer en el que la imagen del narrador no se refleja -acaso porque por un momento ¿se funde con la del objeto de su pasión?- pero en el que contempla una imagen de A... que le seduce, imagen que se reduce a un cuadro: perfil izquierdo, un ojo, y, a un tiempo, de perfil y de frente (págs. 66, 68, 142).

²⁷⁹ Parece como si, al montar la película, una voz en off hubiese sustituido parte de los sonidos originales.

²⁸⁰ Robbe-Grillet pone en boca de A... y Franck unas consideraciones sobre la novela tal como él la concibe y la construye: *Otras bifurcaciones posibles se presentan en el camino que conducen todas a finales distintos. Las variantes son muy numerosas; las variantes de las variantes todavía más. Parecen que las multiplican a placer, intercambiando sonrisas, excitados por el juego, un poco ebrios, sin duda, por esta proliferación.* (*Ibidem*, pág. 83).

²⁸¹ Roland Barthes subrayó este rasgo particular de las primeras novelas Robbe-Grillet y lo defendió contra las críticas más violentas (*La cafetière est sur la table* de P. de Boisdeffre, 1964; *La cure d'amaigrissement du roman*, J.-B. Barrère, 1967): "Robbe-Grillet impone un orden único de captación: la vista. El objeto ya no es un foco de correspondencias, una multiplicación de sensaciones y de símbolos: es tan sólo una resistencia óptica." ("Littérature objective", *Critique*, n° 86-87, juillet-août 1954, recogido en *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris, 1964). En *Le miroir qui revient* (pág. 38) su autor comenta lo siguiente: "Luchando contra sus demonios personales, [Roland Barthes] buscaba por todos los medios, para desafiarlos, un grado cero de la escritura en el que no creyó jamás. Mi pretendida blancura -que tan sólo era el color de mi armadura- llegaba a punto para alimentar su discurso. Me vi, pues, consagrado como "novelista objetivo", o peor aún: que intentaba serlo, pero que, por falta de la más mínima profesionalidad, alcanzaba a no ser más que insulso."

la que permite una disposición del texto en párrafos cortos. En efecto, el párrafo se convierte en la unidad narrativa, ya que no existe el capítulo tradicional sino una división en nueve partes -tan sólo separadas por un doble espacio- la primera y la última empezando por las mismas palabras:

Ahora²⁸² la sombra del pilar...

No se trata de una obra cerrada, contrariamente a lo que las similitudes del inicio de la primera y la última parte podrían hacer pensar. Se trata tan solo de lo que ocurrió en un momento dado en este sujeto que experimentó una crisis de celos quizás más fuerte que otras veces. El final es arbitrario. Tal vez se produzca porque el narrador alcanza un momento de algo parecido a la calma. En efecto, la novela empieza en un ambiente aparentemente tranquilo -con breves comentarios que se comprenden a posteriori- y las presunciones del obseso y sus vueltas a pensar en las mismas secuencias aparecen a partir del momento en que, pág. 61, Franck y A... hablan de un viaje a la ciudad-puerto. Hasta entonces parece que se dedica a investigar algo acerca de su esposa, a la que describe como una mujer poco habladora, estática, enigmática, sin relieve. Luego, todo parece precipitarse y las visiones y los fantasmas se multiplican en un angustioso torbellino entre las pág. 122 y 182, culminando en las páginas 166 y 167. Y, por fin, la tensión vuelve a bajar, sin por ello acabar con las repeticiones machaconas de los mismos episodios, pero con una calma relativa, a partir de la pág. 182 -más completa desde la pág. 210- hasta el final, pág. 218. Todo se ordena según lo que puede ver el observador en un momento dado: si el personaje está en un espacio abierto, el párrafo es relativamente largo -los dos²⁸³ más largos constan de 27 líneas-, si está dentro del dormitorio mirando hacia el exterior, el hueco de la ventana por el que se ve la barandilla -es decir un doble plano que corta en perspectiva el campo visual- o las celosías, los párrafos se van reduciendo.

²⁸² El presente gramatical impera (véase Bloch-Michel, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, Paris, 1963). Esta palabra empieza once párrafos y se encuentra en el primer renglón de otros doce -sin contar otras palabras sinónimas como presentemente, al instante-, refiriéndose unas veces a la sombra del pilar de la casa que actúa a manera de gnomo de un reloj solar o a la posición de A..., principalmente, como si de un escenario o de un plató se tratase. De hecho, página 115, comentando la llegada de Franck, dice: *[e]l coche de Franck sale al escenario, apareciendo en el cristal con naturalidad, traído por la conversación*. Y, página 177, al describir a un sirviente de Franck, lo hace así: *[l]os andares del nuevo personaje...* Este narrador se comporta como un autoritario director de cine que coloca a sus actores a su antojo. No hay duda de que el cine y su técnica -con todo lo que compone una película: texto, imagen y música- están presentes a cada paso de esta novela, lo que podría considerarse como premonitorio, dada la importancia que cobraría posteriormente este medio en la vida profesional de Robbe-Grillet. Sin embargo, la novela se vuelve expresión total y superior a las demás artes puesto que es capaz de reunir todas las técnicas en un texto que, a su vez, es capaz de asociarlas todas (v. nota 186).

²⁸³ *Ibidem*, págs. 110-111; págs. 154-155. En los dos casos se habla de Franck.

No se respeta ninguna cronología; al contrario, hay una destrucción sistemática de la continuidad temporal²⁸⁴. Los puntos de referencia son, no obstante: el momento en que se habla del vestido ceñido de A... una primera vez páginas, 21 y 22, antes de irse de viaje con Franck, causa de una disputa entre él y Christiane, su mujer, y una segunda vez, págs. 197 y 198, al volver del viaje en que se recuerda de nuevo que el vestido de A... fue objeto de una disputa del matrimonio Franck - Christiane. Otro dato parecido repetido en diferentes momentos, es el de la novela que A..., pág. 201, coloca en la mesa baja del aperitivo, novela que Franck le ha prestado y cuya lectura empezó el día anterior. Volvemos a encontrar esta misma escena, págs. 81 y 82, durante otro aperitivo²⁸⁵ en que A... y Franck están poniendo a punto los detalles de su viaje y se dice que los dos han terminado la lectura del libro, etc... Con estos hechos, Robbe-Grillet jalona el relato de datos falsos, que nos extravían, llevándonos a callejones sin salida o a contradicciones. Las descripciones que hace sin embargo dan la impresión de un gran rigor cronológico:

Ahora la sombra del pilar -el pilar que sostiene el ángulo suroeste del tejado- se alarga, sobre las baldosas, cruzando esta parte central de la terraza, delante de la fachada, donde se han dispuesto los sillones para la velada. Ya, el extremo de la línea de sombra alcanza la puerta de entrada que marca el medio. Contra el aguilón oeste de la casa, el sol ilumina la madera hasta un metro cincuenta de altura, aproximadamente. Por la tercera ventana, que da a este lado, en consecuencia, penetraba ampliamente en el dormitorio, si el sistema de celosía no se había bajado./ Al otro extremo de este lado oeste de la terraza, se abre el office. Se oye, por la puerta entreabierta, la voz de A..., luego la del cocinero negro, locuaz y cantarina, y de nuevo la voz nítida, mesurada, que da órdenes para la cena./ El sol ha desaparecido detrás del espolón rocoso que remata la parte más sobresaliente de la meseta. (págs. 15-16)

Parece un momento apacible justo antes de la puesta del sol que, en los países tropicales cae repentinamente. Y, sin embargo, si estudiamos de cerca estas frases, vemos cómo el texto empieza en presente (*se alarga*), pasa al pretérito perfecto, *se han dispuesto*; es decir, una acción recién pasada pero cuyo sentido se ve modificado por *para la velada* que nos sitúa en prospectiva. Un futuro que el lector conoce ya que el narrador cuenta repetidas veces las escenas de la velada, la disposición de los sillones para que Franck y A... estén sentados codo con codo y él aparte, obligado a torcer la cabeza para verlos. La descripción sigue en presente y de nuevo,

²⁸⁴ Según la terminología genettiana, se producen "anacronías retrospectivas" o "analepsis", que vienen a romper la cronología lineal.

²⁸⁵ El aperitivo es un verdadero rito: rito en la novela y rito en la vida de los europeos acostumbrados a vivir en países tropicales. El coñac con hielo y agua con gas era la bebida habitual del "colonial" por varias razones: marcaba el final del día de trabajo y el principio del reposo, saciaba la sed con una bebida larga y fresca y, por otra parte, el coñac, que contiene un alto grado de alcohol, actuaba como desinfectante del agua y del hielo.

aparecen otros tiempos pasados, esta vez el imperfecto y el pluscuamperfecto, en una estructura hipotética. El narrador no ve el interior del dormitorio, por lo tanto supone que el sol penetra a raudales en la habitación, pero con una condición: que no se haya activado el sistema de celosía. De no ser así, A... tendría la culpa de no haberlo hecho o de no haber dado la orden de que se hiciera pues se trata de su dormitorio. Estos tres cortos párrafos, aparentemente anodinos, ocultan bajo la superficie del imperceptible cambio de tiempos y modo, el drama del narrador. Este fenómeno ocurre cada vez que su obsesión le hace volver una y otra vez sobre las mismas escenas o pre-ver algo:

[L]as precisiones que da sobre su programa futuro para ese día en la ciudad serían más naturales si vinieran a satisfacer alguna pregunta de un interlocutor; nadie sin embargo ha manifestado el menor interés, hoy, por el asunto del camión nuevo. Y por poco establecería en voz alta -en voz muy alta- el detalle de sus desplazamientos y de sus entrevistas metro a metro, minuto a minuto, apoyándose cada vez sobre la necesidad de su comportamiento, (págs. 196-197).

El empleo en pasado de los distintos tiempos verbales de este pasaje, después de especificar que el programa es futuro, se presta a confusión. Pero si hacemos una segunda lectura, a la luz de la pasión que agita al narrador siempre que habla de A..., de Franck y del viaje, comprendemos que al mismo tiempo supone qué ocurrirá y da por hecho que sus sospechas están fundadas. Ese vacío²⁸⁶ o elipsis de la noche que pasan en la ciudad-puerto A... y Franck, lo llena con sus fantasmas no sólo imaginando lo que supone que ocurre -también piensa en un posible accidente- sino también haciendo un registro del dormitorio de A... -que describe muy minuciosamente, lama por lama, objeto por objeto, como cada vez que se siente desestabilizado²⁸⁷. Por otra parte, se mezclan el tiempo básico de los quehaceres de la plantación con el proyecto de viaje o el viaje de A... y Franck y los fantasmas del narrador. Estos últimos son los que ordenan las secuencias. Los tres niveles están íntimamente ligados entre sí y el espacio: así, durante la larga noche de espera, el narrador, que se ha quedado en la plantación, penetra en el dormitorio de A... en que se encuentra un almanaque que representa en una foto el puerto donde están Franck y la esposa del narrador. Este almanaque está colgado de un hilo rojo

²⁸⁶ Esta palabra aparece repetidamente: la casa está vacía, la terraza está vacía, el dormitorio está vacío. Son espacios que el narrador recorre sin cesar, como si se tratara de un laberinto -estamos en perspectiva ya que se trata del tema y es el título de la siguiente novela de Robbe-Grillet- del que es incapaz de salir, sin dejar de describir todos los pequeños detalles que su ojo-cámara detecta sin nunca comentar nada personal pero que sugiere, a la perfección, su estado de "alma en pena".

²⁸⁷ En *Le miroir qui revient* (pág. 39), Robbe-Grillet aclara: "si describe con un cuidado meticuloso, con protección geométrica, el mundo que le rodea, y cuya traición teme, es *con la intención* [sic] de neutralizarlo."

-entiéndase hilo de Ariadna- sujeto a la pared con una chincheta. La descripción, siempre minuciosa, llega a hacer olvidar que se trata de una foto, sin embargo

en lo alto del mástil se ha posado un pájaro que no es un ave de mar, sino un ridículo e inverosímil buitre²⁸⁸ con el cuello desplumado. Otro planea por el cielo.

Su imaginación hace que el espacio -el puerto real y el de la foto- y el tiempo -el del narrador en la plantación fantaseando y el de los viajeros que están en el puerto- se fundan.

Estos fantasmas del narrador son de corte netamente erótico. Todo su drama gira alrededor del objeto de sus celos: A..., que se le antoja deseable a causa de la presencia de un rival. La contempla (a través del espejo y de las celosías), la espía (la carta que escribe; el paquete que trae del viaje), la admira (su magnífica cabellera; su flexible cintura; su natural soltura) y la critica (no es ama de casa; es estática, fría: sus ojos verdes no parpadean, le miran vacíos). Es el diablo -Satán- y las S de la silla descrita pág. 125 sugieren palabras que empiezan por S, como Sirena, Sinusóide, Serpiente, "Sorcière"²⁸⁹ (es decir *hechicera*)... Se ríe de los favores de la mujer del relato que los concede a un negro; encuentra la voz del segundo chofer hermosa. Siempre que espía a A..., se fija ante todo en su pelo. Esa larga cabellera es una masa viva, movediza, que contrasta con la inmovilidad de los rasgos del rostro. (Cuando lo recoge en moño, se pone nervioso; es como cuando aparece el ciempiés, el peligro se acerca). Pasa largos ratos contemplando cómo el cepillo se desliza por la larga melena:

[a] lo largo de la cabellera suelta, el cepillo va bajando con un ligero ruido que se parece por una parte al aliento y por otra a la crepitación. Apenas llegado abajo, muy rápido, vuelve a subir hacia la cabeza donde golpea con toda la superficie de las púas, antes de deslizarse de nuevo por la masa negra, óvalo de color hueso cuyo mango bastante corto desaparece casi por entero en la mano que lo aprieta con firmeza (pág. 64). [O, dejando su pasión y su fantasía vagar]²⁹⁰: [i]gual a esta noche sin contornos, la cabellera de seda fluye entre los dedos crispados. Se alarga, se multiplica, extiende sus tentáculos en todos los sentidos, enroscándose sobre sí misma en una madeja cada vez más compleja cuyas circunvoluciones y laberintos aparentes siguen dejando pasar las falanges. (Págs. 173-174)

²⁸⁸ En efecto, se esperarían unas gaviotas, según el más puro estilo de los almanaques. Pero una amenaza se cierne sobre el objeto de su deseo -y por lo tanto de sus celos- en la persona de Franck asimilado a un ave de presa. El símil es fuerte tanto más cuanto que el buitre se alimenta de carne muerta. No olvidemos que estamos en la parte del libro que va de la página 144 a 168, ambas inclusive, donde la angustia del marido obseso que está solo y sufriendo una crisis aguda de celos lo deforma todo, repitiendo sin cesar las mismas imágenes.

²⁸⁹ Jean-Claude Vareille, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, A.-G. Nizet, Paris, 1981, "S" comme... étude de métamorphoses", págs. 57-84.

²⁹⁰ En *Projet pour une révolution à New York*, (Paris, Ed. de Minuit, 1970); en el prólogo, Robbe-Grillet manifiesta: "[e]stas imágenes están a mi alrededor, es decir dentro de mí, y [...] en lugar de taparme los ojos cubriéndome la faz, me queda la posibilidad de jugar con ellas".

Las sinuosidades de los mechones, como en los dibujos de la mesa y de la silla de la foto de A... figuran la S²⁹¹. S de Sexo, de Sensualidad, de Soltura, de Sospecha, de *Scolopendra* (el ciempiés que anuncia el principio de una crisis de celos y que termina siendo muerto por el enemigo - Franck- se transforma en una mancha²⁹², es decir mancilla, que él borrará con una goma²⁹³). Cuando A..., después del aseo, sujeta estos mechones recogéndolos a su antojo en un complicado moño, él está sobre aviso, teme una traición. Por eso, siempre se fija en el estado del peinado cuando su esposa vuelve:

A... puede haber introducido su rostro por la abertura [dejada por el cristal bajado de la portezuela del coche de Franck] por encima de los cojines. Se arriesga, al levantarse, a deshacer su peinado contra los bordes del marco y ver el pelo soltarse al encuentro del conductor que se quedó sentado al volante.

El espectáculo del pelo suelto de A... y de su cuidado le pertenece y el hecho de que A... se arriesgara a que se soltara delante de Franck equivaldría a una confesión de adulterio...

Las ondulaciones del pelo recuerdan también las olas del mar. El pelo, como el mar, fluye. La simbología marina ocupa en las novelas de Robbe-Grillet un lugar importante²⁹⁴. Su significado nos remite a la imagen femenina, de fecundidad, de refugio, del "antes", de la vagina. También la V un poco abierta, de los troncos de árboles, -como dos piernas abiertas-, tirados cerca del puente que se está reparando, a la espera de ser colocados, o los élitros de un coleóptero en la larga noche de espera de la vuelta de A... del puerto. Esta V empieza también la palabra *Voyeur*²⁹⁵. V es el cinco de los romanos. Y el hilo rojo que sujeta el almanaque es una V invertida, de mal agüero.

²⁹¹ Barthes, en *Le plaisir du texte* (Paris, Ed. du Seuil/Tel Quel, 1973, pág. 30), dice: "El texto tiene una forma humana, es, pues, ¿una figura? ¿un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico". En la pág. 195 de la novela, Robbe-Grillet alude también a la S que dibuja el rabo de un lagarto, símbolo fálico.

²⁹² Otras manchas aparecen durante la noche en la que el narrador espera a su mujer: una formada por los insectos que revolotean alrededor de la lámpara y otra que se encuentra en la terraza. Ésta es particular: parece que no se puede quitar pero, por un efecto óptico, a través de los cristales verdosos que tienen defectos en forma de vagos círculos, puede pasar desapercibida, casi desaparecer cuando el narrador lo quiera, con sólo mover un poco la cabeza.

²⁹³ Otro elemento de intertextualidad, en esta alusión a la primera novela de Robbe-Grillet, *Les gommages*.

²⁹⁴ "El mar aparece, ese doble de mí mismo" (*Le miroir qui revient*, pág. 43). Se trata de una connotación autobiográfica: Robbe-Grillet nació y se crió en Brest.

²⁹⁵ Aquí, el marido-narrador se convierte en *voyeur* que es, además, un elemento de autorreferencialidad puesto que alude a su primera novela donde la mirada desempeñaba ya el papel principal.

El marido-narrador espía a su mujer: en la página 142, cuando A... está sentada frente a su espejo, arreglándose para marcharse con Franck al puerto, el narrador no la pierde de vista:

Está sentada ante el espejo ovalado donde su cara aparece de frente, iluminada por un solo lado, duplicando a poca distancia el rostro de perfil./ A... se inclina aún más hacia el espejo. Los dos rostros se aproximan. Sólo están a treinta centímetros uno de otro. Pero conservan su forma y su posición respectiva: un perfil y una faz paralelos entre ellos.

Es una representación eminentemente picassiana. En efecto, parece una pintura, un retrato plano, sin ningún relieve. Sólo una parte del rostro está en la oscuridad, de tal manera que el rostro, que en la realidad está de frente, parece presentarse de perfil. No es un doble, es una variante. Se trata de un juego de luces y sombras sobre un rostro que no deja translucir emociones, como una yerta imagen plana. En otra ocasión, el acecho intriga al narrador hasta tal punto que habla del episodio en varias ocasiones: A... está leyendo una carta

La hoja de color azul muy pálido, del formato común de los papeles para cartas, y lleva la marca muy acentuada de haber sido doblada en cuatro./ Luego, con la carta en la mano, A... empuja el cajón, avanza hacia la mesita de trabajo (colocada cerca de la segunda ventana, contra el tabique que separa el dormitorio del pasillo) y se sienta en seguida delante de la carpeta de donde saca al mismo tiempo una hoja de papel azul pálido -idéntica a la primera, pero virgen. Quita el capuchón de su pluma, y, después de echar una breve mirada hacia el lado derecho (mirada que no alcanzó siquiera la mitad del hueco de la ventana, situado más hacia atrás), inclina la cabeza hacia la carpeta para ponerse a escribir. (Págs. 15-16)

Esta descripción se repite otras tres veces más, páginas 101, 103 (completada por la adjetivación de su letra: *fina, apretada y regular*) y 105 antes de que aparezca, en las páginas 106 y 107, una hoja de papel azul pálido *doblada al menos ocho veces* en el bolsillo de la camisa de Franck, cubierta con una escritura caracterizada, pág. 114, como *fina y apretada*. El narrador dijo al principio que el papel era corriente; sin embargo, cuando se ve el papel que sobresale del bolsillo de Franck, dice:

A... ve el papel azul pálido que atrae la mirada. Empieza a dar explicaciones acerca de un malentendido entre ella y el sirviente acerca del hielo. ¿Qué? ¿le dijo que no lo trajera? De todas maneras, sería la primera vez que uno de sus sirvientes no la entendiera./ "Para todo hay una primera vez", contesta ella con una sonrisa tranquila. Sus ojos verdes, que nunca parpadean, sólo reflejan el recorte de una silueta sobre el cielo.

¿Son imaginaciones del narrador? o ¿lleva razón? Es como el mercader de Venecia visto por Shakespeare, todo se le figura su pasión aunque sabe que puede perder a A...:

Además del armario, no hay más que un mueble (una butaca) en este refugio. Sin embargo, la salida oculta por la cual comunica con el pasillo, el salón, el patio, la carretera, extiende hasta el infinito sus posibilidades de fuga²⁹⁶.

²⁹⁶ *Ibidem*, pág. 187. A... no es prisionera, puede marcharse, la casa está abierta como la novela.

No lo puede remediar. Sin embargo, cuando la noche de suplicio termina y todo vuelve a su cauce, recobra alguna tranquilidad y vuelve a ser la cámara que se limita a deslizar su objetivo sobre piernas y objetos:

A... está inmóvil de pie delante del escritorio; se ha vuelto hacia el tabique: se presenta pues, de perfil en el hueco abierto de la ventana. Está leyendo por segunda vez la carta recibida de Europa en el último correo. En la mesa barnizada, el sobre rasgado forma un rombo blanco próximo a la carpeta y la pluma de capuchón de oro. La hoja de papel, que extiende con las dos manos, lleva aún la marca del doblez./ Tras haber terminado su lectura, A... pone la carta al lado de su sobre, abre la carpeta. Del bolsillo grande de esta última, saca una hoja de papel del mismo formato, pero virgen, que coloca encima del secante verde puesto a tal efecto. Quita el capuchón de la pluma e inclina la cabeza para ponerse a escribir.

Franck es el único personaje verdaderamente vivo de esta novela: ríe, se mueve, mastica... (págs. 110-111). En efecto, el narrador y Christiane son invisibles y A... se caracteriza por su actitud estática o, mejor dicho, su marido la describe así. A veces, incluso parece que tiene demasiada energía o que es poco discreto (pág. 23):

Sería difícil precisar dónde, exactamente, no respeta alguna regla esencial, en qué punto en particular le falta discreción.

Sus opiniones no son muy razonables, como por ejemplo su intención de comprar un camión nuevo para que los indígenas dejen de tocar el motor. El narrador está en total desacuerdo.

Debería de saber que es todo lo contrario: el motor nuevo será un juguete aún más atractivo, así como el exceso de velocidad por las malas carreteras y las acrobacias al volante.../ [...] Franck piensa que existen conductores serios, incluso entre los negros. A... es también de esa opinión, por supuesto. (Pág. 25)

Es el héroe que mata al ciempiés-dragón que aterroriza a A...:

Franck, que no ha dicho nada, mira a A... de nuevo. Luego se levanta de su silla, sin ruido, llevando la servilleta en la mano. Hace una bola con ella y se acerca a la pared. (Pág. 63)

Su proeza impresiona a la mujer, la hace revivir (págs. 29 y 207, tararea una canción), la saca de su inmovilidad habitual (pág. 94: A... parece tener unas ganas de hablar inusitadas). Es el presunto rival del marido-narrador pero, en realidad, da vida a su otro yo²⁹⁷. Parece tener más éxito que el narrador con A... . Ella le presta atención:

La voz de Franck sigue contando las preocupaciones que existen en su propia plantación. A... parece interesarse por ello. Lo anima de vez en cuando con unas palabras que son prueba de su atención. (Pág: 20) [Le sirve mejor:] Para no arriesgarse a derramar el contenido [del vaso de coñac con agua] por un movimiento en falso, en la completa oscuridad, ella se ha aproximado lo más posible del sillón donde Franck está sentado, sujetando con precaución el vaso que le destina. (Pág. 18)

²⁹⁷ Este tema fue tratado en el siglo XIX por autores como Maupassant, Poe, Chamisso, Hoffmann, Dostoievski, Rimbaud... A principios del siglo XX, la música se interesó por este tema: Stravinski con *Petrushka*; Manuel de Falla, con *El amor brujo* y Richard Strauss, con *La mujer sin sombra* (libreto de Hoffmannsthal), (Clément Rosset: *Le réel et son double*, "Je est un autre", Gallimard, Folio/Essais, Paris, 1976, págs. 85 a 105). En filosofía, es el concepto "del mismo y del otro", recogido por Vincent Descombes, *Le même et l'autre* (Paris, Ed. de Minuit, coll. Critique, 1979).

Comenta con él el libro que le prestó; incluso contesta de una manera provocadora a lo que le dice Franck:

Mire que [...] acostarse con negros... A... se da la vuelta hacia él, levanta la barbilla, pregunta con una sonrisa: "Y bien ¿por qué no? Franck sonríe a su vez pero no contesta nada, como si estuviera molesto. (Pág. 194)

En otra ocasión, a la vuelta del puerto, bromea:

[p]arece muy bueno en mecánica, hoy. (Pág. 198)

Pero ese otro yo no triunfa hasta el final, ya que, después del viaje y hablando de los motores que son todos iguales, A..., entre bromas y sonrisas, comenta:

[m]uy justo [...] es como las mujeres...²⁹⁸

La ironía de esta reflexión pone fin a los éxitos del doble que se convierten en fracaso y dan paso al tema de la castración: el narrador anula-mata a su doble. Este crimen mentalmente cometido engendra un remordimiento que a su vez genera la obsesión y esta obsesión levanta un muro aún más alto entre él y su mujer.

Como hemos visto, la pasión, las celosías y los defectos de los cristales de las ventanas hacen ver ciertas cosas de diferentes maneras según los momentos. El texto traduce estas variantes, dando la impresión de que las cosas no son estables sino unas veces movedizas, y otras contradictorias, como vistas en sueño -no puede ser más barroco- y que, a pesar de que el narrador se pinte como víctima del engaño o cegado por los celos, es todopoderoso, puesto que, cambiando de ángulo de visión -óptica o psicológica-, puede jugar a ver o hacer desaparecer, por ejemplo, una mancha; o decir que la historia de la novela africana tiene

un protagonista [que] es un funcionario de aduanas. El personaje no es un funcionario sino un empleado superior de una vieja compañía comercial. Los negocios de esta compañía van mal, evolucionan rápidamente hacia la estafa. Los negocios de la compañía son muy buenos... (Pág. 216)

sin ningún problema; también se percibe, que el paquete que lleva A... al salir del coche es tan pronto

un diminuto paquete verde de forma cúbica (pág. 116)

o no existe (pág. 75) o

A... lleva en la mano un paquete de tamaño muy pequeño, de forma incierta, que se borra del todo por momentos, absorbido por un defecto del cristal (pág. 204)

²⁹⁸ Recuerda el tema de la ópera de Mozart (libreto de Lorenzo da Ponte cuyo tema es eminentemente barroco -el laberinto del amor): *Così fan tutte* o la *Escuela de los amantes* en que el filósofo cínico Don Alphonso, para corroborar su teoría sobre la infidelidad femenina, convence a Guglielmo y Ferrando para que, engañando a sus amantes Dorabella y Flordiligi sobre su verdadera identidad y provocándolas, caigan en la infidelidad. De esta manera el filósofo puede decir: "todas hacen lo mismo ...".

o que, hablando del agua del río que cruza la "concesión",

[su] transparencia no [es] nunca suficiente a pesar de la muy reducida altura de agua. (pág. 37)

cuando, casi al final de la novela la describe así:

El agua del pequeño río enseña su superficie plisada que atestigua la rapidez de la corriente. [E]l río corre pero la superficie queda como cuajada en aquellas inmutables líneas (pág. 213).

Igualmente, el destello está fijo y da a la superficie líquida un aspecto más transparente. Una mancha desaparece, unas afirmaciones se niegan a renglón seguido, el diminuto paquete se ve suprimido con moverse sólo un poco, el agua ya no es turbia sino que corre debajo de una superficie transparente y dura. Las cosas que le molestan o le hacen sufrir son modificadas, suprimidas, absorbidas, borradas o petrificadas. Su impotencia no le permite enfrentarse con las personas; por eso influye fuerte y mentalmente en las cosas. Y, si hace falta, puede convertir el objeto de su pasión en una cosa, en un retrato plano cuyos ojos -verdes agua- están vacíos y duros como los de las mujeres retratadas por Modigliani, o, como apuntábamos más arriba, cuyo rostro es presentado de frente y de perfil a la manera de Picasso. Volvemos al crimen ritual de *Les gommés*. Aquí, Edipo-rey-todopoderoso-narrador-marido-hijo da muerte a A...- mujer-mar-madre.

III.3.3.- MICHEL BUTOR: *L'emploi du temps*²⁹⁹

"CARTA A ROBERT KEMP³⁰⁰": París, 28 de octubre de 1956. Muy señor mío: ¿Me permite que recurra a la benevolencia que Vd. siempre concedió a mi propia búsqueda para recomendarle el libro de Michel Butor, *L'emploi du temps*, que probablemente recibió junto con el alud novelístico de este principio de temporada?/ [...] *L'emploi du temps* es una novela que se aparta de los caminos trillados y que, por esta razón, podría desconcertar, quizás desagradar, y sin duda alguna dar menos que hablar que una obra que respondiera a las normas admitidas. Me parece, sin embargo, que Vd. sentiría no haberla leído. Le ruego, Señor, que no me recrimine si

²⁹⁹ La edición que utilizaremos para las citas -que traduciremos- será la original de las Ed. de Minuit, Paris, 1956.

³⁰⁰ En el número monográfico *Robbe-Grillet* de *Obliques*, nº 16-17, 1978, pág. 272, donde está reproducida esta carta, en nota, encontramos la aclaración siguiente relativa a la relación de Robbe-Grillet con el destinatario de la carta: "Robert Kemp y Emile Henriot habían intercedido a favor de Robbe-Grillet en la concesión que se le había hecho recientemente de la beca de la Fundación Del Duca". Tr. n.

juzga esta carta insólita, y reciba de nuevo la expresión de mi respetuoso afecto y de mi fiel agradecimiento. Firmado: Alain Robbe-Grillet". Es sintomático que un autor joven, que empieza su carrera, apadrine a otro autor novel como lo era también entonces Michel Butor. Era reconocerlo como uno "de los suyos" y *L'emploi du temps*, un "nouveau roman".

La historia de *L'emploi du temps* es en principio muy sencilla: trata de la estancia de un año en una ciudad inglesa, Bleston, de un joven francés, Jacques Revel, contratado por una sociedad de exportación. Tiene dos escarceos amorosos con dos hermanas -las hermanas Bailey- que, finalmente, se convertirán en las prometidas de dos de sus amigos, uno, su homónimo inglés, James Jenkins, prototipo del joven muy inglés, apegado a sus costumbres y poco hablador; el otro, Lucien Blaise, compatriota, «gallic» (págs. 84 y 159), simpático, seductor y despreocupado. Durante su estancia en Bleston, donde, desde el mismo momento de su llegada, se siente a disgusto, traba amistad con un novelista inglés, que le instruye sobre la forma de escribir novelas policíacas. Es autor de una novela de este género, titulada *El crimen de Bleston*, concebida a partir de hechos reales por lo que Revel la utiliza como guía. El escritor inglés oculta su verdadero nombre, George William Burton, bajo el seudónimo de J. C. Hamilton, para ocultar a los habitantes de Bleston la verdadera autoría del libro. Jacques un día revela de manera atolondrada el auténtico nombre del autor a Jenkins y a las dos hermanas. Poco tiempo después, el novelista es víctima de un misterioso "accidente". Revel se siente culpable de lo ocurrido y, a la vez, sospecha de Jenkins como autor material del pretendido accidente. Hace su personal encuesta para descubrir la verdad.

Hasta aquí, el libro cuya lectura A. Robbe-Grillet recomienda en su carta a R. Kemp, no parece extraordinario. Sin embargo, exceptuando la elección de la forma de diario, lo que llama la atención es la manera de fecharlo y su división en distintas partes que nos recuerdan, por ser cinco, los cinco actos de una obra de teatro. Tienen título: "La entrada", "Los presagios", "El accidente", "Las dos hermanas", "La despedida", que anuncian algo de misterio -"presagios", "dos hermanas"- y de acción -"accidente". El diario empieza el jueves día 1 de mayo y se termina el martes 30 de septiembre; es decir, que cubre cinco meses -condensados en el espacio de 299 páginas- cuando la historia nos habla de una estancia en Inglaterra de un año del autor de dicho

diario. Estas primeras constataciones despiertan la curiosidad y vienen a corroborar la opinión emitida por Robbe-Grillet en su carta.

Examinemos la expresión de la fecha que en sí, forma un paratexto. Consigna la fecha que corresponde al relato, y la de cada uno de los cinco días de la semana en que el narrador escribe³⁰¹, lo cual constituye una novedad. En la primera página del diario vemos inscrito en lo alto de la página: «MAYO, octubre», y un poco más abajo «Jueves 1 de mayo»³⁰². Al enfrascarnos en la lectura, comprendemos qué significa que el autor del diario escriba en mayo (el día 1) acerca de sucesos ocurridos en el mes de octubre anterior. El relato completo de esta primera jornada se cifra en tiempos pasados y se refiere -aunque en el recuerdo- a su primer contacto con la ciudad, a la que llegó en la noche del 1 al 2 de octubre:

Las luces se fueron multiplicando [...] me acuerdo, de pronto me entró miedo (y era perspicaz: era efectivamente esa clase de locura que yo temía, aquel oscurecimiento de mí mismo) me encontré invadido durante todo un largo segundo por la absurda gana de volver atrás, de renunciar, de huir (págs. 9-10)

Exceptuando las inquietantes reflexiones consignadas en estas primeras páginas, las indicaciones de fechas parecen complicadas. No se simplifican conforme avanzamos en la lectura de este diario; coinciden alguna vez los meses -no los momentos- y otras veces se relatan hechos ocurridos en tres meses distintos y, en la penúltima página -(298)-, encontramos la mención: «SEPTIEMBRE, agosto, julio, marzo, septiembre». En realidad, se trata del último día de Revel en Bleston; está a punto de marcharse, y en los apuntes de ese martes 30 de septiembre están presentes sucesos de agosto, julio, marzo y también de este mes que está acabando, según su memoria y su discurrir se los dictan -incluso hace alusión al 29³⁰³ de febrero sobre el cual ya no tiene tiempo de consignar nada.

Si las indicaciones sobre fechas son algo sorprendentes, no son la única novedad que encontramos. El autor de la novela, en sus *Entretiens avec Michel Butor* con G. Charbonnier,

³⁰¹ Salvo en una ocasión, el sábado 7 de junio, en que termina de consignar la historia de la Vidriera de Caín, no volverá a transgredir su norma personal de no escribir en fines de semanas, de tal manera que el diario consta de cinco partes escritas en cinco meses a lo largo de cinco días a la semana.

³⁰² Los caracteres tipográficos son los empleados por Butor en la novela.

³⁰³ Esta fecha -que no existe más que en años bisiestos- de la que el escritor del diario habla varias veces y sobre la cual no llegamos nunca a saber nada, parece haber sido elegida por Butor de manera arbitraria, quizás con intención lúdica, como haciéndole un guiño al lector para que forme su propia hipótesis acerca de esta laguna voluntaria si así lo desea.

explica que ha tratado en el relato dos series temporales: las que respetan la cronología y las que remontan el curso del tiempo: "[E]ste movimiento inverso del tiempo cronológico normal, apunta Butor, es algo de que tenemos experiencia constante en el funcionamiento de nuestra memoria". Y añade: "El libro está construido en su totalidad como un canon, un canon en el sentido musical [...] un inmenso canon temporal"³⁰⁴. De esta manera, las cinco partes del libro escritas en cinco meses se corresponden a múltiples planos temporales que se van superponiendo y, en ocasiones, entrecruzando. Su título nos lo indica:

- El de los recuerdos ordenados cronológicamente desde la noche del día 1 al día 2 de Octubre hasta el 30 de Septiembre siguiente.

- El de los sucesos del presente -el día en que Revel los consigna en su diario cuando acaban de acontecer -y de la conciencia inmediata- el aquí y el ahora del narrador convertido en protagonista.

- El que se remonta hacia el pasado en sentido inverso: es decir el del narrador-detective en su análisis de los hechos e incidencias ocurridos en épocas distintas más o menos remotas.

- El de la lectura de lo anotado en orden cronológico para situarse en la diégesis.

- El de la re-lectura en orden inverso para volver a encontrar un dato o un nombre que no recuerda.

- El del tiempo monumental: las catedrales, el museo, el ayuntamiento...

- El del tiempo de autoridades: la Iglesia, el autor de *El crimen de Bleston*, la Universidad...

- El del tiempo mítico: Caín, Teseo, Edipo, Ariadna, Fedra...

- El del tiempo ralentizado o inmóvil: la vida en Bleston, las descripciones.

- El del tiempo anulado: los incendios, el 29 de febrero, el momento en que la manecilla del reloj de la estación marca la hora de la partida del narrador-protagonista³⁰⁵.

Todo el diario está compuesto de esta forma, mezclando los detalles pasados, que afloran a la memoria de modo acrónico, -tal vez semiacrónico- con los hechos cotidianos. Los recuerdos

³⁰⁴ Georges Charbonnier, *Entretiens avec M. Butor*, Gallimard/NRF, 1967, págs. 107-108.

³⁰⁵ Nos hemos inspirado aquí en la clasificación de los tiempos hecha por Paul Ricoeur en su estudio sobre *Mrs. Dalloway* en *Temps et récit*, t. II, Paris, éd. du Seuil, 1984, págs. 152-167.

funcionan como pequeños destellos o parcelas de tiempo que vienen a aglutinarse para conformar el relato, semejantes a diminutos espejos que van reflejando, cada uno bajo un ángulo imperceptiblemente distinto, la misma realidad en un momento dado, utilizando todos los procedimientos a su alcance y cambiando de ritmo según las necesidades del relato. He aquí unos ejemplos:

- Tiempo parado:

Siempre en el mismo decorado, con el único cambio de disminución de la luz hasta enero [...] de tal manera que me resultaría muy difícil precisar en qué momento se produjo tal o cual mínimo acontecimiento que ocupó sin embargo mucho en tiempo nuestras breves conversaciones de compañeros de trabajo en el momento del almuerzo[...] (págs. 36-37)

- Lentitud:

Me paseé lentamente por Lanes Park; quedaban aún algunas hojas en los castaños, las últimas, delgadas, abarquilladas, muy oxidadas, con sus nervaduras tiesas y bombeadas, marcadas como las costillas de las momias, las últimas hojas cayendo en remolino lentamente por el aire amarillo, borrándose lentamente en el lodo. (pág. 68)

- Proyección hacia el pasado o analepsis:

Las luces se multiplicaron. Fue entonces cuando entré, cuando empieza mi estancia en esta ciudad, este año del que más de la mitad ha transcurrido ya...(pág. 9)

En realidad, al tratarse de un diario, la totalidad del libro es una inmensa analepsis, con la excepción de la introducción esporádica de otras técnicas para variar el ritmo de la narración.

- Proyección hacia el futuro o prolepsis:

Hay que consignar todos los detalles capaces de hacer presente este episodio ocurrido ayer por la noche cuando yo lea de nuevo este texto (pág. 61).

- Vacío, omisión voluntaria de información o elipsis: la del 29 de febrero que produce un efecto de misterio porque nunca sabremos de qué trataba:

Y ya no tengo tiempo de anotar lo que había ocurrido la noche del 29 de febrero y que se va a borrar cada vez más de mi memoria... (pág. 299).

- Tiempo contracto:

Todas esas semanas cuyo número me horroriza cuando consulto el almanaque, cada una habiendo pasado tan lentamente, se contraen casi en una sola inmensa, espesa, compacta, confusa [...] (pág. 38).

- Suceso repetido con variantes y tiempo contracto:

Fue aquel día, el sábado 19 de abril, cuando hubimos terminado nuestras pastas y bebido nuestra última taza de té verde, Lucien y yo, en la planta primera del "Oriental Bamboo", en esta misma mesa, cerca de esta misma ventana que da a la fachada de la Catedral Antigua, bajo la mirada de reptil benevolente del camarero amarillo un poco gordo sentado en la esquina opuesta de la habitación, cerca del aparador cargado con vasos y cubiertos, con la misma cara, con la misma expresión en los labios, que quizás fuese una sonrisa, cuando aquella cena de noviembre con James, en la que habíamos hablado de *El crimen de Bleston*, cuando aquella cena de junio con Lucien, durante la cual hablamos de J.-C. Hamilton y de las hermanas Bailey, cuando aquel almuerzo del invierno del que volveré a encontrar la fecha exacta al proseguir esta investigación, en que había

encontrado a George Burton y me había dirigido la palabra porque había visto el ejemplar de su libro en la edición Penguin que acababa de volver a comprar en una librería de viejo... (pág. 216).

- Tiempo y espacio confundidos y contratos:

Se pueden ver, reunidos en la composición de un solo panel varias escenas a un tiempo, al mismo personaje que, de esta manera, aparece dos veces, tres veces en el número 15: la bajada a los infiernos (a Teseo y Pirítoo a la izquierda, delante de la falla que lleva al mundo subterráneo, a Teseo y Pirítoo al centro, escalando los peldaños del trono para arrancar de él a Perséfone, y, finalmente, a los mismos Teseo y Pirítoo, a la derecha, en el sótano de aquella cueva inmovilizados con unos grilletes) unas acciones que duran cierto tiempo [...] (págs. 211-212).

Además, todos estos tiempos mnemónicos pasan a través de la criba del protagonista-narrador, autor del diario y del profesor Butor, Licenciado en Filosofía, poeta antes que novelista³⁰⁶, formado en la Universidad Occidental, con el bagaje cultural (ideología judeo-cristiana, mitologías antiguas de la Cuenca Mediterránea...) que esto supone, que le permite extender la red intertextual que a continuación veremos, conformando su experimento sobre la recuperación de los "tiempos perdidos", pues esta novela es la versión butoriana del tema proustiano de *En busca del tiempo perdido*. Los procedimientos referentes al tiempo que acabamos de ver están dominados por "cinco voces narrativas que entran progresivamente. Se controlan cinco series de acontecimientos, con una oposición entre el presente del diario que interviene a partir de la segunda parte y cierto número de inmersiones en la crónica más o menos remota"³⁰⁷. Además, estos acontecimientos son mezclados a su vez con la búsqueda alquímica que lo domina todo, tanto el tiempo bíblico de la vidriera de Caín, de mediados del s. XVI francés de la Catedral medieval Antigua inglesa, como el tiempo mitológico de la Odisea del griego Teseo contada en 18 tapices de hechura francesa del s. XVIII³⁰⁸, expuestos en un museo edificado en el s. XIX, la Catedral Nueva del s. XIX y su simbólica decoración moderna y la mirada intemporal del "buda" amarillo camarero del "Oriental Bamboo", restaurante citado en la novela policíaca que sirve de guía a Revel³⁰⁹, así como de método de conocimiento de la ciudad

³⁰⁶ Conoció a André Breton. "Y el surrealismo tuvo una enorme influencia en mí, aunque nunca haya sido surrealista, ni haya formado parte del grupo surrealista. Estuve relacionado sobre todo con pintores surrealistas y lo sigo estando" (Madeleine Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Ed. L'âge d'homme, Lausanne, 1982, pág. 113). Tr. n.

³⁰⁷ Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, éd. La Différence, 1993.

³⁰⁸ ¿Simple coincidencia el hecho de que Butor describa 18 (tapices del siglo) XVIII? ¿Juego? También Joyce escribió en 18 idiomas...

³⁰⁹ Revel son las dos primeras sílabas del verbo francés *révéler* (revelar: en su acepción de *manifestar*, *hacer patente algo*).

y de su tarea de escritor y detective. Todo este entramado, formado por superposiciones temporales, se desarrollan en un universo cerrado, vuelto sobre su centro: Bleston³¹⁰, autártico, producto de una topografía inventada³¹¹ cuyo diseño es apto para ser llenado con el contenido imaginado por el autor omnisciente, Butor. Por eso, todo suceso que ocurra en la diégesis en un tiempo dado lo hace en este espacio mítico que responde a la noción de unidad de lugar del teatro clásico.

En medio de este universo ficcional, Revel es el encargado, apoyándose en Burton -en sus declaraciones de novelista policiaco y en su novela *El crimen de Bleston*- de interpretar los signos que salen a su paso. Ningún elemento está aislado, todo está relacionado, en este microcosmos imaginario. Por ejemplo, cuando Revel se pasea por primera vez por el centro de la ciudad donde se encuentra el comercio y ve la novela policiaca *-El crimen de Bleston-* anunciada

³¹⁰ Si se pronuncia este nombre a la inglesa la sílaba tónica es la primera que recuerda la primera persona del imperativo del verbo francés *blesser*: *blesse* /blɛ:s/ significa: ¡hiere!. En inglés, *to bless* significa: *bendecir*. Aquí hay una ambigüedad con la que juega el autor como con el mito de Caín que mata a su hermano y sin embargo es llamado a engendrar un nuevo linaje (hiere y es bendecido). La segunda y última sílaba del nombre de Bleston es frecuente en inglés, lo que hace verosímil este topónimo.

Por otra parte, siguiendo con la simbología alquímica (nos apoyamos en C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1970) este mundo cerrado sobre sí mismo es como la serpiente (o Uroboros) que se muerde la cola, "lo que explica que las representaciones en espiral del centro sean frecuentes, como, por ejemplo, la de la serpiente enroscada alrededor del punto creador, del huevo" (pág. 286); es el *mercurius* [-]"el divino Hermés alado que se manifiesta en la materia, el dios de la revelación, señor del pensamiento y conductor de las almas por excelencia. [...] Cuando el alquimista habla del Mercurius, designa exteriormente el azogue, pero interiormente es el espíritu creador del mundo, disimulado o aprisionado en la materia (pág. 376) es decir, es "la sustancia que debe ser transformada"(pág. 486) y es también la imagen del microcosmos, fiel reflejo del macrocosmos: la *imago mundi* "proyectada por el alquimista en su *prima materia*" (pág. 491). Vemos hasta qué punto la simbología alquímica es rica y movediza, llena de reflejos y transformaciones que Butor aprovecha en su ficción para acercarse lo más posible al OPUS ALCHEMICUM.

³¹¹ En la primera página del libro -pág.9-, se nos ofrece un plano de ciudad. Se trata de un plano sucinto, -de los que se hacen a mano alzada- en el que se ve una ciudad, cuyo nombre no está indicado, construida a la orilla izquierda de un río, el Slee, cortada por unas grandes arterias de norte a sur y de oeste a este. En el centro el plano de situación está más cuidado: allí están las catedrales, el ayuntamiento, el museo, los restaurantes, los cines... Los domicilios de los personajes, también, están claramente indicados. Pero no atiende al mínimo detalle el diseño de las calles. Por ejemplo, Tower Street, a la que el protagonista hace referencia muy a menudo, en sus idas y venidas en autobús, no está ni siquiera terminada de dibujar. Sin embargo, varias cosas llaman la atención cuando se mira este plano por primera vez: la cantidad de parques que rodean a esta población, los distintos emplazamientos de la feria y el anillo que forman las vías del tren al llegar a la ciudad -a modo de grandes vasos sanguíneos- alrededor de Alexandra Place que tiene forma de corazón. El "plano" de la ciudad es ovoideo. (Véase nota anterior). Se ven claramente los números de los distritos: son 12. Este número es también el de los meses que Revel tiene que pasar en Bleston y el tiempo que la feria itinerante tarda en dar la vuelta a la ciudad: ocho meses alrededor del centro y cuatro en Plaisance Gardens. Pertenece además a la simbología universal: 12 es el número cósmico que rige el tiempo y el espacio -tema que desde los Precursores (ver capítulo II.1) preocupa particularmente los autores que tratamos- y que simboliza el orden y el bien. Recordemos igualmente que es el número de los signos del zodiaco; en las civilizaciones judaica y orientales antiguas, es el número de la plenitud; 12 fueron los dioses de la mitología antigua; 12 también los discípulos de Cristo; 12 los caballeros del Santo Grial; 12 los ángeles de la Biblia; 12 las tribus de Israel y los grupos étnicos de los indios Winnebago de Wisconsin representando la unión del Cielo y de la Tierra en unión perfecta; en China, la medicina cuenta 12 visceras y 12 son los sonidos de la música etc...

en el escaparate de una librería, la compra y descubre por medio de ella no sólo una historia que iremos descubriendo -*mise en abyme* de la novela policiaca en la novela que se está haciendo-, sino unos lugares en los que hasta entonces no había reparado³¹². Así nace su interés por la Catedral Antigua,

célebre por su gran vidriera, llamada Vidriera del asesino...³¹³.

No deja de ir a visitarla, de interesarse por las detalladas explicaciones que le brinda un eclesiástico y de hablar de ello con sus nuevos amigos, de prestarles el libro que él solo ha descubierto etc... Ocurre lo mismo con los tapices del Museo Harrey: en seguida son relacionados con la vidriera, porque unas cintas que lleva la armadura de Teseo le recuerdan las que vio sujetando la coraza de Caín en la vidriera de la Catedral Antigua, llamándole la atención por tener la lazada una caída parecida³¹⁴; por otra parte, los tapices ya no son objetos de arte en exposición en un museo edificado a tal efecto, sino que los relaciona con su propia realidad haciendo de ellos unos nuevos espejos donde se refleja su vida: él se identifica con Teseo, ve en Lucien a Edipo, Ann es su Ariadna y Rosa se convierte en Fedra y el incendio de Atenas, del último tapiz, se mezcla con el incendio de Roma, de la película *The Red Nights of Roma*, con *Quo vadis*, los documentales sobre *Creta*, *Roma*, *Atenas*, *Timgad*, etc... vistos en los cines de la ciudad y, a su vez, con los incendios que ocurren cada vez más a menudo en Bleston, que son el fuego del odio de Prometeo-Revel, que se venga, destruyendo a Bleston en efigie, al quemar el primer plano de la ciudad, que Ariadna-Ann le había vendido, y el color rojo del incendio es también el de la sangre del crimen que se cometió en la Catedral Nueva -en la novela de

³¹² Ve en ello un signo: "Era como una pista trazada especialmente para mí, una pista donde en cada etapa se me desvelaban los términos de la siguiente" (pág. 82). Al principio, pensaba que algunos lugares eran puramente ficticiales y luego se da cuenta de que todos los lugares que aparecen en la novela eran auténticos, hasta el restaurante chino que está mencionado en la novela policiaca -el "Oriental Bamboo"- existe verdaderamente bajo ese nombre. Por curiosidad, va a comer allí -y se aficiona a ello porque le permite mejorar de vez en cuando el sabor de la comida ya que la que le suelen ofrecer los restaurantes medianos de Bleston donde come diariamente es totalmente insípida- y le dará la oportunidad de conocer al autor de *El crimen de Bleston*, sin saber, al principio, quién era.

³¹³ Es la primera frase de la novela que el narrador acaba de comprar, *El crimen de Bleston*, y que reproduce en su diario. Esta frase recuerda que Burton, de alguna manera, enseña al narrador su técnica de escritura. Así, estamos en presencia de la *mise en abyme* del diario en la novela policiaca. Primero la cita en inglés y luego la traduce al francés (*op. cit.*, pág. 57). La repite en varias ocasiones más, traducida.

³¹⁴ De hecho la vidriera de Caín y las tapicerías Harrey son de hechura francesa aunque de dos épocas distintas - siglo XVI, la una y siglo XVIII, las otras- pero dentro de un estilo clásico entendido como una adaptación grecorromana.

Burton³¹⁵ y en la realidad, esta catedral está a su vez relacionada con la señora Jenkins cuyo padre, E. C. Douglas, realizó las esculturas de las que ella fue modelo- y la mancha de color rojo sangre que se refleja en el suelo de la Catedral Antigua cuando el sol se refleja en la vidriera que representa el sacrificio de Abel. Recordemos que el color rojo, en Alquimia, es el color final³¹⁶ pues la obra que Revel-Butor está llevando a cabo con su búsqueda es la *Gran Obra (opus)*, la materia con que las tapicerías están hechas son *prima materia*³¹⁷ (oro, plata, seda y lana pura). En efecto, Revel, como el alquimista, inicia una auténtica *peregrinatio*. Sus primeros tiempos en Bleston son una verdadera bajada a los infiernos en la oscuridad de la negra (la *nigredo* alquímica) ciudad hostil, pegajosa y húmeda en compañía de Horace Buck³¹⁸, el Caronte negro que le acompaña en su *iniciación*³¹⁹. Hasta en el idioma se trata de una iniciación:

Pues no sabía más que un poco de inglés. Sólo me llegaba lo que decían a través de una especie de niebla. Yo sentía que cada una de las sílabas que yo pronunciaba sonaba mal. Mis interlocutores tenían que pasar por alto mis fallos y descubrir mi intención en medio del caos³²⁰ de mis errores (págs. 184).

En consecuencia, el entendimiento y la interpretación también van por etapas: hasta que no realiza la compra del plano de la ciudad, Revel no consigue relacionar los lugares donde ha estado o de los que le hablan por no poderlos situar en el espacio. Estas nuevas nociones se

³¹⁵ "A partir de ese momento es la novela de J. C. Hamilton la que, para Revel, juega el papel de los autores anteriores para los alquimistas". J. H. Matthews: "M. Butor: Alchimie et roman" en *Revue des Lettres Modernes*, 1964, 94-99, pág. 55. Tr. n. Y Revel añade: "Buscaba en el autor, en aquel J. C. Hamilton, no sólo a un entretenedor sino también, confiando en su título, a un cómplice contra la ciudad, como a un brujo acostumbrado a esa clase de peligros que pudiese proporcionarme unos encantamientos lo suficientemente potentes para que me permitieran pasar victoriosamente a lo largo de este año" (pág. 57).

³¹⁶ "[E]l rojo más allá de todo color" (pág. 296). Es el color de la sangre pero también el del fuego que une los contrarios: el mal (el infierno, el diablo...) y el bien (el calor, la purificación). Véase G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1949. Se trata de una idea básica barroca y también de toda obra que pretende ser holística.

³¹⁷ Todo el vocabulario latino que citamos es el empleado por C. G. Jung: *Op. cit.*, págs. 329-351.

³¹⁸ El verbo inglés *to buck* significa: 1) encabritarse (hablando de caballos), rebelarse; 2) en sentido figurado: levantar el ánimo. En el primer encuentro que Revel tiene con Horace Buck (extraña combinación que se complementa: el nombre del representante de los Horacios, vencedor de los Curiacios en su lucha por la soberanía de Roma y un apellido inglés cuyo significado se aproxima al de *no conformarse*), éste se rebela contra la ciudad. Revel no conocerá su nombre hasta la página 97 donde Buck actuará como un genio bueno, en la sombra, ya que le da la oportunidad de encontrar por fin una habitación confortable pero no quiere que la dueña de la casa lo vea para no perjudicar a su amigo.

³¹⁹ A partir de este momento, Revel, siguiendo la unión de los contrarios en Alquimia, se convierte en sujeto (activo, cuando busca) y objeto (pasivo, cuando es guiado) de dicha iniciación.

³²⁰ Aquí Butor hace alusión al *chaos* alquímico que está al principio de la búsqueda.

enriquecerán a raíz de una nueva compra, la de la novela policiaca *El crimen de Bleston* a partir de cuya lectura iniciará sus visitas e indagaciones así como la adquisición de una Biblia en inglés y de guías para completar sus conocimientos. Hasta entonces, está ciego ("yo, topo, tropezando a cada paso por sus [de Bleston] galerías de lodo" pág. 43), anda desorientado por el laberinto de una ciudad cuyo ambiente lo embrutece³²¹. Por eso, cuando compra el primer plano de la ciudad a Ann, en la papelería donde ésta trabaja, ella se transforma en su Ariadna por haberle aconsejado qué clase de plano le interesaba comprar. A través del código de colores³²² del plano, la ciudad cobra vida³²³:

El azul de las aguas³²⁴ del Slee; el negro³²⁵ [de] todas las instalaciones ferroviarias; el escarlata³²⁶ [de] los límites administrativos; el verde³²⁷ [de] los parques, uno en cada distrito; el rosa pálido³²⁸ de las casas (pág. 44).

³²¹ "Bleston esa Circe y [...] sus oscuros sortilegios" (pág. 115).

³²² Los colores tendrán una gran importancia en esta novela y sus referencias tienen una interpretación claramente alquímica. Jung refiere lo siguiente en relación con la historia santa: "«Ahora bien, hay tres colores principales: el verde, el rojo y el oro. Estos tres colores se ven reunidos en numerosas obras de seda tornasolada y en las plumas de muchos pájaros, como el pavo real. El rey todopoderoso que pone tres colores en unidad acaso ¿no puede hacer que una sustancia sea tres?» El oro, color real, es atribuido a Dios Padre; el rojo a Dios Hijo porque derramó su sangre; y el verde «el color que reverdece y que reconforta» al Espíritu Santo". En la pág. 79 de *L'emploi du temps*, Revel-Butor dice así: "La vidriera sur desplegaba su ala de pavo real carmesí cada vez menos vivo". Y en la pág. 241: "En el cielo azul vinculando esas dos edades [Atenas antigua y moderna] el cielo azul volviéndose color rubí y luego violeta [...] como una llama que se multiplica en un recinto de espejos en cantidad de imágenes de sí misma cuyo calor le es reflejado de tal manera que la incandescencia aumenta." Volvemos al rojo final de la Alquimia.

³²³ "Abracé con una sola mirada toda la extensión de la ciudad" (pág. 43). Sin embargo, esta mirada es muy especial: "[a]sí, yo, virus extraviado entre esos filamentos, cual hombre de laboratorio, armado con su microscopio, podía examinar esta enorme célula cancerosa en la que cada tinta de imprenta, como un colorante apropiado, hacía resaltar cada órgano" (pág. 44). El colorante, por lo tanto, no es el color natural de cada elemento sino uno supuesto, reflejo de una realidad prejugada.

³²⁴ Este color está vinculado a la divinidad, es el color del manto de la Virgen María: símbolo de fidelidad, castidad, lealtad, justicia. (Véase Jung, *op. cit.*, pág. 281). El azul claro refleja lo inaccesible, lo maravilloso, la evasión. Además, aquí, este color está asociado al agua. Gilbert Durand (*op. cit.* pág. 258) nos dice: "Cualesquiera que sean la filiación y el sistema etimológico que elijamos, se vuelven a encontrar siempre los vocablos del agua emparentados con los nombres de la madre o con sus funciones y con el vocablo de la Gran Diosa". Tr. n. Por lo tanto a esta asociación no se le puede negar la imagen de feminidad. Aquí, irónicamente, Revel corrige la simbología del azul añadiendo: "Ese canal de pez" cuya negrura y espesor describe a menudo. Es una idea que recoge también Bachelard.

³²⁵ "El negro, negación de la luz, es símbolo de la nada, del error, de lo que no es y se asocia con la noche, la ignorancia, el mal, lo falso. Indica la ignorancia engendrada por el mal y por todas las pasiones egoístas y odiosas" (véase. *Les symboles des Egyptiens*, Portal/Tredaniel, pág. 167). Recordando su llegada, Revel califica Alexandra Place de "sinistro sol anular".

³²⁶ Es el color de la sangre fresca o viciada y del fuego que, según las antiguas creencias, creó el mundo y lo destruirá. Simboliza la vida, el calor y la generación pero también [su contrario] la destrucción. Bajo su aspecto infernal, el rojo corresponde al egoísmo, el odio y al amor infernal (color del diablo)". El rojo simboliza también el fuego que no sólo destruye sino que purifica. En este párrafo, la simbología del color está completada por la de ciertos números: el 12 (que vimos más arriba), el 7 y el 3. El 7 desde la Antigüedad aparece como una

Como Bloom en el *Ulysses* de Joyce, el protagonista recorre la ciudad con un plano en la mano:

Hojita cubierta de rojo, donde el trazado de las líneas municipales se inscribe, semejante a un paquete de cuerdecillas enmarañadas, con todas sus bifurcaciones, todos sus cruces, todos sus números uno al lado del otro sobre el mismo segmento. (págs. 40 y 41)

Pero no sólo Ann Bailey es su Ariadna, la escritura también lo es porque le salva de dejarse ahogar por la rutina y el odio de Bleston. El yo-narrador del diario empieza a escribir para huir de la amnesia, del vacío o, de alguna manera, de la muerte. La escritura va a actuar como una catarsis y el cordón³²⁹ formado por ella, como otro hilo de Ariadna³³⁰, le permite interpretar los signos que se le presentan a cada paso y llegar a su meta, que consiste en descubrir un sentido a lo que le ocurre. La escritura le hace resarcirse, salir a la luz:

Me hizo falta a toda costa hacer brotar una luz en medio de este oscurecimiento (pág. 262)

El fuego de su odio le da fuerzas para escribir, porque la escritura, como el fuego, destruye:

Mi propio odio negro que lograste volver incandescente [...], transmutar en afán destructor (pág. 284)

Y también purifica como el fuego y el agua:

Comprendí que aquel acto [de quemar el plano de Bleston] no se dejaría ahogar, no se dejaría apagar [...] mientras no me sacudiera de encima el manto de cenizas que se había amontonado sobre mi vida, mientras no lavara esa película de barro que se hacía pasar por mi piel [...] (pág. 200)

Gracias a ella, va a realizar el *OPUS*, la auténtica obra alquímica. Así explica cómo se encontraba antes de tomar la decisión de iniciar esta labor, página 199:

Decidí escribir para volver a encontrar mi norte, curarme, para esclarecer lo que me había ocurrido en esa ciudad odiada, para resistir a su encantamiento, para despertarme de aquel sopor que, insensiblemente, introducía en mí a través de su lluvia, con todos sus ladrillos, todos sus niños sucios,

manifestación del Orden y de la Organización cósmica y que, según Jung (*op. cit.* págs. 32-35) es un número solar, impar y masculino. El 3, primer número impar considerado tanto masculino como femenino, es el número perfecto, la imagen sensible de la divinidad (una y triple en la mayoría de las religiones). "En los sueños, es el número del devenir en el buen sentido y en el malo". (*Ibidem*, pág.)

³²⁷ Producto de la asociación del amarillo y del azul, el verde posee una dualidad: es el color de Venus, símbolo del renacer pero también de la venganza. Significa también el reposo.

³²⁸ Al ser una mezcla del blanco -síntesis de todos los colores-, símbolo de la luz y del rojo que es sangre y fuego, posee un carácter dual: simboliza el color de la carne (mortal), el rocío regenerador y la seducción. Si el rosa es más o menos fuerte, la simbología se inclina más hacia el lado del rojo -maléfico, ígneo- o hacia la luz.

³²⁹ El simbolismo de la cuerda o del cordón significa "protección": es la cadena de defensa que forma una barrera alrededor de un lugar o de un objeto ya que el circuito cerrado tiene el poder de repeler las malas influencias y, quizás, a los enemigos.

³³⁰ "El cordón de frases que se enroscan en este montón de hojas y que me conecta directamente con aquel momento del día uno de mayo en que empecé a trenzarlo, este cordón de frases es un hilo de Ariadna, porque estoy en un laberinto, porque escribo para encontrarme a mí mismo, siendo todas estas líneas las marcas con las que estoy jalonando los trayectos ya reconocidos, el laberinto de mis días en Bleston, incomparablemente más desorientador que el palacio de Creta ya que aumenta conforme lo voy recorriendo, ya que se deforma conforme lo voy explorando." *L'emploi du temps*, pág. 187.

todos sus barrios desiertos, su Slee, sus estaciones, sus barracones y sus jardines, para no confundirme con todos aquellos durmientes a los que rozaba, para que la mugre de Bleston no tiñera hasta mi sangre, hasta mis huesos, hasta los cristalinos de mis ojos; decidí levantar a mi alrededor esta muralla de renglones en hojas blancas, al sentir cómo ya me había infectado, cómo me iba oscureciendo, cuánto légamo habría dejado entrar en mi cráneo por haber llegado a esta estúpida situación y por experimentar tanto trastorno, sintiendo cómo ella, Bleston, había engañado mi irrisoria vigilancia, cómo en unos meses de horrendas caricias, había vuelto mi cabeza porosa a su veneno de odio y letargo.

¿Qué clase de personaje podrá salir victorioso de tal experiencia? Tendrá que tener una personalidad a la vez flexible y fuerte para enfrentarse con la realidad diegética a la que se le somete. Siempre vemos cómo los extremos se tienen que ir complementando. Cuando el joven francés llega a la ciudad, entiende mal el inglés y se expresa mal. Es un personaje desvalido frente a la negra ciudad que le cierra las puertas donde sólo encuentra algo de calor al amparo de su guía negro, Horace Buck, extranjero como él, obrero de una fábrica textil³³¹, que le introduce en el laberinto oscuro y húmedo del Estigio³³² blestoniano. Durante siete meses, tiempo de su iniciación, será víctima de un «encantamiento» o embrujo, tiempo durante el cual su voluntad se encontrará anulada³³³: esto dura desde su llegada, en la noche del 1 al 2 de septiembre (casi inicio del otoño), hasta el día en que decide empezar a escribir un diario para volverse a encontrar consigo mismo; es decir antes del día 1 de mayo, fecha en que empieza a escribir (primavera). Este tiempo tiene aproximadamente la duración de la desaparición de Perséfone de la faz de la tierra para permanecer en las riberas del Estigio con su infernal marido, según el mito griego cuya metáfora significa que, para revivir, primero hay que morir³³⁴. Recordemos que la búsqueda alquímica se inicia en primavera y termina en otoño y que esta búsqueda se realiza en

³³¹ El mito y las claves afloran por doquier, se repiten y se superponen: Caronte acompaña al protagonista en su bajada a los infiernos, los barrios más negros y sucios de la ciudad, y, al mismo tiempo, este Caronte hilandero, es su Ariadna por el laberinto de esas calles desconocidas todas iguales que, después de todo, lo tienen aprisionado en su tema.

³³² En la mitología griega, todo el que se sumergiera en él se volvía invulnerable. De hecho, Revel, al final de la novela, habla de sí mismo como de un "fantasma" que se hubiese convertido en un observador insensible al que nada referente a Bleston pudiese afectar ya.

³³³ Según Jung, *op. cit.* pág. 427: "[a] hundirse en el inconsciente, la conciencia se pone en situación peligrosa, pues, en apariencia, se apaga a sí misma. Está en una situación de héroe primitivo que está devorado por el dragón. Se trata de una disminución o de una extinción de la conciencia". Y nota 44 pág. 428: "[...] la subyugación de la conciencia por los contenidos autónomos del inconsciente [...] equivale a un trastorno mental".

³³⁴ En Alquimia, además, encontramos el estadio de *putrefactio* antes de la transmutación al nuevo estado. En el texto, descorazonado, Revel se desespera, se siente vencido: "ya no me queda más, en este derrumbamiento, que este irrisorio montón de frases vanas, iguales a las ruinas de un edificio inacabado, en parte a causa de mi pérdida, incapaz de servirme de refugio contra la torrencial lluvia de azufre, contra la inundación de esas aguas bituminosas [...]" (pág. 252).

la soledad³³⁵. Entonces nuestro narrador se transforma en el auténtico protagonista de esta búsqueda del tiempo perdido. Toma la iniciativa: de ser apocado, pasivo, se vuelve activo, emprendedor, imaginativo. Es el héroe: es Prometeo, Caín, Teseo si hace falta, porque su búsqueda es lo más importante y es acuciante. Frente a ese monstruo que es Bleston que, de ese año que tiene que pasar en ella ya le ha hecho perder siete meses, se pone a trabajar para recuperarse a sí mismo, esforzándose por exorcizar el maleficio con el que lo ha embrujado. Se comporta, pues, de un modo muy distinto al del protagonista de Proust. Como apunta Leo Spitzer, la solución proustiana de convertir "el pasado en libro y arte ya no vale para Butor que transcribe la desesperanza de no poder nunca volver a encontrar el pasado"³³⁶. Sin embargo, su protagonista va a emplear todo el tiempo que le queda de su estancia en Bleston para intentar luchar contra el lento aniquilamiento de su personalidad por parte de la ciudad, llevando a cabo tres acciones sucesivas, que consistirán en **buscar**, para detectarlo, el motivo de esta destrucción con el fin de **purificarse** y, por consiguiente, **salvarse**.

Para ello, Revel se transforma en novelista policíaco y al mismo tiempo en detective, cuando se esfuerza por esclarecer las circunstancias de un supuesto atentado -atropello fallido con un Morris negro como el que la firma Matthews and Sons confía a Jenkins- contra su amigo George William Burton, conocido escritor de novelas policíacas, autor del *Crimen de Bleston*, al que, como recordamos, toma como maestro: Decía que,

en la novela policíaca, el relato se hace a contracorriente pues empieza por el crimen, resultado de todos los dramas que el detective debe desvelar poco a poco, lo que en muchos aspectos es más natural que contar la historia sin nunca volverse hacia atrás, primero el primer día, luego el segundo y sólo después los demás días en el orden del calendario [...E]n la novela policíaca el relato explora poco a poco unos acontecimientos anteriores a aquel por que empieza, lo que puede desconcertar a algunos, pero que es completamente natural, ya que en la realidad es evidente que es tan sólo después de habernos encontrado con alguien cuando nos interesamos por lo que hace puesto que, en la realidad, ocurre demasiado a menudo que sólo una vez producida la explosión de desgracia que viene a trastornar nuestra vida sea cuando, despiertos, buscamos su causa (pág. 171).

Es una auténtica *mise en abyme* de la técnica, que pone en práctica desde un principio de una manera más o menos sistemática aunque a partir del "Accidente" la lleva al paroxismo. Durante los tres meses que le quedan de estancia en Bleston, sigue varias pistas volviendo en varias

³³⁵ Véase C. G. Jung, *op. cit.*, prefacio, págs. 9 a 55.

³³⁶ Leo Spitzer, *Etudes de style*, Tel/Gallimard, Paris, 1970, pág. 487. Sin embargo, en la Catedral Antigua, estando con el sacerdote que le da las claves de la famosa vidriera, Revel le pregunta: "¿Por qué esta inmensa vidriera dedicada a un réprobo?", la respuesta es la siguiente: "Ud. debe recordar que se trata de una obra del Renacimiento; el artista honra a Caín al padre de todas las artes" (págs. 75-76).

ocasiones (y en fechas distintas) sobre los mismos acontecimientos, consignándolos cada una de las veces en su diario, estrechando cada vez más la espiral, rememorando en cada una de su vueltas nuevos detalles. Sus indagaciones le llevan a sospechar seriamente de Jenkins (de nombre, James, su homólogo inglés que finalmente se comprometerá con Ann Bailey, la "Ariadna" de Jacques), compañero de trabajo -el primer inglés que le guió por la ciudad y le invitó en su casa donde vivía solo con su madre, que en los últimos tiempos se portaba con él de forma incomprensible-, hasta que éste le cuenta un extraño sueño en el que se veía a sí mismo arrollando al escritor. Jenkins, fuertemente conmovido al darse cuenta de que su sueño y el accidente parecían coincidir en el tiempo, recapitula su *emploi du temps*³³⁷ entre las seis y las siete de aquella tarde del 11 de julio, para llegar a la conclusión de que le era casi imposible encontrarse en el lugar del atentado cuando éste se produjo. Para él, estas conclusiones constituyen su coartada. Revel se queda algo perplejo, pero la pregunta -¿quién, pues, se abalanzó con un Morris negro sobre su amigo escritor?- sigue en pie. Revel, que en realidad se siente también culpable por su propia *traición*³³⁸, no encuentra más que una respuesta: Bleston.

¿Por qué Bleston? Esta ciudad lo ciega desde su llegada -producida bajo malos augurios, a destiempo, por haber perdido en Londres el tren de enlace-, que ocurre de noche y con niebla³³⁹. Esta ciudad, además, posee tres estaciones -que constituyen los vértices de un triángulo³⁴⁰ en el que se inscribe el círculo de Alexandra Place- que se parecen tanto que Revel se confunde: sale de una -Hamilton Station- para buscar donde pasar el resto de la noche y, al

³³⁷ Excepto en el título del libro, no se hace ninguna otra alusión a esta expresión en el transcurso de la novela. Como en el caso de la novela policiaca que se encuentra incluida en este libro, el título es ambiguo: puede significar *horario* o bien *actividades desarrolladas dentro de un horario*. En la forma, al igual que se consigna el horario de una semana de trabajo en un cuadro, lo mismo en este caso: Revel consigna lo que le sucede en su diario que divide en cinco partes. Evidentemente, Butor juega con los dos sentidos, como Robbe-Grillet con *jalousie*.

³³⁸ "[...] Mi traición, no hay otra palabra para decir esto, por muy pesado, por muy duro que me parezca" (pág. 171). Y "[...] William Burton quien, sin duda alguna, no estaría en su lecho de herido si no me hubiera encontrado, quien nos había recomendado expresamente que le guardáramos el secreto, a quien estuve a punto de matar" (pág. 175).

³³⁹ La noche es símbolo de angustia y también del tiempo. Aquí, se trataría del punto cero a partir del cual empieza la diégesis con el tiempo que empieza a correr y la angustia por lo desconocido simbolizado por la noche y la niebla. (Véase G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, págs. 98-99; M. Eliade, *Traité des religions*, pág. 163).

³⁴⁰ "Es el «triángulo de los pactos», trazado en el suelo, en un círculo para evocar a los demonios". (Eloïse Mozzani, *op. cit.*, pág. 1739).

volver, se da cuenta de que ha entrado en otra donde se instala a dormir en una sala de espera y deja su maleta en la consigna -Bleston New Station- aunque termina la espera de la mañana en una tercera tomando numerosas tazas de té -Dudley Station, es decir dando vueltas alrededor de un mismo punto durante su primera noche sin conocer Bleston. Esta ciudad, con sus calles también iguales y negras, que lo envuelve y aprisiona, en la que no encuentra un alojamiento confortable hasta mes y medio después de su llegada (el 17 de noviembre, su nueva dirección será el n° 37 de Copper Street, Bleston 7), que le permitiría salir de la siniestra habitación

-no había mesa; la ventana daba a una tapia de ladrillos al fondo de un patio [...], [...] en mi estrecha habitación mal iluminada; sin postigos en las ventanas, con unos sencillos visillos que no alcanzaban a juntarse, incapaces de protegerme contra la negra espesura de la noche que se apoyaba contra mis cristales (págs. 20 y 43)-

del hotel *l'Ecrou*³⁴¹, donde se suponía que tan sólo iba a pernoctar unos días. Esta ciudad se convierte poco a poco en su enemiga:

De tal manera que, poco a poco, mi suerte me apareció como bajo el efecto de una voluntad malevolente [...] Me hizo falta cada vez más luchar contra la impresión de que mis gestiones estaban condenadas de antemano, que daba vueltas alrededor de un muro, mistificado por la ilusión de puertas y personajes pintados con efecto (pág. 50).

Esta ciudad, que parece salida de una obra de Kafka³⁴², es culpable de todo lo malo que le ocurre: de la ceguera y del adormecimiento que sufrió durante los siete meses que preceden a su decisión de escribir; de la locura que le llevó a convertirse en pirómano en los lugares donde se instala la feria y quemando la ciudad en efígie³⁴³; de la revelación que hizo de manera atolondrada del seudónimo con el que Burton publicó su novela *Crimen de Bleston*: J. C. Hamilton³⁴⁴. Este asesinato por Bleston de su conciencia que se convierte en su bajada a los infiernos del inconsciente³⁴⁵, la redacción de su diario y las distintas deducciones que saca de las repetidas lecturas que hace de él remontando el tiempo, le empujan a investigar sobre sí mismo

³⁴¹ Esta palabra tiene un doble sentido: significa la tuerca y también el encarcelamiento, que es la sensación que experimenta Revel durante todo el tiempo de su estancia en este hotel. Es también un elemento de intertextualidad puesto que recuerda el título de una novela de Henry James: *The Turn of the Screw*.

³⁴² De hecho, el tema de *Catedral* está subyacente en esta obra. Véase nota 103 punto II.1.4.

³⁴³ Recordemos que en un momento de odio, llevado a su paroxismo, quema el primer plano de la ciudad que compró.

³⁴⁴ Además del seudónimo del autor de la novela policiaca, *El crimen de Bleston* es el nombre de la estación por donde Revel llegó a la ciudad, y de otra población cercana a Bleston. Por otra parte, Burton publica bajo otros seudónimos: Barnaby Rich y, en colaboración con Harriet, su esposa, Caroline Bay. Lo confiesa en pág. 161.

³⁴⁵ Jung nos recuerda que es el tema del *Faust* de Goethe (*op. cit.* págs. 601-606).

y, de esta manera, a ganarse el derecho a abandonar Bleston, a deshacerse del fatal embrujo que ejerce esta ciudad sobre él, accediendo a la categoría de *Iniciado* para de esta manera combatir al monstruo en igualdad de condiciones. Se dirige a Bleston en estos términos:

Te había herido profundamente, ciudad de Bleston; ¡has preparado con tanto tiempo, tan minuciosamente, con tanto refinamiento, y llevado a cabo tu venganza! Está pues muy claro que he sabido causártela esa herida, que mi escritura te quema, ya que está claro que escapé por muy poco a la destrucción de estas páginas gracias a las cuales al fin todo está claro, a salvo contra tu gran labor de olvido, igual que George Burton había escapado por muy poco al atropello en Brown Street, igual que el negativo de su imagen antes, el 3 de julio, había escapado por muy poco de la quema.[/] Es la razón por la cual te doy las gracias por haberte tan cruelmente, tan evidentemente vengado de mí³⁴⁶, ciudad de Bleston a la que voy a abandonar dentro de menos de un mes, pero de la cual **seguiré siendo uno de los príncipes ya que he logrado, al reconocer mi derrota, satisfacer tu secreto deseo de verme sobrevivir** a ese hundimiento, a esa especie de muerte que tu me habías guardado, puesto que me he convertido ahora con este bautizo de tu furor en invulnerable, como los fantasmas, puesto que he conseguido de ti esta propuesta de **pacto**³⁴⁷ que acepto (pág. 261).

Y aunque ese

elixir de inmortalidad [le deja] un sabor amargo, (pág. 297)

él no ha dejado de interpretar los signos que se le presentaban para llegar al conocimiento (*piedra filosofal* a través de la *cogitatio*) por muy frustrante que sea:

Así la sucesión primaria de los días antiguos nunca nos es dada sino a través de una multitud de otras cambiantes, cada suceso haciendo resonar otros anteriores que les dan nacimiento, explicación, u homólogo, cada monumento, cada objeto, cada imagen trasladándonos a otros períodos que es necesario reanimar para volver a encontrar el secreto perdido de su poder bueno o malo... (págs. 294-295)

El pacto y la derrota, efectivamente, van a salvar a Revel que no logra reconstruir todo el tiempo perdido -nunca llegará a hacer coincidir el tiempo del recuerdo con el presente diegético- y por ello va a poder escapar de Bleston sin sufrir la destrucción como Fausto, precisamente por ese reconocimiento de su derrota y porque el pacto -¿*PACTO DE SANGRE?*- es implícito y no explícitamente propuesto por la infernal ciudad. De hecho, Revel le grita:

¡Estamos en paz! (pág. 259).

Para realizar su *obra*, el alquimista Revel necesita unas herramientas -es forjador de escritura-, es decir, de unas estructuras sintácticas y lingüísticas que vengan a reforzar su expresión, sus armas. En primer lugar, no sabemos nada acerca de su preparación cultural ni profesional antes de su llegada a Bleston. Afecta tener unos conocimientos limitados en historia

³⁴⁶ Revel pierde sucesivamente la oportunidad de ser el prometido de Ann y luego de Rose cuyo pelo es casi pelirrojo, como la Fedra de los tapices del Museo. Ann se promete con Jenkins y Rose -que habla "un francés cada vez más delicioso" (pág. 217)- con Lucien.

³⁴⁷ La tipografía en negrita es nuestra.

bíblica y en mitología griega. Según su propia confesión, tampoco se expresa correctamente en inglés ni le entienden bien, se inicia en la lengua inglesa al mismo tiempo que se verifica su *iniciación*. En su diario, sin embargo, el nivel de lengua que utiliza no es precisamente el de un modesto empleado con escasa preparación. En todo momento es Butor-Revel el que se expresa, sin intentar reproducir un estilo distinto al suyo propio como Joyce, por ejemplo, en *Ulysse* o *Finnegans Wake*. Sin embargo, adopta varios ritmos, por así decirlo: cuando visita la Catedral Antigua con el eclesiástico que se presta a dar todas clases de explicaciones, hay un intento de adoptar una forma dialogada para no confundir la reflexión, la observación o la información obtenida a partir de la lectura con lo que es fruto de una conversación -y quizás también para no hacer pesada tal cantidad de información. En resumen, aprende, de boca del sacerdote, que estas vidriera datan del Renacimiento y que son de factura francesa. Primero, le enseña la de Caín y su descendencia: representa a Caín labrador con las manos ensangrentadas, el sacrificio de Abel, su hermano y el Señor blandiendo el rayo para ahuyentar a los demás hombres aterrorizados. Luego se ve a Caín acompañado de su mujer atravesando un desierto, luego a Caín albañil edificando un muro y las escenas están unidas con una cinta³⁴⁸ en la que se puede leer "posuitque Dominus signum" (y el Señor le marcó con un signo), "profugus in terra" (prófugo en la tierra) y "et aedificavit civitatem" (y edificó una ciudad). La ciudad representada debajo es Bleston: en los soportales del antiguo mercado está Jabal, antepasado de los tejedores, tundidores y tintoreros; ante las torres cuadradas de la catedral están sus hijos, que llevan diferentes instrumentos musicales; ante el río está Tubalcaín, antepasado de los que trabajan los metales, fabricando una rueda en el yunque. Bleston fue la ciudad de los tejedores, de los herreros y de los músicos³⁴⁹. Revel lamenta la desaparición de estos últimos. Las vidrieras donde se representaban las vidas de Adán y Eva y Abel han desaparecido o no se colocaron, así como la del ábside en la que el Señor, en el Juicio Final, bendecía los dos linajes y las ciudades santas a su derecha y las

³⁴⁸ Otro hilo de Ariadna que significa que todo está unido: la época del Antiguo Testamento, el momento en que se soplaron y fundieron las vidrieras y el hoy del protagonista.

³⁴⁹ Estos oficios son los típicos de los iniciados, en particular el del forjador de metales, que domina el fuego y tiene el secreto de las aleaciones. La Alquimia alude constantemente a estos conocimientos y a los símbolos que engendra esta figura. La función mítica del herrero ha sido tratada muy extensamente por Mircea Eliade en *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956. Revel, al ser forjador de palabras, debe saber dominar el fuego; que a su vez es purificador y que también sirve al forjador para castigar a la ciudad.

malditas a su izquierda. La razón por la cual se conserva tan bien la vidriera de Caín es porque en el siglo XVIII hubo grandes revueltas entre los católicos y los anglicanos a los que el obispo no consiguió aplacar. Fue llevado bajo la vidriera de Caín, que él había encargado, y le dijeron, burlándose de él, que ya que había querido hacer de la ciudad, una **ciudad de Caín** y que la catedral era de Caín (pág. 80), lo colocaban bajo la protección de su padre. El obispo quedó ciego³⁵⁰, muy maltrecho de la revuelta, y disminuido para siempre (el obispo siguiente fue anglicano). Rompieron las demás vidrieras. No tocaron las campanas -ellas cantan sobre la ciudad- de las que estaban orgullosos y para las que se edificaría más tarde una Nueva Catedral. De hecho se decía que Bleston provenía de "Bells Town" aunque también textos de la alta Edad Media atestiguan de un "Bellista" que provendría de un "Belli Civitas" (ciudad de la guerra). Más adelante, visita en detalle el museo cuya primera ronda había sido muy superficial. En esta ocasión, con mucha atención, estudia los 18 tapices que componen el conjunto expuesto. Son de principios del siglo XVIII³⁵¹. El estilo es parecido al de las vidrieras de la Antigua Catedral. El tema representa la *peregrinatio* de un héroe -más tarde sabrá que se trata de Teseo por la guía de Bleston (Colección "Nuestro país y sus Tesoros"). La explicación que encontrará en dicha guía se limita a la nomenclatura de los tapices:

«La infancia de Teseo, el crimen de Sinis, el crimen de Esciron, el crimen de Cerción, el crimen de Procustes, Teseo reconocido por su padre, el crimen de los Palantidas, el rapto de Helena, el rapto de Antíope, la salida hacia Creta, el crimen del Minotauro, el abandono de Ariadna, la muerte de Egeo, Teseo rey de Atenas, la bajada a los infiernos, Fedra e Hipólito, el encuentro con Edipo, y el exilio de Teseo.»³⁵²

En esta ocasión no tiene todavía la guía, por lo que no conoce los nombres de los actores de la odisea, y sin embargo gran número de detalles iterativos, que comprueba yendo de un tapiz a otro colgados en distintas salas, le llaman la atención, como la representación de los paisajes y de la vegetación (según la estación del año), la integración de las escenas en este paisaje, que describe con gran minuciosidad:

³⁵⁰ La ceguera es un tema recurrente en toda la novela (y en los mitos): la del narrador en numerosas ocasiones, la de este último obispo católico, en analogía con la de Edipo y Teseo.

³⁵¹ Se nos indica que los duques de Harrey, de la ciudad de Bleston, encargaron estas tapicerías a la Manufactura de Beauvais, en Francia, y el último de sus descendientes las legó al municipio que edificó el museo expresamente para exponerlas.

³⁵² Se trata de la cita de la guía de Bleston reproducida a su vez por el autor del diario en éste (pág. 155).

En un paisaje de robles de otoño, con sus gruesas ramas curvas, tensas como arbotantes, cargadas con aquellos terribles racimos, con aquellos torsos rotos colgados por los brazos, la cabeza caída a un lado, por encima de aquellos extraños vegetales, aquellas piernas de hombres plantadas en la tierra, floreciendo de una enorme llaga de su vientre... (pág. 157)

el joven de la coraza que tiene en la mano una espada con un puño muy labrado, que aparece en casi todos los tapices y que mata a gigantes de aspecto bestial:

Vi a la derecha de la puerta que acababa de cruzar a otro gigante todavía más bestial, matado por el mismo joven de la coraza, en un paisaje maleza negra y grutas, en una de esas extrañas camas de hierro provista de tornos y cuchillas (Procrustes paraba a los viajeros, luego les corregía la altura) ante la misma acrópolis aún más alta sobre el horizonte (pág. 157).

Una ciudad alta, cuyos templos, con columnas dóricas y jónicas, palacios y monumentos se van conociendo poco a poco; Ariadna

de pie a orillas del mar en la puerta del laberinto, con un vestido azul bordado en plata (y el barco que, en la esquina arriba se la lleva con su hermana un poco más joven [...]).

A la semana siguiente todo cobra otro color, al saber de quiénes se trata, la analogía está clara:

(¡Qué claro era todo eso ahora, a pesar de algunas grandes oscuridades! ¡cómo todo eso se organizaba ahora, a pesar de algunas grandes lagunas!), Teseo se convertía en rey, se sentaba en el trono de Egeo, en la plaza de Atenas, en medio de los templos, de los palacios y de los monumentos, se coronaba; al fin, en el último tapiz en la sexta sala, [...] expulsado de su ciudad en llamas al otro lado del mar, envejecido, canoso, su túnica de oro hecha jirones, yacía junto a los restos de su nave, en la orilla de una isla (Esciros) bastante semejante a la donde había abandonado a Ariadna yacente (pág. 158).

En mayo (consignado en el diario el martes 22 de julio), Revel lleva a su alegre y despreocupado amigo Lucien a ver los tapices. Le explica su significado ocultándole sin embargo que

para [él] de ahora en adelante Ariadna representaba a Ann Bailey, que Fedra representaba a Rosa, que [él] mismo era Teseo, que él mismo [Lucien] era aquel joven príncipe al que en el quincuagésimo panel la bajada a los infiernos, guiaba en su conquista de la esposa de Plutón, de la reina del imperio de los muertos, Proserpina (pág. 173).

Sigue la analogía, a la que mezcla su propia interpretación de la leyenda: el encuentro de Teseo y Edipo, reyes de Tebas y de Atenas, era inevitable por la similitud de su nacimiento y de su destino, los dos parricidios, Teseo por negligencia (no quitó las velas negras de su barco por lo que su padre se suicidó) y Edipo por no conocer la identidad verdadera del viajero con el que se querella y al que mata, los dos verán sus ciudades en llamas. El, Revel-Teseo, enamorado de Rosa-Fedra, estuvo "a punto de matar" a Burton-maestro-padre "por negligencia", por haber dicho a las hermanas Bailey cual era el nombre verdadero de J.-C Hamilton, detalle que revelaron a su primo, que tenía un amigo cuya casa era igual a la que Burton había descrito en su novela y que quería vengarse de este escritor, que probablemente estaba reuniendo las pruebas para acusarle de haber matado a los hermanos Winn cuando él pensaba que todo estaba olvidado. Edipo-Lucien es cómplice de Teseo-Revel pues él enseña físicamente al matrimonio Burton a las

hermanas Bailey, está al corriente de la traición de Revel y oculta el hecho, probablemente por no darle mayor importancia.

Mientras describe por primera vez la vidriera, acompañado del eclesiástico o los tapices, el escritor suele respetar la división del texto en párrafos, así como la puntuación, pero cuando vuelve sobre estos temas y los va mezclando con otros tiempos, la frase se hace envolvente, proustiana, y, además, aparece una novedad tipográfica: los puntos desaparecen y los párrafos se alargan desmesuradamente. Por ejemplo: el martes 12 de agosto (págs. 210-213), en que mezcla en sus recuerdos su visita a la Catedral Nueva, su traición, la Catedral Antigua, la vidriera, el museo y los tapices, el restaurante exótico y El crimen de Bleston... Ocupan tres páginas y dos renglones, repartidos en cinco párrafos sin puntos -salvo al final. Da una impresión de gran densidad, incluso de fiebre y de angustia en el que escribe. Por otra parte, repite a menudo un rasgo de una persona:

La mirada benevolente del camarero chino (pág. 86); [...] el camarero amarillo, bajo, un poco gordo, con ese mismo aire, con esa misma expresión en los labios que era tal vez una sonrisa" (pág. 288); [...] Bajo la mirada de reptil benevolente del genio amarillo (pág. 289); [o de un edificio:] Detrás de las ridículas torres almenadas del edificio municipal (pág. 225); [...] las ridículas torres almenadas del edificio municipal (pág. 280); [...] el reloj de la torre ridículamente almenada, al centro del edificio municipal (pág. 285).

También vuelve a menudo sobre la decoración de la Catedral Nueva³⁵³, pues comprueba el extraño comportamiento de los Jenkins que se muestran molestos cuando él les refiere la opinión sarcástica de Burton sobre este monumento sin haberlo visitado:

«Esta miserable farsa», «this make-believe» (¿cómo traducir? Casi «esta estafa», «imitación vacía de un modelo incomprendido», «monumento al disparate», «la obra de un mono que chochea». (pág. 121)

Revel se asombra de estas críticas tan vivas en un hombre, por otra parte lúcido.

¡Qué estupefacción antes aquellos anchos arcos, a media altura, aquellos puentes bordeados con finas balaustradas que unen de dos en dos las columnas de la nave, con aquellas plataformas circulares en sus centros, ante todos aquellos balcones corridos a lo largo de las paredes, que las unen y las prolongan, ante el cruce en el encuentro del crucero de dos de aquellas extravagantes galerías inundadas, por las ventanas de la flecha que las domina, con una luz vertical verdosa, casi submarina, pálida y muy fría [...] y ante la profusión de la decoración naturalista de animales y plantas! (págs. 113-114)

Volverá a menudo; e incluso se decide a comprar una pequeña guía sobre esta catedral, sobre todo porque está intrigado por la frecuente representación de moscas incluso rodeando la estatua

³⁵³ La profusión de la decoración y la forma en ojiva de su nave recuerdan La Sagrada Familia de Gaudí.

de la Virgen. Es entonces cuando, descubre en el libro la representación de la figura de Botánica cuyos rasgos le parecen familiares. Esta estatua tiene un

vestido como bordado con helechos, sujetando en su mano derecha una gran semilla germinando, con cotiledones abiertos y, en la otra un puñado de frutas, con la cabeza naturalmente coronada con flores y espigas, aquel rostro que me parecía haber visto ya o, más exactamente, que me parecía ser el retrato de una mujer viva [...] (pág. 153). [...] Los he reconocido esos rasgos como los de la madre de James [...] y esta impresión no hizo más que confirmarse y acentuarse cuando fui a comprobarlo, no sólo ante la representación de la misma Botánica sino también ante todas sus demás compañeras en los demás porches [...] (pág. 154).

A partir de este momento, no le sorprende ya la reacción de la señora Jenkins cuando le habló mal de la catedral sin conocerla, ni su reclusión en su casa demasiado grande en medio de recuerdos de finales del siglo pasado en Geology (¡!) Street³⁵⁴, ni la representación de moscas hasta en los capiteles, puesto que ella lleva siempre una sortija en la que una mosca³⁵⁵ "de alas tornasoladas" está engarzada (aprisionada) en una burbuja de cristal (págs. 94, 125, 152) y que en este monumento, de alguna manera, su padre la había transmutado en representante de las Ciencias y, por lo tanto, dominaba a todas las categorías inferiores no siendo sólo la anciana que en ella Revel había visto en un primer momento³⁵⁶. Comprende que nada entonces era lo que parecía, que había que buscar bajo el caparazón³⁵⁷ duro y estático de la ciudad lo que Bleston ocultaba. Por eso vuelve sin cesar sobre ciertos elementos y episodios hasta entender lo que hay debajo.

³⁵⁴ Los nombres de las calles están escogidos en función de las analogías: el Museo está en Greek Street, las hermanas Bailey en All Saints, etc...

³⁵⁵ Salvo entre los griegos, para los que era un insecto sagrado, en todas las demás civilizaciones, "a causa de su suciedad y de su atracción por la descomposición, han sido siempre objeto de cierta repulsión. No sólo su impureza les prohíbe los lugares sagrados -ni una penetró en el templo de Salomón- sino que además se las coloca definitivamente del lado del mal del demonio Belcebú." [...] "En los juicios por brujería, la aparición de [este] insecto en el momento de la ejecución del reo era la prueba de que el diablo venía a buscar el alma que le había sido prometida para llevarla al infierno". En *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Eloïse Mozzani, Robert Laffont/Bouquins, Paris, 1995, pág. 1159.

³⁵⁶ En un ser humano butoriano cabe el presente, el pasado que le es propio, y también el pasado cultural.

³⁵⁷ De hecho la imagen de la tortuga, otro símbolo alquímico, aparece en varias ocasiones: la tortuga-laúd de la Catedral Nueva, la tortuga viva que vio en Plaisance Gardens, la que Revel dibujó en su ejemplar de *El crimen de Bleston*, y la del tercer tapiz -enorme tortuga carnívora (pág. 152). Durante mucho tiempo, en occidente, su longevidad excepcional se percibía como fruto de un pacto con el diablo. En Alquimia, el dios Mercurio se había inspirado del caparazón del quelonio para fabricar el primer instrumento de música, la lira (o cítara). Lo que a los ojos de Dom Pernety, gran iniciado en la filosofía hermética, resumía la operación alquímica o transformación de lo material (caparazón) en lo espiritual (instrumento que daba nacimiento al sonido y a las emociones). En ella encontramos el símbolo de la música de cuya ausencia Revel se lamenta ante el eclesiástico que le explica la Vidriera.

El único elemento dinámico es la feria que se mueve durante 8 meses alrededor de los distritos centrales de la ciudad,

ese poblado de tela, de madera y de metal pintado, ese poblado nómada, pero tan encadenado en su trayectoria de ocho meses alrededor del centro de la ciudad, cual un planeta (pág. 138).

También está vinculado a la familia Jenkins, aunque este detalle pareciera insólito a Jacques antes de descubrir la relación de la señora Jenkins con la Catedral Nueva. Todo esto le confirma lo movedizo y ambiguo que es el universo blestoniano aparentemente estático. Este frágil poblado plantado cada mes en un solar distinto, que le dio a conocer su iniciador, Horace Buck³⁵⁸, y al que volverá en numerosas ocasiones, será el que sufrirá los primeros incendios vengadores y purificadores del narrador³⁵⁹ ya que esta situación de itinerante le permite atacar a la ciudad en frentes distintos. Por ello, Revel vuelve a detallar a menudo las atracciones y las incidencias que ocurrían en sus visitas a la feria porque, por una parte, se distrae de la rutina del trabajo, de la angustia que le produce la ciudad de piedra, del aburrimiento blestoniano, y, por otra, porque es un microcosmos, más pequeño que Bleston, dentro de Bleston, más frágil, donde puede impunemente hacerle daño a la ciudad ensayando al mismo tiempo sus artes antes de provocar incendios de más envergadura en la misma ciudad (págs. 124, 138, 155, 165, 189, 207, 231, 214, 215, 222, 225, 247).

¿Por qué este proceso reiterativo? Porque este libro es la novela por excelencia de los reflejos, de las imágenes multiplicadas por los espejos que siempre han fascinado a Michel Butor³⁶⁰: desde los más diminutos, como las gotas de lluvia que caen cuando Revel llega y se marcha de la ciudad (págs. 10 y 297 "minúsculos espejos esféricos"), hasta las hojas blancas que Revel decide comprar para relatar su aventura, en las que quiere consignar todo lo que ocurre y aprende sobre Bleston para hacerse fuerte contra esa "hidra" (pág. 244) para vencerla; la vidriera

³⁵⁸ Buck provocará el incendio del local de "entretenimientos" del centro de la ciudad donde dice que no lo quieren ver.

³⁵⁹ "El incendiario es el más disimulado de los criminales". G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1949, pág. 35.

³⁶⁰ Van Eyck es uno de sus pintores favoritos y "¿acaso no recurre [...] a los *Arnolfini* para definir la literatura como «espejo en el que no sólo podemos mirarnos o percibir el rostro del autor, sino espejo en el cual nos vemos y sobre el que nos destacamos»? Entendamos que el «poder reflectante» (Proust) de la obra literaria viene de lo que Butor en algún otro lugar denomina su carácter simbólico: «llamo 'simbolismo' en una novela, al conjunto de relaciones entre lo que la novela describe y la realidad en que vivimos». Lucien Dällenbach, *El relato especular*, pág. 147.

de Caín que refleja su propia historia; los tapices Harrey, que son el reflejo retrospectivo de lo que le sucede; los espejos convexos de las casas de los Bailey y de los Burton, de los que Revel va desapareciendo poco a poco, reflejando así el final de su aventura sentimental doblemente fallida; el propio texto, que es un

espejo esférico [...] ese espejo-trampa para cogerte, Bleston (pág. 225).

La propia ciudad de Bleston, donde tantas otras ciudades se ven reflejadas -por ser un microcosmos imaginado por su autor donde caben todas las ciudades- en sus monumentos y las películas que se proyectan en sus cines; la novela dentro de la novela, *El crimen de Bleston*, de la que Lucien Dällenbach dice, recordando a Jean Ricardou, que "[h]aciendo las veces de bisagra entre, por una parte, la intriga dominante policíaca y amorosa, y, por otra, el pacto cerrado con Bleston, el texto dentro del texto transforma el «relato de una aventura» en «aventura de un relato», haciendo que la temática anterior gire hacia un sentido deliberadamente escritural; asociando además el despertar de la vocación literaria con las primeras luces del día -pero no el día propiamente dicho, que, para el escritor, no puede sino ser escatológico-, justifica de antemano una conclusión abierta, haciendo entrega de la lección esencial de la novela; abocada a la luz indecisa de la aurora, la escritura es interminable"³⁶¹.

El estudio de estas tres novelas de tres autores considerados como máximos representantes del *Nouveau Roman*, aunque pueda parecer insuficiente si se quiere realizar un estudio exhaustivo de todos y cada uno de los procedimientos empleados por estos autores en sus comienzos, sin embargo reúne suficientes elementos de juicio como para permitirnos volver a considerar las características generales de las novelas del *Nouveau Roman* que apuntábamos al finalizar el estudio de los textos teóricos de N. Sarraute, A. Robbe-Grillet y Michel Butor y completarlas con una serie de rasgos de sumo interés que, con el afán de generalizar, sistematizar y resumir, no se suelen incluir entre las peculiaridades que aparecen en dichas obras. Tales rasgos podrían sintetizarse así:

- a) Puesta en tela de juicio: la escritura es autorreferencial y tiene el poder de salvar o destruir.
- b) Escaso espesor del personaje; recurso al anagrama o cualquier otro artificio para nombrarlo; noción de alteridad.

³⁶¹ *Ibidem*, pág. 147.

- c) Organización de la narración a varios niveles, jugando con el mito, el tiempo y el espacio, dejando zonas de sombras; la conclusión queda abierta.
- d) *Mise en abyme* de diversas maneras; la técnica de la novela policíaca es frecuente.
- e) Relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad e hipertextualidad.
- f) Subversión de la novela del s. XIX, de pastiche, parodia, comentarios irónicos.
- g) Focalización interna; obsesiones del narrador; ocultación de información (técnica del vacío o elipsis).
- h) Microcosmos real o mítico que se transforma en laberinto.
- i) Procedimientos narrativos: repeticiones, fragmentación de elementos, multiplicación de correspondencias, analogías y símbolos; extrañamiento, distanciamiento, carnavalización, metonimias; lengua cuidada.
- j) Introducción en el texto de elementos pictóricos (colores) y musicales (sonidos, formas musicales y ritmo).

Estas conclusiones definen con más precisión las nuevas novelas que las conclusiones de los ensayos teóricos. Las utilizaremos para nuestra comparación con las novelas de Juan Benet. Mientras tanto, recurriremos al resumen que apuntamos al final de nuestro estudio de los ensayos teóricos de los tres nuevos novelistas franceses para realizar nuestra demostración con los ensayos de Juan Benet. Esta herramienta nos debe permitir comprobar si hay puntos de coincidencia entre los cuatro -que es lo que presumimos en nuestro punto de partida- o si las hay pero con matizaciones o, por el contrario no hay acercamiento ninguno.

Et par-delà tout cela, la lecture, la vision rassemblent chaque fois, à travers le poids d'un contenu et les voies diverses d'un monde déployé, l'intimité unique de l'oeuvre, la surprise de sa constante genèse et l'essor de son déploiement. **Error! Marcador no definido.**

Maurice BLANCHOT.

IV.-JUAN BENET Y *EL NOUVEAU ROMAN*.

En un principio, poco tuvo que ver Juan Benet con los representantes de tal "escuela": alguna cena a raíz de algún encuentro³⁶², algunas lecturas que aburrían solemnemente al escritor español -en particular las novelas de Robbe-Grillet³⁶³. Sin embargo nadie vive en la época en que le ha tocado vivir³⁶⁴ sin estar en el ambiente ni haber bebido en las fuentes existentes.

Benet³⁶⁵ se cría en un entorno familiar de entendidos en arte y literatura³⁶⁶ y, durante su adolescencia, es la sombra de su hermano Paco, que muy joven se marcha a

³⁶² Véase el marco histórico-narrativo nota 21 pág. 6.

³⁶³ En *La moviola de Eurípides* (Taurus, Madrid, 1982), en el artículo en inglés "A Short biography", pág. 61, Benet comenta que en la soledad de los parajes donde le mandaron para ejecutar sus primeras obras en el noroeste de España, como se "encontraba muy lejos de cualquier escaparate de librería y necesitaba relajarse antes de ir a la cama, volvi[ó su] atención hacia los clásicos, Mommsen, Tácito y Saint Simon, y hub[o]de confesar que encontró en ellos más satisfacción y placer que en todos los Mailers y Robbe-Grillet del momento. Quizá porque los días de [su] preferencia por la vanguardia habían pasado y que a causa de [sus] sinceras dudas acerca de Joyce, Beckett era entonces el único hombre vivo capaz de suavizar [su] solitaria situación". Tr. n. Reflexión que presta a sonreír, cuando se sabe -a posteriori- que Robbe-Grillet fue quien aconsejó a Claude Murcia, traductora de un gran número de obras de J. Benet (véase "Traducciones" en el apartado de Bibliografía, al final de este volumen), que se pusiera en contacto con Jérôme de Lindon, director de las Ediciones Seuil, para iniciar su publicación.

³⁶⁴ Todos los datos biográficos que siguen se encuentran en su libro *Otoño en Madrid hacia 1950* (Alianza Editorial, Madrid, 1987) en el artículo "Barojiana", págs. 17-51. Estos datos fueron corroborados y ampliados por dos personas muy allegadas a Juan Benet en el transcurso de dos entrevistas llenas de emoción que mantuvimos en 1995, la primera con Doña Marisol Benet Goitia, hermana del finado escritor, el 6 de abril, y la otra con Don Fernando Chueca Goitia, arquitecto y Profesor Emérito de La Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, el 30 de mayo del mismo año.

³⁶⁵ Véase Anexo I, al final de este volumen.

³⁶⁶ Véase *Apéndice*, "Transcripción de la entrevista con Dña Marisol Benet Goitia el 6 de abril de 1995", para este detalle y la mayoría de los que siguen.

Francia a estudiar. De él recibe todos los libros que un joven intelectual puede desear poseer y leer en una España que carece de casi todo -incluso se convierte en el proveedor y consejero de sus amigos-. Frecuenta -aunque de manera esporádica- la tertulia de Pío Baroja a partir de los 19 años, mientras prepara su ingreso en la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. En el "Coto", especie de "bar americano", situado en los jardines de la Bolsa, donde se reunían entonces intelectuales, pintores y escritores, a menudo *personae non gratae* del régimen franquista, traba amistad con muchos de ellos. ¿Cuántos jóvenes, alrededor de los años 50, tuvieron la suerte de codearse con lo mejor de aquellos años? Muy pocos sin duda, sobre todo poseedores de una personalidad tan afirmada, una capacidad de aprender tan asombrosa y una curiosidad tan grande como la suya, que le llevó a adquirir con su propio esfuerzo una formación tan completa³⁶⁷. Esta preparación le impulsó a pretender para la literatura española lo que ya poseían en plenitud otras literaturas occidentales: un nuevo concepto de la novela, una nueva forma de escribir en esta segunda mitad del siglo XX.

IV.1.- EL TEÓRICO

Punto 1: Todos reconocen su deuda hacia los siguientes autores: Flaubert, Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Nietzsche, Faulkner, Céline, Beckett...

En su primer gran ensayo, *La inspiración y el estilo*³⁶⁸, Benet habla de sus autores preferidos, entre ellos Flaubert, por el que siente admiración, pero cuya obra, *La educación sentimental*, escrita en la fecha emblemática de 1848, no la estima a la altura del gran creador, porque

³⁶⁷ Aparte de aprender a leer a la edad de tres años con sólo escuchar las lecciones que su hermana recibía, así como el inglés, perfeccionándose más tarde personalmente -tradujo *This Side of Paradise (A este lado del paraíso)* de F. Scott Fitzgerald que se publicó en 1968 en Alianza Editorial así como *Nana, Monólogo, Impromptu de Ohio, Yo no*, de Samuel Beckett, publicado bajo el título de *Beckettiana* por el Centro Dramático Nacional, en 1991- aprendió el francés en el bachillerato y leyó mucho en este idioma; además, tuvo que aprender el alemán, por cuenta propia, con el fin, en un primer momento, de realizar prácticas de ingeniería en países escandinavos (Finlandia, verano de 1953 y Suecia, en 1954).

³⁶⁸ Madrid, *Revista de Occidente*, 1965. Reimpresión, Barcelona, Seix Barral, 1973. Lo designaremos a menudo como "gran ensayo", con el fin de no repetir *ad nauseam* su título.

Flaubert fue el primero, sin duda, que trató la prosa como un material que debe ser exclusivo y totalmente artístico, despojado de todas las reglas seductoras en apariencia, pero en realidad triviales, engañosas y contaminantes³⁶⁹.

Benet no conseguía comprender por qué en la cumbre de su carrera de escritor Flaubert podía caer -¿en la trampa?- de escribir una novela costumbrista. Este extremo le lleva a estudiar muy de cerca las circunstancias que rodean este encargo y lo que dice de él Flaubert en sus cartas. Su investigación lleva a Benet a la conclusión de que un autor de reconocido prestigio se debe a su público y, aunque no le gusta, comprende -a medias- el sacrificio de Flaubert. Pero, no contento con esta justificación, examina más de cerca *La educación* y se da cuenta de que Flaubert había "recogido velas" [sic] a la mitad de la novela y, en lugar de convertir la obra en un tratado de costumbres de una época corrupta, había atraído la novela a su terreno, no cayendo así tan bajo como su admirador, en un principio, había creído. Es decir, era una especie de compromiso a medias, resuelto con el pacto transigente que todo buen burgués auspiciaría.

Le gustaba una frasecilla muy peculiar de Flaubert, que repite en varias ocasiones en *La inspiración y el estilo*: "La exaltación de lo vago". Estas palabras habían despertado su curiosidad y quiso descubrir lo que ocultaban, buscando una aproximación conceptual concomitante:

Lo vago, lo que por innominado, indefinible y vacío no parece tener, como en el caso *terrain vague*, una propiedad sobresaliente por la que indirectamente referirse a él con la ayuda del solecismo. Así, pues, la exaltación de lo vago se puede traducir con bastante propiedad como aquella acción por medio de la cual logra tener una propiedad aquello que en apariencia o en principio no la tiene.

Esta definición encajaría con las novelas de nuestros nuevos novelistas franceses, a quienes se reprochó tantas veces su exaltación de lo anodino, de haber asesinado "el objeto y el espacio clásicos"³⁷⁰. Pero sigamos adelante viendo cómo Benet da pistas sobre los autores que, según él, merecen su atención: cita a Céline aquí y allá³⁷¹; pone como ejemplo a Garcilaso, Marlowe, Milton, Shakespeare y Dante cuando quiere explicar el arte de la

³⁶⁹ *La inspiración y el estilo*, pág. 76.

³⁷⁰ Pierre de Boisdeffre, *La cafetière est sur la table*, La Table Ronde, 1967, pág. 79.

³⁷¹ También en "Barojiana" (*El otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial/Tres, 1987, pág. 39). Los autores siguientes, Montesquieu, Flaubert, Proust y Céline están entre los pocos escritores franceses que merecen su aprecio. Reprocha a los franceses (sobre todo a los críticos) su manía clasificatoria y el haber contaminado las letras con un clasicismo, a su juicio, frustrador. No comprende cómo Proust puede quedarse atónito ante Racine, uno de los máximos exponentes del clasicismo francés, al que, por otra parte, conocía a fondo.

metáfora o el ingenio del poeta³⁷²; se ocupa del insólito caso de la escritora inglesa, George Eliot...

En el ensayo "A Short Biographia Literaria", publicada en *La moviola de Eurípides*³⁷³ -se trata de una conferencia leída en la BBC de Londres, el 20 de agosto de 1977-, cita los nombres de los escritores cuyas obras prefirió llevarse con él para hacerle compañía en sus solitarios viajes por las sierras inhóspitas astur-leonesas: Faulkner, Kafka, Proust, Sartre, Malraux, Mann y Greene. Sin embargo, no se llevó a Dostoievski³⁷⁴, sencillamente porque no le gustaba, pero vuelve a hablar Faulkner que, para él, desde que lo descubrió³⁷⁵, tuvo, a todo lo largo de su carrera literaria, una importancia capital. Como la tuvo, en su momento, Euclides da Cunha y *Os sertões*. Este libro y su autor le sorprendieron y maravillaron a un tiempo:

Llegó a mis manos una descripción de lo que significaba en la literatura portuguesa de ultramar Euclides da Cunha y cuando fui a Portugal me compré *Os sertões* y me dejó deslumbrado en una época en que yo vivía en una región apartada (El Bierzo) y lo que describía Euclides era un altiplano aislado, de clima violento, con una orografía brutal y, luego, una guerra de religión. Yo no estaba metido en una guerra de religión pero sí en una región brutal y apartada, hermética -y descivilizada, cabe decir-, y Euclides me dio la pauta de cómo había que abordar el tratamiento de una historia que tenía que ser algo meta-personal, que no se limitaba a las aventuras de una pareja o de una cuadrilla de guerrilleros, sino que todo aquello había que explicarlo casi, casi, por las condiciones topográficas, geológicas, etc.³⁷⁶

Esta lectura, además de aportarle una solución a un problema que sin duda alguna tenía con una novela -*El guarda*³⁷⁷- que no se decidía terminar, le sirvió para descubrir nuevos

³⁷² En *Puerta de tierra*, en "Epica, nóita, poiética", págs. 23-28 y 52-54. De paso se detiene a hablar de los -en su opinión- dos grandes maestros, Proust y Faulkner.

³⁷³ Madrid, Taurus, 1982, pág. 60.

³⁷⁴ En pág. 60 del mismo ensayo dice: "Rebellion is the first symptom of the rush for independence and I did rebel against Dostoevsky [sic], the master of the soul according to all the people judgements I respected and obeyed. I discovered that after I had read Faulkner. I disdained Dostoevsky; he made me laugh". (La rebelión es el primer síntoma de la carrera hacia la independencia y me rebelé contra Dostoievski, el maestro del alma, según todos los juicios emitidos por la gente que respeto y acato. Descubrí esto después de leer a Faulkner. Desdeñé a Dostoievsky; me daba risa).

³⁷⁵ Lo descubrió casualmente, en una librería de lance de la calle San Bernardo: "Buscaba yo alguno de los textos de Fabre, cuando hurgando en la estantería un mal gesto mío hizo caer abierto un libro contiguo. Una página par, me acuerdo, estaba casi en blanco y no decía más que: «VARDAMAN Mi madre es un pez». Acababa de descubrir a Faulkner". ("De Canudos a Macondo" -Revista de Occidente, 1969- reimpresso en *Artículos*, Madrid, Ed. Libertarias, 1983, pág. 73). Tr. n.

³⁷⁶ "Juan Benet. Cronología", *El Urogallo*, n° 35, 1989, pág. 35.

³⁷⁷ Se trata del primer borrador de *Volverás a Región*. Véase el Prólogo de Carlos Suárez a la segunda edición de *Max* (León, Ed. Margen, 1981).

autores iberoamericanos, ya que los que conocía hasta entonces -Rivera, Gallegos, Borges y Asturias- no eran precisamente de su agrado:

Pero de repente todo ha cambiado; en pocas semanas el genio (iniciando su intervención con una vestidura femenina y una voz persuasiva), ha sacado las cosas de su sitio para ponerlas patas arriba; me ha venido a descubrir que en menos de diez años han surgido de la América española los ejemplares más notables de la narrativa castellana. Se diría que la estirpe de Euclides da Cunha ha necesitado dos generaciones para que salgan al mundo sus verdaderos retoños, diseminados por todo el continente. Ahí están: Carpentier en Cuba; Rulfo en Méjico; Vargas en Perú y, por último, este asombroso García Márquez en Colombia³⁷⁸.

Pero sus lecturas no se limitan a autores modernos. Volviendo a su "Short Biographia", constatamos que los clásicos también son objeto de su atención: Mommsen, Tácito y Saint Simon, prefiriéndolos a "todos los Mailers y Robbe-Grilletts"³⁷⁹ [sic] del momento. Expresa igualmente su inclinación por Beckett³⁸⁰ -cuya influencia es notable en su teatro- y sin embargo muestra serias dudas acerca de Joyce. De hecho, ante la sorpresa de muchos declaró: "Joyce es de segunda fila"³⁸¹. Cuando un autor le gusta no ahorra los comentarios y los subidos elogios, por ejemplo, en el caso de Cervantes. En el mismo libro, *La Moviola de Eurípides*, en un ensayo titulado "Onda y corpúsculo en el *Quijote*" apunta lo siguiente:

Cervantes decidió inventar su propio mito, sin tener que pedir prestado nada a nadie, ni a la historia ni a la leyenda ni a la religión ni a la mitología, disciplinas que conocía bastante bien. Es decir, inventó la invención literaria y por primera vez -que se sepa- demostró que el mitologema podría salir de una sola cabeza, y tan simple, complejo y acabado como cualquiera de los suministrados por la mitología. Pero el invento de Cervantes nada tiene de casual ni de fortuito; fue quizá aquello que por hacer con más minuciosidad y tino hubo de exigirle una tal movilización de sus recursos que tuvo que acertar en todos los escalones intermedios -la parodia, la sátira, el relato de costumbres, la gesta- para poder aspirar a ese insólito hallazgo, que por paradoja se halla oscurecido por sus éxitos de menor cantidad; conseguido eso, se pudo conceder algunas libertades, y, entre otras, el lujo de ser descuidado, de releer poco, de lardear su obra en dos grandes tiradas y darla por buena a medida que la escribía"...

Este último comentario recuerda su propia manera de escribir, al menos la confesada por él cuando explica cómo escribió *Una meditación*.

³⁷⁸ *Ibidem*, pág. 77.

³⁷⁹ *La moviola de Eurípides*, pág. 61. Tr. n.

³⁸⁰ Escribió un artículo sobre este autor para manifestar su alegría y conformidad al saber que se le concedía el Premio Nobel de Literatura. El artículo se titula "Samuel Beckett, Premio Nobel 1969" (*Artículos 1962-1977*, Madrid, Ed. Libertarias, 1983, págs. 81-87).

³⁸¹ En la entrevista mantenida con Ludovico Nolens (*Quimera* nº 3, enero de 1981, págs. 9-13) responde a un comentario del entrevistador en el que alude a *Finnegan's wake*: "El *Finnegan's wake* es un bodrio insoportable que no ha leído nadie, que llenó a su autor unos cuantos años de vida; no le tengo ningún aprecio a Joyce". Por otra parte, abundando en el mismo tema, escribió un artículo "Contra Joyce" en *Informaciones de las Artes y las Letras*, 9 de julio de 1970, págs. 1-2 y otro "¿Contra Joyce?" en *Camp de l'Arpa* 52, junio de 1978, págs. 26-28.

Tampoco ahorra elogios técnicos al hablar de Conrad. En este mismo ensayo estudia la novela de Conrad titulada *El agente secreto* y observa que "es una novela de crimen sin escenas de crimen a excepción de una". Para caracterizar esta obrita Benet recurre al vocabulario del ingeniero:

Tal como yo lo veo, el vacío o episodio eludido que crea Conrad alrededor de la muerte de Stevie conforma un régimen muy diferente [de las demás escenas]: es como el vórtice de un torbellino hacia el cual se dirige la corriente siguiendo unas trayectorias espirales cuyo centro coincide con el eje de aquél; en este régimen, llamado en hidráulica *turbulento*, el vacío permanece estático, no alterado por el movimiento de la corriente que proseguirá, con pequeños cambios en la velocidad y trayectoria de las partículas, en tanto el vacío permanezca vacío, y concluirá, para transformarse en laminar, en cuanto el líquido, por un descenso de velocidad, ocupe el espacio desalojado por él. En términos literarios quiere esto decir que un episodio eludido, tal como la muerte de Stevie, que crea un régimen de turbulencia narrativa, ha de mantenerse eludido si se desea conservar ese régimen (pág. 109).

Y prosigue poco después completando su juicio tan técnico como literario estricto:

En una novela breve pero compleja y cargada de muy distintos ambientes y personajes, dominada la mayor parte de ella (9 capítulos de 13) por el episodio eludido, Conrad -un narrador nada apresurado, un hombre dado a las fastuosas descripciones y al recreo en los detalles- estaba obligado, por una parte, a un cierto ahorro expresivo y, por otra, a mantener en todas sus páginas la velocidad impuesta por el régimen turbulento, un tanto incompatible con esa predilección por la morosidad de que había hecho gala a lo largo de 12 años en sus novelas sobre tierras y mares lejanos (pág. 110).

En una entrevista³⁸² titulada: "Juan Benet a viva voz sobre la filosofía y el ensayo actuales", Nelson R. Orringer pone a Benet sobre la pista de uno de sus autores favoritos, Nietzsche. Benet, que cita a Nietzsche con cierta frecuencia -sobre todo en *La inspiración y el estilo*-, en este caso habla de la corriente neo-nietzscheana con la que no se identifica pero no habla directamente del autor. Esto provoca en Orringer la reflexión siguiente: "Esta intuición, tan amada de Nietzsche, del eterno retorno parece obsesionar a Benet aun cuando nuestra conversación entra en terreno más bien estético que gnoseológico". En efecto, el tema que preocupa al escritor -lo veremos en *Un viaje de invierno*- y que era sobre lo que Orringer quería que se explicara no es abordado en esta ocasión, aunque en el transcurso de esta entrevista, Benet habla de sus lecturas. Sorprende a Orringer, al confesar que lee a los historiadores, en particular a los historiadores latinos que escribieron después del siglo I de Augusto que, a su juicio, eran los de mayor madurez incluso mayor que los griegos. Entre los autores que más le satisfacían, están Tácito y sobre todo Amiano Marcelino. Lo que le asombraba y atraía de estos autores era el ambiente tenebroso y lúgubre que reproducían en sus escritos.

³⁸² Nelson R. Orringer, "Juan Benet a viva voz sobre la filosofía y el ensayo actuales", *Los ensayistas*, núms. 8-9, 9 de marzo de 1980, págs. 59-65.

En esta misma entrevista, Orringer pregunta a Benet acerca de sus lecturas de Proust, a lo que el escritor responde:

[...M]e afectó mucho en todos los órdenes, no sólo en el campo de la propia memoria. Y no puedo dejar de mencionar a Faulkner, que me influyó tanto o más que Proust. Y me acuerdo de una frase en *Light in August* de Faulkner, que para aquel que escribe desde estos temas no deja de ser algo así como una ley einsteiniana del universo de la memoria: al arranque del capítulo 6 dice: "Memory believes before knowledge remembers"³⁸³. Y a partir de ahí cualquier párrafo de Proust o Faulkner me sirve mucho más que la teoría de Freud, a quien al fin y al cabo yo nunca he creído (pág. 63).

Entre los autores cuya lectura reconoce Benet que le ha influido, se encuentra Bergson. Alude a menudo a él pues se identifica con su filosofía. En su entrevista con Ludovico Nolens³⁸⁴, con ocasión de la publicación de *Saúl ante Samuel*, explica cómo este autor le inspira:

En algún momento se dice, parafraseando una acertada frase de Henri Bergson, que la acción es una degradación de la meditación. Entonces, es el personaje degradado quien actúa frente al meditativo de una forma tal que despierta las simpatías del narrador.

Podríamos seguir a lo largo de páginas y páginas, recopilando muy interesantes comentarios sobre escritores muy diversos, ya que tan solo en *La inspiración y el estilo y Puerta de tierra* hemos llegado a contar referencias acerca de cuarenta autores diferentes. Nos hemos limitado a comprobar si los autores a quienes los tres teóricos franceses aludían en sus ensayos figuraban en la teoría benetiana y así ha sido, con algunas diferencias. Benet expresa de manera contundente y sin matizaciones sus gustos y sus fobias. Lo hemos visto, no aprecia ni a Dostoievski ni a Joyce ya que no le parece que aporten nada importante ni auténticamente nuevo al Arte. A su juicio, se pierden por carreteras secundarias; no merecen ser reconocidos como Maestros. Por el contrario, ha descubierto una nueva generación de novelistas iberoamericanos que están escribiendo la gesta moderna de sus países; saluda sus innovaciones e incluso toma lecciones de uno de ellos, Euclides da Cunha.

Punto 2. La novela debe descubrir algo nuevo; ser el laboratorio del relato; permitir múltiples lecturas e interpretaciones; traer muchos significados al mundo sobre los cuales

³⁸³ Cita repetidas veces esta frase en distintos ensayos. Unas veces pone "knowledge" y otras "knowing". No difiere el sentido. Lo que muestra, es que cita de memoria y que, sobre todo, esta frase ha provocado en él unas profundas reflexiones sobre los mecanismos de la memoria. Estas reflexiones se encuentran en *Puerta de tierra*, en "Un extempore" (págs. 88-111), ensayo dedicado a la memoria de su hermano Paco, al año de su fallecimiento.

³⁸⁴ "Adiós a Región", *Quimera* n° 3, enero de 1981, págs. 9-13.

en algún momento se apoyarán nuevos valores; las grandes obras están en comunicación con la ensoñación, con la mitología difusa que provoca su lectura; ofrece un micocosmos, espejo de la humana condición.

Con Benet, antes de lograr una clara definición de la novela, sería mejor empezar por cómo no debe ser. Sobre este punto, se expresa extensa y repetidamente. En su carta a Pedro Altares director de *Cuadernos para el Diálogo* (XIII, nº extraordinario, Madrid, marzo de 1970)³⁸⁵, su ironía se desata contra Galdós por el que no tiene ninguna simpatía:

La gloria de un escritor descansará, a mi modo de ver, sobre una triple facultad de una obra, a saber: (1) que siga siendo un motivo de gozo para la clase culta, (2) que sea un acicate y fuente de inspiración para el escritor posterior y (3) (y última) que se conserve como inagotable objeto de estudio para el profesor de letras. Y ni qué decir tiene que yo pongo las dos primeras muy por encima de la última que es la única que en el caso de Galdós se cumple hoy en día. [...] La sociología literaria tiene una enorme virtud: se despreocupa de la calidad artística. Si atiende al estilo, al verbo, a la dicción o al lenguaje es... en cuanto entes sociológicos. Con un arma tan contundente se puede brillar como crítico -como por ejemplo, brilla Lukács en el firmamento europeo- sin dar en el clavo literario más que raras veces.

Su feroz crítica sigue así:

Carecía de un lenguaje bello, su imaginación era litográfica y tan solo se escribió por poblar las estanterías de la burguesía con un innumerable censo de personajes que algunos críticos -haciendo uso de un término que produce muchas sospechas- calificarán luego de "muy humanos". Sin duda su generación estaba atormentada por los ejemplos de Balzac y Zola en tal medida que en el campo de la novela de dimensiones titánicas resulta impensable todo proyecto que no siguiese, casi al pie de la letra esas dos ejecutorias. Ahora bien, me atrevo a decir que ninguno de esos dos proyectos era genuinamente literario sino, con matices y calidades diferentes más bien sociológicos. Y si Balzac conoció mejor fortuna no fue por una más estética concepción sino porque, al servicio de una finalidad extraliteraria, puso en marcha un instrumento artísticamente elaborado, un lenguaje matizado y una penetración ante los enigmas del espíritu que, con mucha frecuencia, podrían sustraerse al diktat del proyecto. Pero ni Zola ni Galdós lograron encontrar la libertad que concede un lenguaje artístico: el diktat sociológico redactaba todos sus párrafos de tal suerte que sólo hicieron una novela asertórica, exactamente esa clase de novela que la sociedad -no demasiado enterada de la no necesidad de una obra así- "esperaba que hiciese".

Piensa lo mismo de la novela informativa que entraría dentro de esta misma categoría ya que él la considera como sociológica y de alcance casi nulo en el tiempo:

Yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dar un residuo que sólo puede tener sabor literario³⁸⁶.

Ahora bien no olvidemos que Benet es ingeniero y que si no quiere luz meridiana para sus novelas, en cambio los criterios básicos previos deben ser claros; por ejemplo, las distintas

³⁸⁵ "Sobre Galdós", reimpreso en *Artículos (1962-1977)*, Madrid, Ed. Libertarias, 1983, págs. 89-99. Reimpreso de nuevo con el mismo título en Kathleen Vernon ed., *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Taurus, 1986, págs. 281-288.

³⁸⁶ *La inspiración y el estilo*, pág. 137.

características y diferencias del hombre de ciencias y del hombre de letras. Define al primero así:

El hombre de ciencia, al tratar de hacer inteligible aquella parte de la naturaleza o de la sociedad que le importa, por así decirlo, se distancia de ella para envolverla con una confección congruente con las pretendidas leyes de su pensamiento; y sólo cuando esa racional confección -teóricamente correcta y prácticamente corroborada y verificable- se baste por sí misma, incluya todos los casos particulares y excluya las contradicciones, la doctrina podrá revestirse a sí misma con el título de ciencia³⁸⁷.

La definición del segundo resulta bastante más compleja. Lo llama artista y dice lo que el arte permite a ese hombre

una cierta ocultación -la que, digamos, introduce el primer mecanismo de contradicción- gracias a la cual le es permitido desaparecer de la escena para situar en ella cuantas doctrinas, puntos de vista, concepciones y situaciones antagónicas tenga a bien presentar al público. Así pues, es posible que ese hombre que se ha propuesto hacer un arte (y en ocasiones hasta un medio de ganarse la vida) del proceso de exposición de las muchas doctrinas que existen en el mundo que le rodea carezca de toda doctrina para sí mismo al igual que como quería Diderot para su paradójico comediante, la mejor representación de un papel se obtendrá de aquel actor que aprenda a no identificarse plenamente con él.

Por lo tanto la forma de escribir del hombre de letras, o del artista, o del escritor es totalmente distinta e incluso opuesta a la forma de escribir del hombre de ciencia:

Por eso decía antes que esa literatura es la anticiencia y que el hombre que la practica ya nunca estará en lo cierto, habiendo abandonado el terreno de esa paz y conformidad intelectuales de quien mediante un saber logra conciliar su pensamiento en el entorno en el que vive. [...] No en balde al perder esa absoluta confianza en la ciencia, una buena parte de su experiencia se desarrollará en la zona fronteriza entre las luces y las sombras, al asumir con su vida el papel a que le arrastran sus propias convicciones³⁸⁸.

Para él, como hombre de ciencia, el ingeniero, la literatura representa un complemento totalmente diferente a lo que está acostumbrado a hacer. Es decir, lo que hace durante el día (calcular, proyectar, etc..) es todo lo contrario de lo que hace de noche, que es escribir quedándose en zonas de sombras. Así habla constantemente de la incertidumbre entre nostálgica, lúdica y necesaria de quien se siente por ella arrastrado a zonas abisales de las que no sabe ni cómo ni cuándo saldrá:

Por eso digo que esta literatura es en gran medida informada por la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor³⁸⁹.

Si excluimos la memoria, los otros tres factores constituyen una originalidad dentro de su pensamiento teórico y no solamente teórico puesto que los lleva a la práctica. Entonces,

³⁸⁷ *La moviola de Eurípides*, pág. 45.

³⁸⁸ *Ibidem*, pág. 50.

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 61.

por fin, ¿cómo debe ser esa novela perfecta a sus ojos? Nos lo dice en su otro ensayo titulado "La crítica en cuanto antropología"³⁹⁰:

Esa novela suele tratar de lo nuevo, lo paradójico, lo misterioso, lo que no obedece a causas conocidas y determinables; lo azaroso, lo que no obra en poder del conocimiento común de la sociedad, lo que introduce esa cortadura en el campo de la razón, la costumbre y el rito³⁹¹.

Misterio del escritor cuya escritura sigue estos mandatos, refugio fecundo frente a la ciencia, explicación borrosa, en última instancia, de aquello que es de suyo inexplicable e inaprensible:

de ese hombre surge entonces una literatura que es antagonista con la ciencia, en el sentido que lo es la naturaleza en su afección más general. Entre el conocimiento y el objeto de conocimiento, opta por lo segundo; lo suyo 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. Y utilizará su razón para oponerse a la razón, para cerrarle el camino con lo no pensado y en último término con lo no pensable haciendo uso de las mismas reglas que utiliza la ciencia pero cargadas -digámoslo así- de una polaridad distinta, al igual que el cambio de signo en la carga de electrón convierte a la materia en anti-materia. Por eso decía antes que la literatura es la anti-ciencia y que el hombre que la practica ya nunca estará en lo cierto, habiendo abandonado para siempre el terreno de esa paz y conformidad intelectuales de quien mediante un saber logra conciliar su pensamiento con el entorno en que vive. De este mundo de claro oscuro, de esas fugaces impresiones de lo incierto, de ese telón de fondo que trasciende al saber, es de donde extraerá lo mejor de su inspiración³⁹².

Y añade en *Del pozo y Del Numa*:

La obra literaria no evoluciona, no es sustituida por otra, no dialoga, no encierra verdad alguna, no puede ser contradicha y al quedar inmersa en el medio anterior a la muerte donde sólo el error es soberano, preserva su ontogenética condición a resguardo de cualquier investigación. En la literatura, carente de evolución, no hay escuelas ni corrientes ni parentesco ni progreso³⁹³.

Ya sabemos qué novela quiere Benet, pero aun hay más, esta novela, en su opinión, no es el laboratorio del relato, no debe serlo, porque el experimento, por consciente y repetido, no logrará jamás dar sentido a lo insondable del misterio, a la incertidumbre humana:

Aún no sé de ninguna obra experimentalista, como te digo [a Ludovico Nolens], que haya roto moldes en un sentido auténtico del término³⁹⁴.

Además no está de acuerdo en que se efectúen múltiples lecturas de un mismo texto:

Es muy fácil leer Moby Dick como la parábola de la lucha de un hombre contra determinada especie animal -en este caso la ballena- o como el antagonismo entre Bien y Mal, etc., pero de donde se saca verdadero partido en la lectura de Moby Dick es de tomar a la ballena como ballena y al capitán como capitán³⁹⁵.

³⁹⁰ *En ciernes*, pág. 77.

³⁹¹ *Ibidem*, Pág. 77.

³⁹² *En ciernes*, págs. 50-51.

³⁹³ *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978, pág. 51.

³⁹⁴ Pág. 11 de la entrevista citada.

³⁹⁵ *Ibidem*, pág. 12.

No emplea la palabra "microcosmos" como espejo de la humana condición, pero si volvemos sobre sus comentarios acerca del *Quijote*, viene a decir lo mismo que los tres novelistas-ensayistas del *Nouveau Roman* y veremos que en la práctica casi todo lo que publica ocurre en un mismo mítico mundo propio que alberga a personajes que "bien pudieran [ser de] España"³⁹⁶. Otro tanto pasa con la mitología difusa que provoca la lectura de la que no habla claramente en sus ensayos pero que se deduce de sus manifestaciones acerca de la incertidumbre. Al ser esta realidad confusa, ambigua, difusa, puede permitir las múltiples lecturas e interpretaciones de las que hablaban nuestros nuevos novelistas aunque, Benet, que no está de acuerdo con ellos en lo verbal, sí lo está en la idea. Véase si no la siguiente apreciación:

Yo creo que sólo hay una lectura posible (la que se estremece, etc...) y que en comparación con la que se atiene a todas y cada una de las palabras escritas y sus más primarios y evidentes significados todas las demás resultan.... potaje frío. En primer lugar no son lectura, sino conjetura, y un texto conjeturado nunca podrá competir con el escrito porque jamás emocionará³⁹⁷.

Con estos ejemplos, vemos que lo que tiene en común Benet con los tres teóricos del *Nouveau Roman* son la ensoñación, la aportación de nuevos significados al mundo; que en un microcosmos se reproduce la humana condición que puebla nuestro mundo pero, según él, en este mundo no se encuentra un laboratorio del relato como proclamaba Butor, al menos para un escritor maduro -lo que significa que el escritor posee un estilo maduro, lo que no tiene nada que ver con la edad-. Para él, lo esencial sigue siendo la calidad del estilo que da al escritor una seguridad que lo trasciende todo:

[N]inguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad. Es un esfuerzo inaudito porque la realidad que le rodea es infinita en extensión y profundidad. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos, como ese dubitativo ejército de mercenarios dispuestos siempre a batallar por el mejor pagador. De forma que el enemigo -aquella realidad indefinible e infinita- se torna ahora su aliado ¿qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?³⁹⁸

³⁹⁶ Se trata de una adaptación del título del ensayo de Ricardo Gullón: "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España", (*Ínsula*, n° 319, junio de 1973, págs. 2-10).

³⁹⁷ *Moviola de Eurípides*, pág. 80.

³⁹⁸ *La inspiración y el estilo*, pág. 179.

V.1.3.- Punto 3: la historia en tanto anécdota.

En "Onda y corpúsculo en el Quijote"³⁹⁹, Benet hace un estudio -en ciertos momentos comparado entre el *Quijote* y *Le rouge et le noir*- de las distintas formas de escritura de una novela según las épocas y los novelistas. En la parte final de este ensayo, se ocupa de Conrad y de cómo compuso *El agente secreto*, novela que ha sabido atraer su atención:

He ahí, brevemente expuesta, toda una norma de conducta del escritor que debe describir un medio al que es un tanto o un mucho ajeno. Lo importante no es tanto recoger información (y a Ford Maddox Ford [*the omniscient friend*], quien le contó una tarde el trágico suceso del Observatorio y el posterior suicidio de la hermana de la víctima, para ponerse a escribir sobre aquella *story* sin recabar ni buscar más datos) cuando alcanzar por la propia vía esa inmersión -hermana de la inspiración que pedía Carlyle- en el episodio descrito y a fin de evitarse el mortificante y a menudo baldío esfuerzo de persuasión necesario para contar una historia desde fuera a otro que está tan fuera de ella como él. Es evidente que nada se cuenta mejor que la propia experiencia, pero resulta a menudo tan pobre que limitándose a ella el acervo literario de la humanidad quedaría reducido a esa exigua porción que han escrito los memorialistas. La novela, evidentemente, empieza donde termina la autobiografía [...]. Ahora bien, la información no le introduce al narrador en el episodio; le informa pero le deja tan fuera como estaba, y si él mismo [...] no se introduce [...] dentro de él, generando una imaginaria experiencia, tarde o temprano obligará al lector a que le crea...

De ahí se colige que la imaginación tiene que suplir la información para que la historia se pueda desarrollar en caso de que el escritor no pueda apoyarse en su propia experiencia. Esto acarrea la aceptación por parte del narratorio extradiegético o lector implícito⁴⁰⁰ de esta "licencia" que crea entre el autor y el lector un pacto mudo y secreto de connivencia entre los dos, algo que no es nuevo para nosotros ya que era una de las novedades del *Nouveau Roman*. Por otra parte, la historia, fruto de la experiencia del autor o sólo en parte, se ve trascendida de tal manera por el lenguaje o, por decirlo a la manera de Benet, el estilo:

La Iliada, La Divina Comedia, El Paraíso Perdido, Macbeth, El Quijote... constituyen cada uno por separado un considerable ejemplo del combate que vibra, palabra tras palabra y línea tras línea, el estilo contra el enorme interés de los hechos relatados⁴⁰¹.

Punto 4: el autor no es un genio que escribe bajo el dictado incontrolado de la imaginación sino de manera metódica; construye su propia realidad.

³⁹⁹ En *La moviola de Eurípides*, págs. 106-107.

⁴⁰⁰ Véase Gérard Genette, *Nouveau discours sur le récit*, págs. 94 y s.s. . Si este lector implícito prosigue con la lectura sin rebelarse contra el autor implícito-narrador es porque está dispuesto a dejarse manejar por él o porque acepta entrar en el juego incluso sin estar convencido.

⁴⁰¹ *La inspiración y el estilo*, pág. 169.

En esto hay una total coincidencia entre Benet con los nuevos novelistas franceses. Su primer gran ensayo está dedicado a demostrar que la inspiración no procede de una manifestación divina sino de un trabajo sobre el estilo:

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

No se puede ser más claro ni más contundente.

Punto 5: el narrador pierde su identidad, renuncia a su omnisciencia; los puntos de vista se multiplican.

En un ensayo "¿Se sentó la Duquesa a la derecha de Don Quijote?"⁴⁰², Benet hace una diferencia entre la estampa y el argumento. La estampa sería el dominio, el campo, del pintor es decir el espacio en el que se mueve, y el argumento sería todo lo que desde el punto de vista argumental tuviera algo que ver con el tiempo. Es el dominio del narrador,

que mientras el pintor ha de tener siempre sujetas las riendas del espacio, pudiéndose mover a su entera libertad por los carrizales del tiempo, de la misma forma el narrador puede tratar el espacio -el ámbito de la simultaneidad- sin necesidad de atenerse a ninguna de las reglas que lo gobiernan, haciendo abstracción y aun desdeñando la geometría, la perspectiva o la teoría de la gravitación.

Página 22 del mismo ensayo habla de esta misma libertad del narrador:

Porque en definitiva, ¿cuál es la óptica del narrador?, ¿cuál su punto de vista? Lo que ha escrito, ¿lo ha visto antes o directamente como el pintor o, por el mero hecho de haberlo atesorado unos instantes en su memoria, le ha dado la vuelta, como si toda impresión en la mente impusiera el giro que existe entre la plancha y el grabado? Y aquello que sólo ha visto -como sin duda vio Cervantes la escena de la comida de los Duques- en la pantalla de la fantasía, ¿es directo o reflejo? Por el mero hecho de narrar, ¿introducirá un espejo -el espejo oscuro e invisible- o, mejor aún, insuflará la sospecha de que puede haber y puede no haber un espejo? ¿Es por consiguiente el narrativo un arte especioso y maléfico, que quita cuanto da y cuanto más verazmente afirma más engaña? ¿Y será el narrador -sin confesarlo- ese hombre que la sociedad opone al rigor de la ciencia y de la fe, ese contrapeso a sus más firmes convicciones, en busca de un clandestino equilibrio en la incredulidad y la imprecisión? ¿O es que no van por ahí las cosas? ¿No será lo mismo que sea el Duque o la Duquesa quien se siente a la derecha de Don Quijote? Semejante indiferencia parece constituir la mejor prueba de que la narración -al haber trascendido la necesidad de precisión- apela a un apetito del espíritu que se sitúa -por un cambio inconfesable- más allá de todos los dogmas.

Primero, vemos, en este pasaje, una alusión clara al procedimiento de *mise en abyme*, propio de la práctica del *Nouveau Roman*. Luego, la acumulación de interrogantes produce un efecto de sospechosa ambigüedad en lo que concierne el papel del narrador. Nos parece

⁴⁰² En *ciernes*, pág. 18.

que detrás de todo esto se oculta un narrador-autor implícito omnisciente más o menos identificable o reconocido que hace y deshace a su antojo y que, por supuesto, por esta razón, puede variar los puntos de vista⁴⁰³. Benet alaba a Cervantes su técnica en la materia comparando el *Quijote* con *Le rouge et le noir* de Stendhal. Se ve a Julien Sorel trayendo y llevando su biografía a lo largo de toda la novela, se nos dan indicaciones sobre su comportamiento por medio de las reflexiones del narrador-autor que es enemigo de curas y de la burguesía en general. Y, lo mismo, dice Benet,

es posible que Cervantes fuera tan enemigo de los curas, barberos y otros elementos como lo fuera Stendhal de los Rênal, Castanède y otros tantos que lamentamos no recordar pero se cuidó bien de no decirlo, y esa suerte de escondrijo de su personalidad que buscó en sus propias páginas (muy consciente de lo que importaba era la obra y no el hombre de opinión) le permitiría colocarse en ese centro de perspectiva tan insistentemente señalado por Spitzer, gracias al cual la novela de tal manera se universaliza al tiempo que se particulariza: quiero decir con eso que todo lector la puede leer sintiéndose en el centro de esa perspectiva y con todo adquirir de ella una impresión decididamente personal y distinta de la del vecino; porque el *Quijote* es algo así como el lujo de ese burro que tanto gusta al guía del museo: que allá donde se ponga el espectador allí le mira de frente. Nada de eso ocurre por supuesto en *Le rouge et le noir* donde, a lo más, uno se puede sentir Stendhal... y tampoco mucho.

De este ejemplo, podemos colegir que el lector es el medio por el que la focalización se realiza y efectivamente desde esta perspectiva, el narrador pierde su identidad como lo apuntaban los teóricos del *Nouveau Roman*. En cuanto a perder su omnipotencia, es posible, siempre y cuando el narrador lo juzgue oportuno. El ejercicio de su libertad le permite cambiar los puntos de vista sin previo aviso, si así lo desea. De hecho, Benet lleva este principio a la práctica en sus novelas. En consecuencia, sobre este punto, podríamos considerar que no hay diferencia entre Benet y los teóricos franceses que nos interesan.

Punto 6: el personaje se convierte en un simple soporte, es como una sombra de sí mismo; su nombre se puede ver reducido a una simple inicial o incluso a un nombre cuya forma variable.

⁴⁰³ De hecho, en su artículo "El punto de vista", recientemente recogido en *Páginas impares* (Madrid, Alfaguara, 1996, págs. 305-310), comenta con cierta ironía "los descubrimientos del profesor Wayne Booth que con su lector implícito, el narrador, el narratario, el autor, la instancia creadora y otros saludables fantasmas ha convertido lo que hasta anteaer parecía un acto solitario en un fenómeno de masas". El artículo trata del punto de vista en la novela y en el cine. Viene a corroborar las conclusiones que hemos extraído de escritos anteriores: "Quiero pensar que una de las mayores diferencias que existe entre el novelista y el guionista es que el primero no sólo introduce cuando quiere el punto de vista que mejor le acomoda para su narración sino que puede violar las convenciones" (pág. 308).

Sobre esta temática la coincidencia de Benet con los nuevos novelistas franceses es total. Para ilustrar la primera afirmación, leamos lo que Benet comenta a Ludovico Nolens en la entrevista que mantuvieron para hablar de su novela *Saúl ante Samuel*:

Los verdaderos protagonistas de mi novela, como podrían ser los personajes, el argumento, los caracteres, fueron esquematizados lo más posible porque lo que interesaba era otra cosa.⁴⁰⁴

Y en *La moviola de Eurípides*⁴⁰⁵, manifiesta lo siguiente:

Se trata, exagerando las cosas, de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página porque, en cierto modo, cambia con cada circunstancia.

Y en cuanto a la manera de nombrar a los personajes, la ilustraremos con otra cita extraída de la entrevista de Ludovico Nolens, citada más arriba, en la que éste hace partícipe a Benet de su asombro ante la casi inexistencia de nombres en *Saúl ante Samuel*, a lo que el autor responde:

Pues fíjate lo que te digo. En un principio no había ni uno, ni uno solo[...] Pero eso ni me preocupó ni me preocupa en demasía.

Punto 7: El lector pierde sus puntos de referencia; se vuelve el creador que alimenta su propia interpretación; debe aceptar la confusión que está en el mundo.

En el ensayo "Onda in Corpúsculo en el Quijote"⁴⁰⁶, Benet nos habla del lector:

Lo que podríamos llamar el lector ingenuo -el lector que se conforma con la lectura primera (o a un primer nivel como ahora se dice *ad nauseam*), que no pide otras satisfacciones que las de la lectura, que no investiga por su cuenta y acepta los puntos oscuros, inexactitudes y arbitrariedades de la obra tal como son, que no busca el sentido oculto ni está leyendo el relato paralelo que la traslación simbólica le permite suponer -es el que más fielmente reproduce el acto creador y el que, pasando por alto las satisfacciones que le puede proporcionar el acercamiento crítico, gozará de manera más cabal de su creación. Recrear la obra es aceptarla como es, recorrerla como es, sin quitar ni añadir nada, y volver a quedar a punto, satisfecho e inquieto, para repetir la operación en cualquier momento.

Podemos decir que éste es el lector ideal según Benet porque habla de nuevo de él más adelante en unos términos parecidos matizando su discurso anterior:

En la hora actual la manía por la interpretación simbólica ha llevado a los comentaristas a señalar la multiplicidad de lecturas de cualquier texto, y ya proliferan los autores que reclaman para su obra "distintos niveles de lectura". Yo creo que sólo hay una lectura posible (la que se estremece, etc.) y que en comparación con la que se atiene a todas y a cada una de las palabras escritas y a sus más primarios y evidentes significados, todas las demás resultan... potaje frío. En primer lugar no son lecturas, sino conjeturas, y un texto conjeturado nunca podrá competir con el escrito porque jamás emocionará⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Entrevista citada, pág. 10.

⁴⁰⁵ Pág. 88.

⁴⁰⁶ *La moviola de Eurípides*, pág 79.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, págs. 79-80.

En este segundo pasaje, Benet aporta un dato original, la emoción, de la cual los nuevos novelistas no hablan. Habría que acudir a uno de sus panegiristas, el teórico y compañero de viaje de los autores del *Nouveau Roman*, Roland Barthes, para hablar de una reacción provocada por la lectura. Éste introduce, no la noción de emoción, que es un sentimiento súbito de alegría, miedo, etc. -casi visceral-, sino de placer, es decir de la satisfacción de una necesidad donde no interviene la sorpresa: "el placer del texto". Por lo tanto, la idea que Benet se hace del lector es diferente de la que el *Nouveau Roman* había puesto de moda. Pero, no nos creamos todo lo que nos dice porque su "sufrido lector" -así lo llaman en su entorno-, debe estar siempre atento a lo que lee si no quiere extraviarse en la confusión del laberinto benetiano. En ocasiones, contrariamente al deseo del autor, debe recurrir a sus propias interpretaciones si quiere seguir adelante con la lectura de las novelas de Benet.

Punto 8: El espacio y del tiempo: la organización del espacio incide en el valor del tiempo que puede sufrir toda clase de anacronías y hasta anularse.

El último ensayo de su libro *En ciernes* se titula "Clepsidra". La analogía de la clepsidra le da pie para hablar del espacio y del tiempo y de las ventajas que tiene la anulación de uno de los dos factores:

Teniendo prohibido el espacio, puede utilizar todas sus facultades para observar la única dimensión que le queda libre y que para un hombre sano nunca quedará encerrada en la clausura. Procediendo como quien para estudiar una función de múltiples variables anula todas menos una independiente, conformándose con la intercesión o proyección del cuerpo del continuo en el plano del tiempo, podrá al menos deducir las características abstractas de un comportamiento inexplicable en su desarrollo completo. La renuncia al espacio tiene sus ventajas -probablemente pocas en comparación con sus privaciones-, entre las que no parece la menor la posibilidad de moverse en una extensa conjetura que no tiene porque sufrir el parangón de la realización: un mundo imaginario, una absoluta libertad de proyecto y una especie de perfeccionamiento y elaboración en detalle de todos los planes de la fantasía pueden llegar a constituir un sucedáneo tan satisfactorio como para inducir en el adicto a la reclusión un cierto horror a su abandono y a la contradictoria restitución de su libertad al banco de pruebas. ¿Será por casualidad que las mejores o más exageradas obras de la literatura imaginativa se han escrito desde alguna reclusión?⁴⁰⁸

Después de haber disertado sobre el imperceptible movimiento de la clepsidra en un espacio cerrado, llega a la conclusión siguiente:

La clepsidra no es propiamente un reloj porque el propio reloj no es sólo que pauté el tiempo sino que esté en marcha constantemente. De las dos grandes maneras de ser -he dicho ser no estar- que le son dadas, la clepsidra tiende más al reposo que al movimiento, de tal manera

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, págs. 103-104.

que sólo durante una parte infinitesimal de su existencia se mueven sus granos; unas pocas veces al año alguien -entre curioso y distraído- le da la vuelta, una vuelta que sólo dura dos minutos, para no volverse a acordar de ella y relegarla de nuevo a su estático olvido; seis, veinte o mil minutos al año. Tal vez nuestro universo sea cosa parecida.⁴⁰⁹

Este interés que muestra por la clepsidra y la descripción de su funcionamiento, tiene mucho que ver con su concepción del tiempo sobre la que vuelve muy a menudo. Sus ensayos -en ocasiones, largas meditaciones- abordan el Tiempo bajo todas sus facetas. En la cita siguiente, lo trata desde el punto de vista gramatical. Se encuentra en su ensayo titulado *El ángel del Señor abandona a Tobías*⁴¹⁰:

A mí parecer resulta bastante obvio que esa composición ternaria del verbo muestra una simetría evidente de los tiempos pretérito y futuro respecto al presente. La sucesión temporal -difícilmente comprensible- ha sido asimilada mediante una transformación a un esquema espacial que bien puede resumirse en el

(antes, detrás) (ahora, aquí) (después, delante)

Pero ni pretérito ni futuro se viven, eso es exclusivo del presente; aquellos tan solo se mencionan, se racionalizan, se imaginan y se describen y no en balde ocupa la mayor parte del habla porque el presente -el presente de indicativo en su mera y neta forma- parece reservado a la escritura. Puesto que para el habla resulta imposible prescindir de él, se adopta el procedimiento de disfrazarlo porque la acción, el proceso o lo que sea que denota el presente de indicativo por el mero hecho de ejecutarse por lo general no precisa de ser comunicado; apenas se dice "amo" en el momento de amar, ni "paseo" cuando se pasea, ni "vosotros coméis" cuando se llega tarde a la mesa⁴¹¹.

Sigue analizando los usos del presente de indicativo y llega a la conclusión de que

la racionalización del presente absoluto y su sustitución por un pretérito -presente- futuro vicario no tiene límites y gracias a la supuesta movilidad que le confiere la terna, la lengua acierta a dar una aceptable representación del misterioso continuo que constituye la vida del yo; y en virtud de esa falta de límites la eclosión racionalizadora permite tanto representar un instante, cuando un día, una vida, la historia de la humanidad o la fluencia total del Tiempo. Así el presente tiene pretérito, presente y futuro; pero de lo mismo gozan los otros dos, por lo que, en principio -y sin deseos de prolongar la serie por el momento-, en lugar de tres existen nueve tiempos. "Y rompió a llorar y a lamentarse por su hijo *diciendo*: "¡Ay de mí, hijo mío! ¡Que te *dejé* marchar a ti, luz de mis ojos!" Tobit le dijo: "Calla, hermana, no *pienses* eso. El *está* bien. *Habrán* tenido algún contratiempo allí, pero su compañero es hombre de fiar y uno de los nuestros; no te *inquietes* por él, que debe estar cerca". Ella le *replicó*: "Déjame, no *intentas* engañarme. Mi hijo *ha* muerto". Y todos los días se *iba* a mirar el camino por donde su hijo *había* marchado. No *creía* a nadie y cuando se *ponía* el sol *entraba* en casa y *pasaba* las noches *gimiendo* y *llorando*, sin *poder dormir*." (TOBIAS, IX, 4-7.).

Si interpretamos esta cita, vemos que la utilización de los tiempos que nos describe aquí permite todas las anacronías posibles. De hecho, aunque no emplea este término, lo explica más adelante:

El pasado remoto está claramente expuesto con el *rompió a llorar* con que inicia la breve narración; en ese pasado hay un presente en el que se desarrolla la acción, pautado por

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pág. 116.

⁴¹⁰ *El ángel de Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.

⁴¹¹ *Op. cit.* págs. 138-139 para esta cita y las dos siguientes.

diciendo, calla, pienses y el *está* de la réplica de Tobit. Pero a su vez tuvo un pasado, causa de la desdicha presente, perfectamente definido por el *te dejé partir*. Y también tiene un futuro acusado en esa misma réplica por el *habrán tenido* que a pesar de gozar de un carácter conjetural no deja de señalar la inminencia de los sucesos que están por venir, pero tras la abrupta y desesperada contestación de Ana, cuya réplica concuerda temporalmente con el *rompió* inicial, viene el cambio al imperfecto *iba* para otorgar a la narración tanto el ritmo más pausado que conviene a esa exquisita pintura de la incredulidad causada por el dolor, cuanto el estado de permanencia -futuro abierto- posterior a todo el relato anterior y peraltado por los dos gerundios y los dos infinitivos finales.

Del espacio habla con precisión y vaguedad que es lo que él observa en la mayoría de los novelistas:

A fin de cuentas, si el detalle importa [donde se siente el Duque o la Duquesa] para la narración -como le importaba a San Juan-, el narrador se cuidará de precisarlo, y si no lo hace será prueba irrefutable de que -por lo mismo que se siente esclavo irremisible del tiempo- se siente legislador gratuito y antojadizo de un espacio con el que puede permitirse cumplir con las leyes tanto como perpetrar los más irresponsables desacatos⁴¹².

Nos dice claramente que el narrador puede hacer lo que se le antoje, pero como el tiempo es del dominio del novelista, podrá ser tratado con más preeminencia que el espacio que, en consecuencia, se podrá ver anulado si su tratamiento en el texto no reviste importancia.

Las conclusiones de Benet, una vez más, coinciden con los nuevos novelistas en cuanto al tratamiento del tiempo y del espacio.

Punto 9: el estilo; la imposibilidad de disociar el doblete fondo/forma; la forma se disloca para hacer aparecer un fondo.

Del estilo, con Benet, hay que hablar siempre puesto que su primer gran ensayo teórico *La inspiración y el estilo*, como su título indica y hemos podido comprobar ya a lo largo de este capítulo, trata del estilo. Al cabo de los años, su opinión no ha variado en absoluto. En todos los ensayos en que trata de poética, cuando habla sea del lector, sea del narrador, sea de cualquier tema relacionado con la novela siempre vuelve sobre la calidad y la peculiaridad del estilo del escritor. En ese gran ensayo, lamenta que la prosa española a partir del siglo XVI

vuelve definitivamente la espalda al estilo noble -el *Grand Style* que dicen los ingleses- para regocijarse con las delicias de diversa índole del costumbrismo.⁴¹³

Llama a este fenómeno la "*bajada a la taberna*", y así lo caracteriza:

en contraste con el nítido perfil con que se dibuja el *Grand Style* es posible que la aspiración última del estilo que pasa por la taberna no esté nunca definida, y que incluso no exista

⁴¹² En el ensayo "¿Se sentó la Duquesa a la derecha de Don Quijote?" (*En ciernes*), pág. 23.

⁴¹³ Pág. 174.

porque con aquel gesto no se pretendió otra cosa que la embriaguez y la delectación en el rebajamiento.⁴¹⁴

Y añade:

Recaída en el tipismo, la vuelta rastrera a las esencias regionales, la consagración del lenguaje en los altares del costumbrismo, el abandono definitivo de todo apetito de grandeza.⁴¹⁵

Estos comentarios le llevan a ver que es el resultado

de una mentalidad que quiso enseñarlo todo, pero que se olvidó de que para hacerse entender era menester también inventar un lenguaje de persuasión⁴¹⁶.

Este "lenguaje de persuasión" por supuesto es el estilo, el estilo noble que es el que caracteriza la literatura que debe gozar

de una prosa perfecta, última meta del escritor⁴¹⁷.

Ya hemos visto más arriba que hasta la inspiración tiene algo que ver con el estilo:

La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo, por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo.⁴¹⁸

Su originalidad se fundamenta en el hecho que el rebajamiento, la bajada a la taberna, la quiere subsanar ofreciendo a las letras españolas su propio estilo, su "Gran Estilo". Es lo que subyace en todos estos escritos teóricos.

Por lo que es del doblete fondo/forma o forma/fondo que el prefiere llamar forma y contenido, en *La inspiración y el estilo*, se detiene a explicar largamente y de manera muy precisa su opinión:

Necesito hacer una aclaración: si dije antes que el escritor acostumbra a tejer con dos hilos de naturaleza heterogénea -la información y el estilo-, me urge aclarar que esa distinción no se corresponde con la tradicional de forma y contenido que a mí -particularmente- me subleva por su ineficacia. La forma y el contenido son dos conceptos que no admiten congruencia, que no se confunden nunca y que -al seguir cada cual su camino- nunca pueden llegar a coincidir. Por el contrario, en la obra de arte la información y el estilo coinciden siempre. La vieja distinción entre forma y contenido debe nacer de la creencia de que una misma cosa se puede decir de mil maneras. Pero por ligera que sea la diferencia cada una de las mil soluciones tiene un significado diferente, de donde debe colegirse que no existe sino una unicidad infinita de dicción, independiente de toda forma y de todo contenido. Quien persista en la distinción no puede dejar de reconocer que no existe una sola forma de dicción que no establezca una relación de dependencia entre conceptos, de manera que si es válido preguntarse por la mejor expresión de una idea también será válido buscar la idea cabal que se esconde bajo una determinada expresión⁴¹⁹.

⁴¹⁴ *Ibidem*, pág. 92.

⁴¹⁵ *Ibidem*, págs. 111-112.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 112.

⁴¹⁷ *Ibidem*, págs. 78-79.

⁴¹⁸ *Ibidem*, págs. 27-28.

⁴¹⁹ *La inspiración y el estilo*, págs. 138-139.

Esta explicación, que va como siempre hasta el fondo de la cuestión, no admite réplica: el fondo y la forma no se pueden confundir. Sólo lo hacen la información y el estilo. Y si el que habla confunde el significado de lo primeros con el de estos últimos, entonces sí cabría la posibilidad de que coincidiesen. Pero dejémosle la palabra de nuevo:

Entonces se puede decir que el estilo cumple una función destemporalizadora de la información, que en muchas ocasiones toma la forma de un tratamiento quirúrgico de todos los gérmenes responsables de la muerte y el envejecimiento y del más extendido y patógeno de todos ellos, el que usualmente llamamos novedad⁴²⁰.

Esta aserción coincide en parte con la opinión de los nuevos novelistas cuando hablan de la historia en tanto anécdota -la información de Benet- que el lenguaje destemporaliza. Pero, al contrario de Benet, ven en ello un rasgo innovador. Él va más lejos: ve en ello una garantía de supervivencia precisamente por el efecto destemporalizador que no imprime fecha al relato. El “Gran Style” no envejece.

Punto 10: La crítica.

Los nuevos novelistas manifestaban que no se podía pedir al autor que siguiera escribiendo como en 1830 porque, para ello, tenían que haber vivido en 1830. La crítica es el caballo de batalla de Benet. La crítica literaria universitaria le parece bastante estéril. *En ciernes* reciben sus reflexiones:

En cuanto la novelística aprehende a ese individuo fuera de la ley tras el que se halla siempre a la zaga, en cuanto acota su terreno y lo legaliza, poco menos que lo deja inservible para la novela que ha de venir después; tan inservible y tan estéril como si gracias a su diligencia ese terreno pasará directamente al patrimonio de la cultura común al acervo del conocimiento utópico. Modernamente la crítica se toma excesivo esfuerzo -a mi modo de ver estas cosas- para satisfacer su interés en transformar la literatura en un servicio público⁴²¹.

En clave irónica, sigue como explicando al crítico literario lo que es en realidad una novela porque parece que no lo sabe:

Una novela es, por lo general una obra de tal extensión que no puede complementarse sólo con lo nuevo; lo sólito y lo insólito se combinan siempre en ella la exploración de lo desconocido se lleva a cabo del brazo de lo conocido. Una sola página donde se narra lo que sale fuera de la experiencia común, exige cien dedicadas a la narración de lugares comunes que caben por entero dentro de la legislación vigente y son susceptibles de ser enjuiciadas con esa combinatoria de criterios literarios y morales⁴²².

⁴²⁰ *Ibidem*, pág. 138.

⁴²¹ Págs 80-81.

⁴²² *Ibidem*, pág. 81.

Sus críticas a la crítica son siempre acerbadas, le reprocha su erudición y su falta de sensibilidad. En *La inspiración y el estilo*, lo dice claramente:

Nuestra crítica que parece conocerlo todo en materia de erudición, ha avanzado muy poco en materia de interpretación; éste es el momento en que a duras penas se ha percibido de que el escritor vive en una sociedad, es el intérprete de una inquietud que se ha perdido y el exponente de un momento espiritual...⁴²³

Muestra el camino a los críticos:

Todavía no se nos ha explicado con suficiencia dónde es preciso buscar las causas de la enfermedad de Don Quijote, que clase de seducción -casi irracional- ejerció sobre el pobre Sancho; hacia qué miraba con melancolía el fino Manrique, qué veía en el futuro para disgustarse tanto; el desdén a la cultura implícito en la picaresca y en la comedia de enredo, ¿es un sucedáneo de un sentimiento más simple, más hondo y más extenso?⁴²⁴

Todas sus reflexiones en realidad son muy didácticas. Aquí nos muestra con qué profundidad aborda todos los temas sobre los cuales da su opinión. No hay más que ver cómo trata por ejemplo a Proust con el que se percibe que disfruta mucho. No puede menos que comentar un pasaje de *Le côté de Guermantes*:

Alors qu'au sommet de la colline de Laon la nef de la cathédrale ne s'était pas posée comme l'Arche du Déluge au sommet du mont Ararat, emplie de Patriarches et de Justes anxieusement penchés aux fenêtres pour voir si la colère de Dieu s'est apaisée, emportant avec elle les types de végétaux qui multiplieront sur la terre, débordant d'animaux qui s'échappent jusque par les tours ou des boeufs, se promenant paisiblement sur la toiture, regardent du haut les plaines de la Champagne[.]⁴²⁵

Acerca de este texto dice lo siguiente:

Parece difícil ir más allá. En el juego de ambivalencias, en lo que se podría calificar de "riqueza sugerida" no resulta posible sacar más partido de una comparación. Porque ni siquiera es una comparación sino un paralelismo entre dos cosas que no tienen en común más que el estar en la cima de una montaña: la una tan espigada, geométrica, altiva y arrogante; la otra tan rechoncha, escorada (yo creo que todos la vemos según la estampa de Doré, vista en escorzo desde abajo con su elevada proa, acostada sobre un acantilado y -no sé por qué- apoyada en unas tornapuntas) y ciega. De repente las mezcla y es la «nave» de la catedral la que parece haber navegado; son los patriarcas y justos (de sus vitrales) los que asoman a sus ventanas para ver si la cólera de Dios se ha apaciguado mientras que los bueyes se encaraman a las torres para observar a la pacífica Champagne. Analogía, casi ninguna; pero sí una completa transposición -una gracias a la otra- al mundo de lo imaginario, los bueyes sobre los tejados, los patriarcas dando voces de júbilo. Aquel que se detenga sobre ese párrafo ¿podrá en lo sucesivo separar la catedral de Laon del arca de Doré? ¿Y qué más puede hacer el estilo que añadir nuevas dimensiones -por cualesquiera procedimientos- al mundo de los sentidos?⁴²⁶

Y añade entre burlón y falto de modestia:

Yo -gracias a que nada sé del lenguaje, ni de su prehistoria ni de su historia ni de su evolución- me imagino sin gran dificultad que las primeras palabras del hombre se referirían,

⁴²³ Pág. 177.

⁴²⁴ *Ibidem*, págs. 177-178.

⁴²⁵ *Puerta de tierra*, págs. 53-54. Al ser un pasaje escogido por el autor para su demostración, no traduciremos este pasaje.

⁴²⁶ *Puerta de tierra*, págs. 54-55.

casí exclusivamente, a las cosas más relacionadas con él a través de sus sentidos; algo así como el lenguaje de Tarzán.

A renglón seguido, comenta lo que le parece un estilo totalmente moderno que para él no tiene ni siquiera 200 años.

El desenfado para tratar los asuntos del alma con un conjunto de términos, expresiones y palabras que se pueden alinear sin solución de contigüidad con el lenguaje del mundo sensible es el resultado del largo empeño del escritor occidental por ocupar un terreno para el que no tenía léxico. Podía tener palabras pero no léxico, una diferencia no tan bizantina como puede parecer a primera vista; porque le faltaba costumbre, familiaridad, flexibilidad y experiencia para llevar las palabras a su sitio y aplicarlas con la exactitud necesaria.

En su artículo titulado "El crítico, hombre de orden"⁴²⁷ comenta lo siguiente:

Ciertos indicios insinúan que se avecina una nueva edad retórica, como aquella que conoció el Imperio durante la dinastía de los Antoninos. A un período dominado por la creación libre suele suceder otro más interesado en el estudio y análisis de los textos precedentes, cuando llega la hora de que el crítico y el investigador ocupen el puesto de mando de la cultura, vacante por abandono del narrador o del poeta.

En la página 123 del mismo artículo, arremete de nuevo contra los críticos:

Cuando observo las amonestaciones con que un crítico rebasado por los acontecimientos se dirige a su público para hacerle saber que, pese al caos, él conserva la medida justa de la virtud; cuando leo esas frases a cerca de "la confusión que existe en el mundo de las letras...", o de "el camino de regeneración de nuestra narrativa" no me pregunto ya cómo es posible que gente que parece conocer el remedio a tales males se lamente tanto, en lugar de llevar la curación a la práctica o, al menos ofrecer al público su misteriosa medicina. Ya sé que son maneras de hablar que en el fondo sólo sirven para disimular la íntima debilidad del talante crítico.

Como vemos, en esto, no se distingue de los nuevos novelistas franceses. De paso tenemos que hacer notar que no le gusta en absoluto el planteamiento de la crítica racionalista porque piensa que la novela no puede tratarse con los mismos criterios que las ciencias.

Punto 11. El compromiso.

Los nuevos novelistas franceses pensaban que solamente existía un compromiso con la literatura porque pensaban que el comportamiento político no era para el artista y que no necesitaba ninguna justificación. En este punto también Benet tiene un criterio extremadamente claro que coincide con la opinión de los nuevos novelistas. Ya en su primer gran ensayo decía:

Entre el qué escribir y cómo hacerlo se establece, en tales circunstancias una diferencia categórica que sólo es aprovechable para alimentar la vieja distinción escolástica entre la forma y el contenido. Pero semejante distinción pierde todo sentido en la auténtica obra de arte y sólo será cierta mientras el carácter dialéctico que la informa -moralmente necesaria y estéticamente independiente- no sea superada por el escritor -seguro de sus facultades, libre en el momento de elegir temas y tan certero en sus fallos como para pasar por alto cualquier género de compromiso- una síntesis artística.⁴²⁸

⁴²⁷ *Índice*, enero de 1972, reimpreso en *Artículos* (1962-1977), Pág. 121.

⁴²⁸ Pág. 33.

En la página 39 sigue comentando el compromiso:

Si se entiende por compromiso toda y cualquier clase de relación moral entre el autor y la obra es preciso que cuanto más ligero sea, cuanto más simple es menos dominante el vínculo que los une, más cerca nos hemos de encontrar la catalogación de un trabajo definido con la vista puesta en un código no moral. Cabe pensar que en el nivel moral hay dos clases, mejor dicho, dos etapas distintas del deber: la que nace con la obra -compulsión- y la que es anterior a ella -compromiso-.

Vemos que del grado de compromiso con la obra depende la libertad del escritor aunque es un ejercicio dificultoso. Según esto, la compulsión es la última etapa en el camino del escritor. Cuando éste ha rebasado todos los obstáculos del compromiso y logra alcanzar la libertad, entonces se puede permitir escribir por el placer e incluso jugar con la escritura. A este respecto, en *La moviola de Eurípides*⁴²⁹, Benet comenta lo siguiente sobre Conrad:

El escritor, sin capacidad para poner en entredicho las leyes que rigen su obra, gusta de zafarse de ellas, buscando refugio en un ingenuo divertimento, ejecutado al gusto antiguo, que no le compromete a nada, que no pasa su factura en forma de leyes de determinación y limitación y que, por un instante, le ayuda a sentirse traspuesto al reino de los inocentes literatos que, partiendo de un cierto papanatismo, gustaron de aproximarse y cantar la realidad con conciencia de su supina ignorancia y de su radical extrañeza.

Este comentario en realidad era de un Benet de 20 años atrás, según confiesa él y, en el momento de terminar este ensayo, añade un comentario sobre cómo el escritor maduro alcanza una autonomía tal frente a su obra que siente

la necesidad de decirle a su propio libro -el tirano de sus horas- que él todavía ve hacer lo que le da la gana. Bien había dicho Conrad «I need not have written that book»⁴³⁰.

Si repasamos las conclusiones parciales de los once apartados que acabamos de analizar desde un punto de vista comparativo, llegamos a la conclusión final siguiente: en ocho de los once puntos, hemos podido llegar a la convicción de que el pensamiento de Benet coincidía sin diferencias esenciales con el punto de vista de los tres escritores del *Nouveau Roman* en sus escritos teóricos. Enumeraremos tan solo la diferencias o, en su caso, las matizaciones que hemos apuntado a lo largo de la demostración.

En el punto primero disiente de la importancia de dos escritores, que por otra parte gozan de la admiración general, Dostoievski y Joyce. Por lo que es de los demás escritores, sus gustos son parecidos. Digamos que Benet comenta abundantemente las lecturas que le han aportado algo, lo mismo de los escritores más nombrados por los teóricos de la nueva

⁴²⁹ Pág. 113.

⁴³⁰ *Ibidem*, pág. 113. Conrad declara: "No necesito haber escrito ese libro". Tr. n.

novela francesa que de los clásicos latinos⁴³¹ o de los nuevos novelistas iberoamericanos sobre los que aquéllos no decían nada.

En el punto cinco que trata del narrador, el suyo demuestra ser un manipulador. Sus cambios de puntos de vista no tienen nada que ver con una experimentación dentro de su forma de escribir, son inherentes a ella.

En el punto nueve, que trata del estilo que es una cuestión sobre la cual Benet es extremadamente puntilloso, como hemos comprobado, su aclaración acerca de la forma y del contenido es notoria. A la luz de su razonamiento, hemos llegado a la conclusión de que en general -y en esta generalidad incluimos a Nathalie Sarraute, a Alain Robbe-Grillet y a Michel Butor-, de forma apresurada, se suele hablar de forma y fondo confundiéndolos con estilo e información. Sólo dentro de esta confusión, forma y fondo coinciden.

Finalmente, en su forma de expresar sus opiniones, tal vez Benet sea más enfático y contundente, tanto en lo negativo como en lo positivo, que los teóricos franceses aunque vimos que cuando estaban molestos con la crítica, también se defendían con cierta acritud. La originalidad de Benet estriba en su mente especulativa que le lleva a llegar hasta lo más hondo de cada tema y en cómo se expresa. El *Grand Style* del que habla tanto, lo utiliza no sólo en su narrativa sino también en sus escritos teóricos: esa frase suya larga, tortuosa, sinuosa, llena de incisos que vienen a completar o modificar lo anteriormente dicho de tal manera que, al final, la proposición primera quede matizada a su gusto.

⁴³¹ Benet los leía en latín mientras su amigo Eduardo Mendoza los leía en inglés. Testimonio de Eduardo Mendoza, *El Urogallo* nº 35, 1989, pág. 49.

IV.2.- EL NOVELISTA

IV.2.1.- La narrativa

Antes de empezar la comparación de la narrativa de Juan Benet con las novelas francesas arriba estudiadas, conviene que ofrezcamos una relación⁴³² de las novelas y relatos más importantes⁴³³ que Benet publicó a lo largo de su vida:

- *Nunca llegarás a nada* (1961), colección de relatos, "publicado a su costa" por la editorial de Vicente Giner -a cambio de saldar cierta deuda que éste tenía en una taberna de la cuesta de Santo Domingo- que pasó totalmente inadvertida.
- *Volverás a Región* (1967), su primera novela. Esta novela tiene una historia que Francisco García Pérez nos recuerda en su tesis doctoral⁴³⁴: "El 14 de septiembre de 1965, Juan Benet escribe en una de sus agendas: «hoy he acabado la transcripción de *Volverás a Región*. Espero que sea la última». Su cansancio tenía justificación: 5 veces había corregido «aquella novela que parecía tan maldita como la tierra que describía». Ignoraba por entonces que aún habría de corregirla en dos ocasiones más; que un magistrado-juez de Barcelona le condenaría a pagar por ella a Ediciones Destino una cifra «que no podrá rebasar la cantidad de 500.000 pts.», según reza la sentencia de 4 de noviembre de 1978; y que, con el correr del tiempo, *Volverás a Región* iba a convertirse en lo que podríamos llamar no sólo el buque insignia de la producción benetiana sino en una novela crucial de las letras españolas posteriores a la Guerra Civil".

⁴³² Para los comentarios, nos ayudaremos con la cronología publicada en *El Urogallo* nº 35, de marzo de 1989, que anteriormente había aparecido al final de *Una tumba y otro relato*, edición de Ricardo Gullón, 1981.

⁴³³ No citaremos la publicación pormenorizada de cuentos, que fueron recogidos más tarde en *Cuentos completos*.

⁴³⁴ José Francisco García Pérez: *Una meditación crítica sobre Juan Benet*, tesis doctoral bajo la dirección de José María Martínez Cachero, Universidad de Oviedo, 1994, pág. 83. Francisco García Pérez fue amigo personal de Juan Benet y coordinó el número especial de *Ínsula* (559-560) que se publicó en agosto de 1993. Además, Benet cuenta con todo lujo de detalles sus desavenencias con la Editorial Destino en "La historia editorial y judicial de *Volverás a Región*", *La moviola de Eurípides*, págs. 31-44.

- Una meditación* (1970) de la que un fragmento se había publicado un año antes en la *Revista de Occidente*, bajo el título de "La violencia de la posguerra" y que recibió el Premio Biblioteca Breve; la analizaremos en el apartado siguiente.
- Un Viaje de invierno* (1972) que también analizaremos más adelante.
- La otra casa de Mazón* (1973) a mitad de camino entre novela y teatro.
- En el estado* (1977).
- Cuentos completos* en dos tomos (1977-1981), que recogen toda las novelas cortas publicadas o sin publicar excepto un cuento, "Los padres", que había sido publicado en *El Urogallo* nº 1 en 1970, acerca del que dice en el Prólogo a la primera edición de estos dos volúmenes, «preferiría olvidarme».
- El aire de un crimen* (1980) finalista del premio Planeta; se rodó una película con el mismo título [véase el Apéndice de esta tesis].
- Saúl ante Samuel* (1980).
- Trece fábulas y media* (1981).
- Una tumba y otros relatos* (1981).
- Herrumbrosas lanzas I, II y III* (1983-1985-1986). El número I de esta serie va acompañado del *Mapa de Región* (escala 1/150 000; autor del levantamiento, Juan Benet; dibujo, José María Sanz; rótulos, Gumersindo Triviño.
- En la penumbra* (1989).
- El caballero de Sajonia* (1991).

IV.2.2.- La narrativa benetiana y el *Nouveau roman*

IV.2.2.1.- *Volverás a Región, Una meditación, Un viaje de invierno*⁴³⁵.

De toda esta producción, hemos escogido tres novelas: *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, como componentes de una trilogía. Así parece que fueron concebidas por su autor según sus propias declaraciones recogidas por Diego Martínez Torrón quien le entrevistó el 26 de junio de 1980. El mismo autor "ha señalado [que] *Volverás a Región* abría un período o ciclo, que se cerraría con *Un viaje de invierno*.

⁴³⁵ Para las citas, utilizaremos las ediciones siguientes: *Volverás a Región*, Barcelona, Ed. Destino, 1967; *Una meditación*, Madrid, Alfaguara, 1985; *Un viaje de invierno*, Ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 1989.

Este ciclo comienza con la épica -una narración con palabras normales pero de hechos sobrenaturales- y vendría representada por *Volverás a Región*. En la épica el tema es extraordinario -indica Benet- y la palabra normal, mientras que en lírica el tema es ordinario y la palabra extraordinaria, llena de cultismos, gongorismos, mandarinismos. La lírica estaría representada por *Una meditación*. La pieza literaria se inscribe en el péndulo entre la épica pura y la lírica pura; el centro es la narrativa que relata cosas extraordinarias y normales. *Un viaje de invierno*, es la narrativa"⁴³⁶.

Vamos a intentar ofrecer un resumen de la historia plasmada en cada una de ellas, aunque objetivamente lo que se ha dado en llamar el "argumento" sea poco representativo de lo que trata cada una puesto que, como dice Gonzalo Navajas, el "significado" está "diseminado"⁴³⁷.

* *Volverás a Región*: Francisco García Pérez nos recuerda que "sobre el título y sobre la novela misma pesa la lectura de la *Rama Dorada*, de Sir James Frazer, que tanto le había conmovido. En efecto, la obra se sostiene sobre la presencia de un guarda, Numa, que impide la entrada en el bosque prohibido, al igual que lo hace Nemi en la obra de Frazer". Este es el elemento mitológico antiguo pero la sorpresa es otra. Ésta consiste en la aparición de una región -a la que el escritor llama sin más complicaciones, Región- que, en principio, parecería estar ubicada en los abruptos montes del noroeste español donde Benet trabajaba. Pero Ángel González, habitante de la región que conoce palmo a palmo, en su artículo "Recordando a Región"⁴³⁸, nos asegura que no es del todo cierto. No obstante, su conocimiento del terreno y de la obra de Benet es tal que al cabo de 45 años ya no sabe muy bien si los pueblos que pisa en sus excursiones por la sierra se llaman Páramo, Susaño o Bocentellas ni si el Torce es el Sil o al contrario. Ángel González dice del paisaje de Región: "No puedo enumerar, porque son demasiados, todos los aspectos de aquella naturaleza y de aquella sociedad rural que sólo *a posteriori* conseguí identificar debidamente gracias al retrato, no por inspirado menos científico y veraz, que debemos a la penetrante (iba a añadir «y ágil», pero me contuve) pluma del notable polígrafo Benet, de

⁴³⁶ Prólogo de *Un viaje de invierno*, Diego Martínez Torrón ed., Madrid, Cátedra, 1989, pág. 54.

⁴³⁷ Se trata de la adaptación del título del artículo "El significado diseminado de *En el estado*", publicado en Vernon, pág. 203.

⁴³⁸ *El Urogallo* nº 35, 1989, págs. 60-61.

cuyos trabajos literarios siempre me he declarado devoto admirador". ¿De qué trata esta novela? Pedimos de nuevo prestado a Francisco García Pérez su resumen de la trama: "[D]urante casi un cuarto de siglo el doctor Daniel Sebastián ha vivido aislado en su destartalada clínica de Región, una casa en la que sólo lo incurable tiene acogida y en la que no se sabe de otra cosa que la predestinación". La bebida y el cuidado de un hombre-niño, enloquecido por la ausencia de su madre, constituyen sus únicas ocupaciones. Corren los años 60 cuando un día a la caída de la tarde recibe la visita de una mujer "entrada en años". Es Marré, la hija del coronel Eduardo Gamallo, el militar encargado de sofocar la resistencia republicana regionata durante la Guerra Civil. Marré vuelve a Región en un intento de recuperar, aunque sólo sea a través de la memoria compartida, los únicos momentos de plenitud y pasión que su existencia ha conocido hasta entonces: los vividos con Luis I Timoner, ahijado del doctor, en las postrimerías de la contienda. Luis desapareció en las montañas de Región, junto con otros milicianos del bando derrotado, dejando a sus espaldas una condena a muerte en rebeldía. La noche transcurrirá con el diálogo de la mujer y el doctor, dos soliloquios solamente interrumpidos por la tercera persona del narrador. Así conoceremos no sólo la frustrada pasión que el doctor albergó por María Timoner, madre de Luis, sino, sobre todo, la historia de Región, las causas de la ruina que ahora la envuelven, la desolación que la puebla. La mujer parte poco antes de que Daniel Sebastián, con las primeras luces del día, caiga muerto a manos de su paciente, enfurecido al comprobar que la visitante del doctor no era su madre. Los ecos de un disparo del Numa, el guardián de la zona prohibida de Región, vienen a restablecer el silencio habitual del lugar".

"Ahora bien, los datos aquí expuestos no constituyen la, digámoslo así, *esencia* de la novela: son un mero soporte para levantar un discurso sobre la ruina, el tiempo, la lucha entre el instinto y la razón; una base sobre la que alzar el desolado paisaje regionato y sobre la que planea el fantasma de la Guerra Civil". La hosca naturaleza de Región juega un papel muy notable en esta novela.

* *Una meditación*, Es la segunda novela que hemos escogido para nuestra comparación. Es una novela muy extensa (445 páginas) que Benet pretendió escribir de un golpe y de hecho no tiene más que un párrafo que abarca toda la novela. Antes de que existieran los

procesadores de textos en ordenador, había diseñado, y dado a fabricar a un carpintero, un ingenio de madera en forma de porta-rollo para colocar papel continuo que se acoplaba a una máquina de escribir y que no permitía volver atrás. El mismo nos presenta esta obra: "Este discurso es la memoria de un señor, que es un joven antes de la guerra, y vive en un país imaginario que tiene un parentesco geográfico con "Región". Es más ambiciosa que la anterior [*Volverás a Región*] y, por lo tanto, más frágil. Puede ser un buen libro y puede ser un buen bodrio. Esto no seré yo quien tenga que decirlo. Este señor se equivoca, confunde y, sobre todo, como todo narrador de muchas cosas, no dice la verdad y produce en su propio discurso sus insidias y, por lo tanto, se contradice. No creo que haya acertado en retratar indirectamente, porque a confesión propia no lo ha de decir, que es un bellaco y autor o instigador de algunos de los dramas de que consta el argumento. El discurso está basado en una serie bastante cíclica, porque se va repitiendo en unas anécdotas que este personaje narra. Y tras cada narración, divaga y se mete en consideraciones sobre cada caso, sobre cada sentimiento, sobre cada motivación, muchas de ellas prolijas, pesadas, con grandes pretensiones analíticas, que me parece que hacen que el libro sea un volumen bastante farragoso"⁴³⁹. Recordemos que si en esta ocasión tuvo entrevistas fue porque esta novela obtuvo el premio Biblioteca Breve.

El narrador bellaco anunciado por Benet en esta declaración debe ser una persona astuta y ruin a la vez según recoge el diccionario de la R.A.E.. De este comportamiento, se pueden colegir varias sugerencias, aunque añade a renglón seguido que su libro es bastante "farragoso". Francisco García Pérez⁴⁴⁰ nos informa de que "Benet solía comentar que tal despliegue de ingenio y horas de diseño en el *andarivel* obedecían a su deseo de no repasar lo escrito, de seguir componiendo con la única ayuda de su memoria, que así le facultaría para repetirse, para no desarrollar lo prometido, para dudar, para dar la imagen más real de un narrador bellaco".

⁴³⁹ Este texto se encuentra en la entrevista de Antonio Nuñez "Encuentro con Juan Benet", *Ínsula*, 24, nº 269, abril de 1969, pág. 4. Suponemos que es, si no la primera entrevista que concede a un especialista, una de las primeras, motivada por el Premio Biblioteca Breve obtenido por esta novela. Hasta entonces, los comentarios sobre las dos primeras obras publicadas anteriormente -*Nunca llegarás a Nada* (1965) y *Volverás a Región* (1967)- no habían sido muy numerosos. Para *Volverás a Región*, sólo nos constan los artículos de Pere Gimferrer y de Alberto Oliart ("Una crónica de la decadencia" en *Papeles de Son Armadans*, 1969, y "Viaje a Región" en *Revista de Occidente*, 1969, respectivamente).

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 126.

La trama de *Una meditación* de la que, de hecho, Benet habla poco en sus declaraciones a Antonio Nuñez, consiste, a muy grandes rasgos, en lo siguiente: la acción se extiende desde 1920 hasta los años 60. El narrador, que es también un personaje de la historia, vuelve a su tierra natal para asistir al entierro de un poeta que tiene fama en la región. A cuenta de ello, este narrador-personaje expone una serie de reflexiones sobre sí mismo, de pequeño, sobre sus recuerdos, a veces truncados, de lo que aconteció hace muchos años y que motiva todo lo que está ocurriendo a su alrededor en el presente. El telón de fondo es la mítica Región cuya naturaleza desempeña un papel menos importante que en la primera novela. En ésta, aparecen una serie de familias: los Ruan, los Bonaval, los Titelácer, los Mazón, los Corral; personajes como Mary, Leo Titelácer, Carlos Bonaval, Cayetano Corral, Andarax, Ricardo Ruan, el penitente y el Indio; y espacios: Mantua, Escaen, el Hurd, la posada.

John D. Margenot III comenta acerca de *Una meditación*: que el autor recoge algunos rasgos ya predominantes en su obra anterior: la guerra civil, los espacios cerrados, personajes truncados y sumidos en la ruina, además de la irreconciliable polémica entre razón y pasión encarnada en el feroz guardián Numa. Añádase a esto un curioso procedimiento de composición: una novela de un solo párrafo en rollo de papel continuo, sin paginación, mediante un aparato de su invención, "el andarivel de literatura continua", según afirma Rafael Conte⁴⁴¹. Benet comentaba a Juan García Hortelano⁴⁴² que había escrito *Una meditación* «de una tirada, aunque luego el proyecto fue traicionado por una relectura y la consiguiente reescritura del texto». Un flujo de conciencia «stream consciousness» se expande por el texto, traducido en largas reflexiones de cariz filosófico sobre la memoria, el tiempo, el destino, la razón y el amor. El título es merecido.

* *Un viaje de invierno*. Para presentar esta novela, pediremos prestado al prestigioso crítico Gonzalo Sobejano⁴⁴³ su resumen del argumento y del significado de esta obra: "Es ésta la

⁴⁴¹ *ABC literario*, "Para leer a Juan Benet: historia de una escritura", 6 de enero de 1993, pág. 14.

⁴⁴² En "El valor del singular", *El Urogallo* n° 35, 1989, págs. 40-47.

⁴⁴³ *Op. cit.*, págs. 580-581.

menos narrativa⁴⁴⁴ de las novelas de Benet: consiste en la espera solitaria de una mujer, Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a una fiesta en honor de su hija regresada, y en la aparición y final desaparición de un silencioso criado, Arturo. Tensiones de espera, insinuada atracción erótica, postración de la casa, omnipresente vacío: tales son los motivos de este poema acogido al lema "día rón", a través de la corriente, a través del fluir del pensamiento. [...] En *Un viaje de invierno*, el lema básico no parece ser sino la búsqueda de la propia verdad, en la espera inactiva, en el silencio, en el fracaso, y siempre a través del instinto, la heterogeneidad, como dice Ortega, y la nostalgia, y contra la razón, la norma y la costumbre. La memoración del tiempo ido y de las imágenes flotantes en el oleaje del tiempo será en esta novela limpia de injerencias racionales: el autor saca a los márgenes de las páginas los corolarios de su acompañamiento especulativo...".

IV.2.2.2.- Rasgos concomitantes con el *Nouveau Roman*

En este apartado trataremos tan sólo los aspectos de las tres novelas escogidas que coincidan de pleno con las conclusiones expuestas al final del apartado III. 3.3. del estudio más arriba realizado de la tres novelas francesas del *Nouveau roman*. Los procedimientos originales de Benet serán tratados en el apartado IV. 2.3.

Aunque hemos presentado aquí el resumen de lo que se podría llamar la "trama"⁴⁴⁵ de cada una de las tres primeras novelas regionatas, haremos alusión de manera esporádica a las demás novelas del mismo ciclo, siempre que sea necesario.

A).- Puesta en tela de juicio: escritura autorreferencial que tiene el poder de salvar o destruir.

En lo tocante a referencias estrictas a la propia obra, Darío Villanueva⁴⁴⁶ detectó que *Un viaje de invierno* está anunciado tres veces en *Una meditación*: una primera vez en

⁴⁴⁴ Contrariamente a lo que declaraba Benet más arriba. Nos parece que G. Sobejano está en lo cierto si comparamos *Un viaje de invierno* con las dos novelas anteriores.

⁴⁴⁵ Dar cuenta de ella implica entresacar de los motivos, meditaciones y reflexiones, con gran trabajo, el esqueleto de la historia.

⁴⁴⁶ En Andrés Amorós ed., *Novela española actual*, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, pág. 166.

pág. 320 [328 de nuestra edición, donde se alude a Némesis, Demetria siendo llamada también Nemesis], una segunda vez en pág. 322, [330, para nosotros, alude al recorrido de "la ribera del vaso hasta la cola"] y una tercera vez en pág. 327, [334, en que trata y "[d]el futuro en cuyo medio el tiempo se reduce a la espera"]. Y, por nuestra parte, hemos encontrado, en pág. 442 de nuestra edición, otra referencia clara al "viaje de invierno [que] se había terminado", como anuncio de la siguiente novela.

En *Volverás a Región*, también aparecen temas como el del *Viajero* en la pág. 141 y se habla también de un viaje anual pág. 145. Por otra parte, se reiteran los términos "viaje" e "invierno" pág. 259.

En cuanto al discurso autorreferencial de Benet, Monique De Lope⁴⁴⁷ escribe acerca de *Una meditación*: "[t]enemos derecho a decir que la escritura del recuerdo no coincide con la actividad del recuerdo, y que si se da la una por la otra es que se está jugando con la ilusión referencial. Este juego sobre el referente está en el centro mismo del sistema de representación de Juan Benet, en esta obra (*Una meditación*) y en otras. El espacio y la historia de *Región* se refieren a unos espacios y a unos acontecimientos reales, conocidos y localizables, mientras que la abstracción genérica del nombre, *Región*, y la representación cartográfica que da de ella el escritor-ingeniero los proyecta en una ficción ambigua"⁴⁴⁸. Y Benet juega con esta ambigüedad. Para oscurecer un poco más el texto, lo salpica con expresiones que recuerdan que el narrador es también personaje y por consiguiente de una subjetividad parcial, como "*o creo que*", "*me malicio que*", "*pienso*", "*sin duda*", "*posiblemente*", etc. Su voz es la que domina toda la obra puesto que la meditación a la cual se refiere el título es la meditación del yo-narrador-personaje. Además, en las novelas que siguen a *Volverás a Región* en la que se presenta por primera vez el mundo de *Región*, se desarrollan las distintas "acciones" en el mismo mundo aunque en comarcas distintas. *Volverás a Región* transcurre en *Región* que es ahora un pequeño pueblo que tuvo una vida brillante en los años 20 pero que empezó a decaer desde 1925 hasta la Guerra Civil. En los años 60 el pueblo está prácticamente en ruinas. *Una*

⁴⁴⁷ Monique Lope, "L'écriture du référentiel dans *Una meditación* de Juan benet", en *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays ibériques, 1994, págs. 123-133.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pág. 127.

meditación transcurre en la comarca de Escaen que "sólo distaba de Región 3 horas de carro" (pág. 16). *Un viaje de invierno* transcurre en la vega del Torce. Uno de los personajes, Arturo, tiene la misión de remontar este valle a partir de La Gándara⁴⁴⁹ y en este movimiento ascendente hacia el nacimiento del río, algún día no tendrá más remedio que "cruzar un día u otro los límites de Mantua", que es el territorio vigilado por el aterrador guardián Numa. Hay que recordar que todas estas precisiones topográficas decían poco al lector antes de la publicación de *El mapa de Región* que se vendió con el primer volumen de *Herrumbrosas lanzas*.

El aspecto del mapa, al desdoblarlo, es el de un levantamiento topográfico. Se pueden apreciar los vértices geodésicos, los límites de términos municipales⁴⁵⁰, los ríos y sus vegas de regadío, la llegada del ferrocarril hasta Macerta, el trazado de las carreteras, la disposición de las casas de los poblados de cierta importancia e incluso de los caseríos aislados. La idea por parte de Benet de dar una referencia física de su mundo imaginario permitió al lector situar los lugares que aparecían anteriormente en su narrativa. Charlando con José María Martínez Cachero⁴⁵¹, Juan Benet le había comentado lo siguiente: «Si yo me moví e inventé esas denominaciones era para moverme a gusto y para no tener ningún visitante a quien tener que dar explicaciones. Antes de la llegada de los críticos, yo me podía mover a mi entera libertad. Ahora, no lo sé». Conocemos su fobia por los «textólogos»⁴⁵² y, probablemente, sabía que este mapa haría correr mucha tinta, como así ha sido. J. B. Margenot, que se ha interesado por este documento gráfico y sus aportaciones al estudio de la narrativa benetiana, le dedica el primer capítulo de *Zonas y sombras...* y cita trabajos de otros especialistas sobre procedimientos autorreferenciales, como Linda Hutcheon⁴⁵³, a la que cita: «Observa que la parodia constituye uno de los medios principales de la autorreferencialidad moderna, ya que se vale del discurso de

⁴⁴⁹ Uno de los numerosos topónimos regionatos.

⁴⁵⁰ Aunque, al enseñar el mapa a un geógrafo, éste enseguida detectó que no era real, precisamente por el trazado de los límites de términos municipales que no responde a las normas catastrales a este respecto. Es obvio que, para un lego en esta cuestión, la realización final del mapa engaña.

⁴⁵¹ *Op. cit.*, pág. 238.

⁴⁵² Así llama a los exegetas en el Prólogo a la segunda edición de los *Cuentos completos*, pág. 8.

⁴⁵³ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, pág.16. Tr. n.

varios medios estéticos. Además, apunta la teórica, "el texto objeto de la parodia es siempre otro trabajo de arte o, más generalmente, otra forma de discurso codificado». Se pretende mostrar en esta sección que dos formas distintas de discurso ponen de manifiesto la índole autorreferencial del *Mapa de Región*. Es decir, el mapa reafirma la convicción básica del autor con referencia a la dicotomía inherente que existe entre el arte y la ciencia. [...] A primera vista el *Mapa de Región* se destaca como un diseño científico cuyos códigos miden las distancias, calculan la escala y nombran los lugares de manera precisa y empírica. Mediante un análisis más atento, sin embargo, se notan ciertos fallos intertextuales que indican que el mapa sólo funciona como artefacto científico en la superficie, lo cual recuerda las aseveraciones anteriores sobre la distinción entre arte y ciencia. De ahí que se pueda identificar y justificar las discrepancias que surgen entre la información narrada y la representación cartográfica". A la vista de esto último, comprobamos que lo mismo que este mapa construye el universo regionato que encontramos en las tres novelas a las que nos referimos, lo mismo lo destruye mediante esas voluntarias discordancias que van socavando la veracidad de los datos científicos que pertenecen a la realidad exterior pero que se ven acogidos por una realidad interna de Región.

La autorreferencialidad de las novelas benetianas no solamente atañe al espacio, también atañe al movimiento dentro de este espacio. El tema del viaje se encuentra en las tres novelas. En *Volverás a Región*, el título vaticina un viaje de regreso personalizado a Región. En *Una meditación*, se trata de un viaje por la memoria del narrador y, aparte, se realiza una excursión física por la sierra de Región que tendrá unas consecuencias dramáticas. En cuanto a la última novela, el propio título contiene el tema: un viaje durante el invierno. Otro tema colateral al del viaje es el motivo de la vuelta. En *Volverás a Región*, el propio título del libro incluye este motivo y en la trama vemos cómo Marré Gamallo está buscándose a sí misma en su vuelta a Región, que al final no le aporta nada nuevo. En *Una meditación*, el motivo de la vuelta está representado primero por los personajes que vuelven del exilio, como Mary, que vuelve de América al cabo de seis años; Cayetano Corral, que vuelve en la década de los 40, y Leo que regresa a los años 60 para ocuparse de rehabilitar la casa paterna. Están también los que se quedaron en España durante la Guerra Civil, como Jorge, que vuelve a la Cueva del Indio; la pareja Carlos-Leo,

que vuelven de su excursión a la sierra cambiados; el narrador, que vuelve a su tierra cuando muere Jorge y ve a la lozana Mary, de la que estuvo enamorado de pequeño, próxima a morir. En *Un viaje de invierno*, el tema de la vuelta está fundamentado en la vuelta de Coré, que es la hija de la protagonista Demetria y también de la posible vuelta de su marido, Amat. Cada año, Demetria prepara una fiesta para celebrar la vuelta de su hija en primavera. De esta fiesta, -página 110-, dice: «El único momento del año que merecería llamarse vivido, no frustrado por el hastío ni atormentado por el después»⁴⁵⁴. José Ortega expone su personal opinión sobre el significado de esta fiesta: “La velada sólo representa una suspensión de un proceso continuativo cuyo comienzo viene marcado por la súbita presencia de un caballo destrabado, idea asociada con los invitados, que, liberados de una engañosa razón e impulsados por el escrito, acuden a una celebración en la que recordarán formas de conducta mediante la recreación de una memoria crédula y no añorante. Los invitados acuden con la idea de anular en una noche todo el tiempo de unas costumbres que los condenan a un destino común. Todo indicio de la pasada fiesta, incluso las invitaciones, es destruido para salvaguardar sólo esas reminiscencias prerracionales -muy sarrautianas- que podrían haber ocurrido durante la fiesta. [...] El fin primordial de los invitados es igualmente encontrar un acto liberador que los redima de un destino caracterizado por la soledad, la congoja y la muerte”⁴⁵⁵. Este ambiente de soledad, congoja y muerte va parejo con el tema de la ruina. Este tema le es inherente; por eso lo estudiaremos preferentemente en el punto H que trata del microcosmos.

Para ilustrar el hecho de que el discurso autorreferencial tiene el poder de salvar y también de destruir, hemos escogido el episodio de la Cueva que está intercalado en *Una meditación* a manera de parábola:

A la segunda noche de su estancia en la fonda le había propuesto una excursión a la cueva de la Mazmorra (o de la Mansurra, o de la Majsurrah, según los últimos eruditos) cuyo nombre y cuya historia tantas preocupaciones le habían proporcionado al viejo Ruan. (Pág. 215)

Afirmaba el señor Ruan que sobre lo que no cabía duda era de que el nombre de la Mansurra procedía de la dominación musulmana; bien porque por inverosímil que parezca existiera allí, ya en el siglo X, un morabito heredero de un ermitaño que fundó en el lugar una regla monástica visigótica -que habría de sucederse con la fundación del cenobio de San

⁴⁵⁴ Declaración contradictoria si interpretamos el tema de la fiesta en su faceta de tema recurrente. En efecto, Freud había notado que la repetición correspondía a una “llamada de lo anterior” y que esta llamada era la de la muerte, (explicado por Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio/Essais, 1955, pág. 326).

⁴⁵⁵ José Ortega, "Estudios sobre la obra de Juan Benet", *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 234, febrero de 1974, págs. 252-252.

Pablo de Agra-, bien porque según una tradición más popular y querida por todos, fuera la cueva que sirviera de mazmorra a Almanzor para guardar sus prisioneros y rehenes compostelanos. Constaba al parecer de varios niveles de los cuales sólo habían sido explorados los tres primeros pues la comunicación del tercero -donde las numerosas filtraciones formaban un arroyo de agua helada que alimentaba una minúscula laguna vidriada y cantarina como una lámina de metal siempre dispuesta a vibrar- con los siguientes se hacía a través de una torca vertical de unos quince o veinte metros de longitud salpicada por la cascada y flanqueada por la toba resbaladiza y ondulada por la que a duras penas podía descolgarse un cuerpo humano asaz esbelto. Y que según afirmaba el profesor Ruan, que nunca había descendido hasta allí, desembocaba en un gran salón repleto de cadáveres y tesoros, acumulados desde los legionarios de Cayo Lucilio Céntulo, cuestor, partidario de Pompeyo, que buscó allí refugio con sus hombres y mujeres cuando hasta ellos llegaron las primeras noticias del resultado de Farsalia, hasta los montañeros belgas que al decir de la gente vinieron en busca de los tesoros almacenados durante las guerras civiles, pasando por los rehenes compostelanos, los fugitivos carlistas derrotados en el Maestrazgo y los anarquistas que allí se escondieron en las postrimerías del invierno de 1938 para sucumbir poco tiempo después. Contaba el profesor que hasta muchos años después de la guerra (y más débilmente) aplicando con sumo cuidado el oído a un abocinamiento de la pared junto a la boca de la torca, de vez en cuando se podía oír lo que parecía un murmullo de una conversación cuando en verdad se trataba de gritos descomunales que alguno o algunos lanzaban a determinadas horas desde muchos metros abajo. Ciertamente es que nadie había acertado con el significado de aquellos sonidos bien definidos pero pronunciados en un lenguaje desconocido, muy gutural y tan aspirado que la mayoría de las frases más semejaban el ruido de inhalaciones que llamadas de socorro en una lengua articulada. Se sabía de fijo que los belgas habían traído consigo un plano que les había proporcionado -quien sabe a cambio de qué facilidades para la huida- un judío askenati perseguido durante la dominación nazi, el cual lo había recibido -y preservado como el mejor patrimonio familiar- de otro compatriota portugués que a su vez le había llegado en el siglo XVIII por un moro notable de Marruecos, un hombre eminente y rico y más interesado en los avances de la ciencia que en la recuperación de las fortunas de sus antepasados. (Págs. 218-220)

Este relato, que se encuentra justo en medio de la novela, es un relato alegórico. Es una invitación a bajar a las profundidades para explorar los distintos funcionamientos de la escritura: "En efecto, calcando su idea sobre una antigua técnica persa, Juan Benet sugirió que la mejor manera de hacer un túnel es empezando por el centro hasta la cota a partir de la cual se abrirá a un lado y a otro la galería. Utilicemos la vía que nos ofrece la cueva de la Mansurra para esclarecer las relaciones que la escritura y la realidad mantienen en la referencia"⁴⁵⁶. Nos encontramos ante un discurso referido. En el pequeño párrafo inicial parece que se nos refiere el resultado de una auténtica investigación científica pero, al tomar la palabra el profesor Ruan, su forma de transmitir las informaciones las vuelve dudosas: desde el punto de vista histórico parecen fundamentarse en unas hipótesis poco fiables o bien en creencias populares. En lo que concierne el espacio, la información es de tercera mano, igual que las explicaciones sobre el nombre de la cueva y sus usos, ya que el profesor Ruan no la exploró nunca hasta el final. Se apoya sobre otro discurso referido anteriormente que revela el *al parecer* que acompaña su relato. De los tres primeros

⁴⁵⁶ Monique De Lope, *op. cit.*, pág. 130.

niveles de la gruta sabemos tan solo que existe agua "cantarina" y "numerosas filtraciones", además de una laguna "vidriada [...] como una lámina de metal siempre dispuesta a vibrar". El agua cantarina parece dispuesta a contar algo y las filtraciones dejan pasar las palabras, pero la laguna vidriada es un falso depósito de informaciones puesto que inmediatamente se convierte en una lámina de acero dura, imposible de atravesar. Para acceder al siguiente nivel existe una torca vertical descrita con la ayuda del vocabulario científico del geólogo. La torca es angosta y el paso dificultoso salvo para un cuerpo "asaz esbelto" que hace pensar en el de un niño o un adolescente capaz de cierta ingenuidad o disposición para completar la exploración y burlarse de la dificultad. Al final de todo, *al parecer*, se encuentra una cámara de tesoros. Como en los libros de aventuras, esta cámara es secreta y se supone que sólo puede contener toda clase de tesoros acumulados a lo largo del tiempo histórico. Vemos por lo tanto que el tema de la cueva es metafórico⁴⁵⁷ y que reitera un motivo muy querido de Benet: la historia y la ficción. El discurso histórico distorsionado y destruido aquí por la leyenda, que es una forma pseudo-histórica contaminada por el componente popular, costumbrista, que impide traducir la realidad. Esta realidad, como la cámara de los tesoros de difícil acceso, es imaginada e imaginaria. El inmenso oído sugerido por la conformación de la cueva oye sonidos difusos, pero no capta ningún sonido de manera clara por lo que la comunicación no se establece. La historia "acumula sus estratos, cadáveres y vestigios de las riquezas pasadas, estratos a los cuales sólo accede la leyenda, el relato que inventa sus objetos"⁴⁵⁸. La lámina está dispuesta a vibrar, pero es un espejo oscuro en la sombra que refleja imágenes y sonidos difusos.

Esta cueva da cuerpo a la metáfora de la escritura y del relato, de la leyenda y de la ciencia histórica cuya objetividad se ve destruida por la duda.

B).- Escaso espesor del personaje; recurso al anagrama o cualquier otro artificio para nombrarlo; noción de alteridad.

⁴⁵⁷ Es evidente que subyace la referencia a Platón, la cueva está llena de apariencias.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, pág. 133.

En la obra de Benet, como en las novelas del *Nouveau Roman*, los personajes tienen, en general poco espesor. Por ejemplo, en la novela *Un viaje de invierno*, la hija de Demetria, Coré, en honor de la que se prepara una fiesta, no aparece nunca y hasta llegamos a dudar de su existencia. Otro tanto pasa con su padre, Amat, cuya vuelta a La Gándara está vinculada a la de su hija.

El propio Numa, al que todo el mundo teme en Región, no ha sido visto por la gente del lugar, y, en las novelas largas de Benet tampoco comparece físicamente.

En la mayoría de los casos, los personajes benetianos parecen sombras que se agitan en la cueva platónica.

Ya hemos visto en el capítulo anterior cómo Benet confiaba a Ludovico Nolens que en *Saúl ante Samuel*, en su primera versión, los personajes no tenían siquiera nombres. En *Una meditación* hay dos mujeres alojadas en la fonda, que viven de la prostitución, que no tienen nombre. Por otra parte, a la mujer que vino de Flandes se la identifica por su lugar de origen: *la flamenca* o *la brabantona*⁴⁵⁹. A otro personaje, que sería el doble de Numa, se le llama *El Indio*⁴⁶⁰ aunque no fue nunca a América, según recuerda el texto.

En *Volverás a Región*, tenemos otro procedimiento. A uno de los jóvenes capitanes del Comité Republicano de Defensa de Región, en cada una de las alusiones a sus intervenciones se distorsiona su apellido: una vez es Rumbal o Rombal (pág. 29), otra, Rembal (pág. 30), luego Rubal (págs. 32 y 35) o Robal (pág. 33) y finalmente Rumbás (pág. 33) sin ser ninguna de estas formas dada por cierta. En otro momento, en la clínica Sardú, una clínica psiquiátrica, sabemos que reside María Timoner y una persona de edad llamada María Gubernaël. Timoner viene de timón y Gubernaël (gubernabilidad, *gouvernail*, /guvɛRna:j/, en francés) sugiere lo mismo. Esta identidad será fatal para ésta última puesto que una noche un extraño penetra dentro de la clínica y al día siguiente se encuentra a María Gubernaël muerta cuando se deja entender que quien estaba en peligro era María Timoner.

⁴⁵⁹ *La brabantona* es, por otra parte, el himno nacional belga. No sería de extrañar que se tratara, por parte de Benet, de una de las numerosas bromas y connotaciones, en forma de guiño al lector, con que salpica esta obra en particular.

⁴⁶⁰ Este apodo conlleva, probablemente, la misma intención bromista que comentábamos en la nota anterior. Por una parte, *El Indio* es el salvaje que la imaginaria popular perpetúa y, por otra, porque también su comportamiento, en más de una ocasión, responde a lo que significa la expresión familiar de “hacer el indio”.

En *Viaje de invierno*, la protagonista, Demetria, según José Ortega⁴⁶¹ "es un evanescente personaje que aparece bajo los nombres de «la oscura» (pág. 64) y «Nemesia» (pág. 112). En *La Rama dorada*, pág. 535, Frazer apunta: [...] en la Arcadía, «Deméter la Negra» estaba representada con cuerpo de mujer y crines y cabeza de caballo". Por lo tanto «la oscura» es una interpretación de «negra» y le añade un matiz ambiguo pues ya no se trata del color de su ropa sino de que es poco clara. El nombre de «Nemesia» hace referencia a Némesis, diosa de la Venganza. [...] La confusa proteicidad que caracteriza a los personajes benetianos, nebulosos entes como esos recuerdos que inútilmente tratan de fijar y descifrar".

En *Volverás a Región* y en *Una meditación* aparece un personaje que se llama Muerte y que es la que regenta una casa de prostitución que, a su pesar, es fatal mensajera⁴⁶². Contrariamente a lo que se podría pensar, esta mujer fue la que le devolvió la vida a la hija de Gamallo, María, llamada también María Gamallo y también Marré.

En *Una meditación*, página 32, en un juego de palabras de corte irónico, vemos a una vieja sirvienta ignorante a la que se le da un nombre con resonancia sabia, que la primera vez toma la forma de Aurelia Carpetana, la segunda vez, de Augusta Superbia - aún más pedante- y la última vez de Aurelia Soberbia –quizás, a fin de cuentas, refiriéndose a su carácter.

Según la muestra que acabamos de examinar, es posible establecer una clasificación de las formas de nombrar, que sería la siguiente: nivel 0, la mujer sin nombre; nivel 1, los nombres de forma confusa: Rumbal, Rumbás... Aurelia Carpetana, etc; nivel 3, el apodo: la oscura...; nivel 4, el simbólico: Muerte... Como vemos, sus registros son de una gran riqueza y Benet juega con ellos con cierta frecuencia para conferir más ambigüedad si cabe a algunos de sus episodios. No es un procedimiento nuevo ya que Kafka, entre los precursores, enseña el camino de la de personalización que fue recogido bajo varias formas, como vimos en el capítulo anterior, por los nuevos novelistas franceses. Benet lo lleva a su terreno y lo enriquece, entre lúdico e irónico.

⁴⁶¹ Art. cit., pág. 250.

⁴⁶² Es una nota de humor negro. Benet juega con este nombre en varias de sus obras. Una de ellas es una fábula la novena -de *Trece fábulas y media*- en que la Muerte quiere entablar "amistad" y a la que, evidentemente, se le niega la hospitalidad y cualquier relación amistosa.

La alteridad en Benet es difícil de encontrar pues en cuanto dos personas están en situación de diálogo, éste se ve sustituido por monólogos en paralelo como, por ejemplo, en *Volverás a Región*, en que Marré Gamallo y el doctor Sebastián pasan la noche hablando sin que se establezca una verdadera comunicación. En *Un viaje de invierno* es aún peor ya que Arturo y Demetria se comunican con la mirada o, mejor dicho, es Demetria la que comunica sus deseos con la mirada y apenas con el gesto. En todo caso, aunque es la novela de “soledades”, si hay un descubrimiento del otro por alguien, es por parte de Arturo, que se acostumbra poco a poco a interpretar todos los signos dejados por Demetria como ejercicio de entendimiento. Pero, llevado de su destino, pronto escapará a la extraña dominación del ama que no cree necesario el diálogo. En *Una meditación*, si hay intercambio de palabras, está referido por el narrador, que actúa de filtro.

Hay que subrayar que, exceptuando las licencias que se permite el autor, unas veces irónicas, otras veces bromistas, el tono general de su obra es pesimista. Éste es un rasgo que admiraba en los historiadores latinos que escribieron después del siglo I de Augusto, como Tácito, Suetonio y Amiano Marcelino. El tono lúgubre de sus escritos, según su opinión, confería una gran nobleza a su estilo. Volvemos siempre al mismo tema, el del Grand Style, que fue siempre una de sus principales preocupaciones a la hora de escribir.

C).- *Organización de la narración a varios niveles, jugando con el mito, el tiempo y el espacio, dejando zonas de sombras; la conclusión queda abierta.*

Dentro del espacio mítico de Región, vive y actúa un personaje mítico llamado Numa. Este personaje surge de la mitología antigua. Benet lo extrajo de sus lecturas antropológicas, principalmente de Frazer⁴⁶³: *The New Golden Bough*⁴⁶⁴. Sobre Numa, "deberíamos decir que la ninfa Egeria es solamente otra forma de la grandiosa naturaleza, Diana misma, la señora así de los ríos murmurantes, rumorosos, como de los bosques umbríos, que tenía su casa en las márgenes del lago y su espejo en las quietas aguas y cuya

⁴⁶³ Véase la cronología publicada en la revista *El Urogallo* nº 35, 1989, en la revisión de la cual intervino el propio autor, págs. 32-38.

⁴⁶⁴ Parte 1ª, párrafo 139. Trad. esp., *La rama dorada. Magia y religión*, Ed. F.C.E. España S.A., 1986, págs. 183-187.

contrafigura griega, Artemisa, buscaba frecuentar lagunas y fuentes. La identificación de Egeria con Diana está confirmada por el relato de Plutarco que dice fue Egeria una de las Dríadas del roble que los romanos creyeron presidía sobre todos los robledales, pues mientras Diana era una diosa de los bosques en general, ella aparece íntimamente asociada con los robles en particular y especialmente en su bosque sagrado de Nemi. Quizá, entonces, Egeria fue el hada de una fuente que manaba de entre las raíces de un roble sagrado. Dícese que un manantial había brotado del pie de un gran roble en Dodona y en su murmurante corriente se inspiraba la sacerdotisa para sus oráculos. Entre los griegos un trago de agua de ciertas fuentes sagradas o pozos se suponía que confería virtud profética. Esto podría explicar la más que mortal sabiduría con que, según cuenta la tradición, Egeria inspiró a su marido o amante real, Numa".

En lo referente a los reyes de Roma, Frazer piensa que éstos no reinaban por derecho de nacimiento sino que tenían que pelear para reinar. "[P]ara cumplir sus funciones divinas, peleando en un combate cuerpo a cuerpo que con frecuencia sería mortal para ellos, pasando la corona a su victorioso adversario". Según Plutarco⁴⁶⁵, "el primer principio del ser estaba más allá del sentido y del sentimiento, era invisible y no creado, sólo discernible por la mente [...]. A veces... insinuando vagos terrores del dios, extrañas apariciones de seres divinos y voces amenazadoras, someterá y humillará sus mentes por medio de temores supersticiosos". Ateniéndonos a las dos citas de Frazer y de Plutarco podemos deducir que el Numa de Benet es producto de las dos leyendas. Además, tiene a otros dos ayudantes en su misión de limpiar Región de transgresores de la ley. En *Una meditación* se conocen como el penitente y El Indio [sic]. Su particularidad es que viven fuera del bosque de Mantua y que son conocidos de los habitantes de los alrededores de Escaen y la sierra de Región. El penitente, en la mina, tiene una misión bien definida que consiste en hacer arder el grisú que queda en las galerías al terminar el día. Se le ve envuelto en fuego como una criatura del Hades. En cuanto al Indio, es un gigante, guiado por sus instintos. Se dice de él que mató a su padre. Estos dos personajes, en esta novela, tienen una función parecida a la de Numa en *Volverás a región*. Este personaje mítico, Numa, se mueve "unas veces en el ámbito de la cotidianeidad y otras en ambientes

⁴⁶⁵ *Vidas paralelas*, trad. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1985, "Numa", VIII, 7-10 y 3-7, tomo I.

oníricos, delirantes y, en suma -otra vez-, misteriosos"⁴⁶⁶. Es el guardián no solamente del espacio mítico de Región sino que lo es de la lengua contra los intrusos y transgresores de toda clase que violan la norma; por eso interviene cuando lo hacen los topógrafos belgas o

todos aquellos montañeros, que durante años merodearon por la comarca llevando a cabo un levantamiento topográfico de alta precisión que nunca se concluyó por la desaparición de todos ellos en las fragosidades entre el Hurd y el Monje⁴⁶⁷.

En la misma novela, el hecho ha trascendido de tal modo fuera del entorno de Mantua que se habla

de un viaje fletado directamente en Región hasta los confines de Mantua, para saludar a la muerte del otro lado de un alambre de espino⁴⁶⁸.

Todo el mundo sabe que al menos una vez al año se oye un disparo, sobre todo si ha pasado algún coche con extraños. El mejor sitio para oírlo es la torre de la iglesia de El Salvador pero nadie habla de él⁴⁶⁹. Se achaca siempre el disparo al guardián de Mantua, Numa, al que se termina por identificar con el monte⁴⁷⁰. Esta identificación se materializa en el nombre de Mantua que es la combinación de monte y Numa. Por eso, Numa es también signo verbal: "Es un signo que, constituido por una serie de letras y sonidos, evoca otros signos similares; semejanza material y semántica; por ejemplo, con Numen: el espíritu o dios que presidía una comunidad determinada, a la manera que puede serlo Numa en Región, ya que sólo sus habitantes tienen conocimiento intuitivo de su existencia, puesto que nadie lo ha visto. Inspira a los habitantes de Región un profundo temor, por eso acatan su ley. La segunda acepción de la palabra es la de inspiración o estro poético. Si recordamos lo que para Benet significa inspiración y estilo, no deja de estar muy próxima la figura del Numa, de ese Numen engendrado por el propio estilo que viene a alumbrar las tinieblas del misterio y que, en lugar de despejarlas, las extiende aún más allá. El Numen-Numa, pura invención lingüística, verbal, ejerce con su presencia una labor aniquiladora y contraria a todo signo unívoco. No sólo se interpone entre el misterio y los desesperados habitantes de la comarca que él domina, o supone un muro frente al que se dan de cabeza

⁴⁶⁶ Ricardo Gullón, "Sombras de Juan Benet", pág. 63. Aunque esta frase se refiere al penitente, en este caso, es intercambiable.

⁴⁶⁷ *Una meditación*, pág. 180.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pág. 179.

⁴⁶⁹ *Volverás a Región*, pág. 9.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pág. 9.

los curiosos científicos o los descuidados cazadores, sino que dentro del mismo discurso existe y no existe, es de ficción y real, con lo cual siembra la duda, al estar a caballo entre dos zonas..."⁴⁷¹.

Numa sabe que algún día tendrá que enfrentarse en un combate a muerte contra su supuesto sucesor, por eso está siempre alerta. En *Del pozo y del Numa*⁴⁷², donde aparece a la luz aunque no a la vista de los habitantes del valle, se comprueba su eficacia:

[D]e una mirada sabía que el monte estaba en orden, de una mirada sabía que algo faltaba, sin saber que, que algo se había movido o que algo sobraba y como tal estado de cosas sólo podía deberse a la presencia de un intruso [...] aquella encomienda [...] se había convertido en la defensa de su libertad e independencia.

Pero no sólo tendrá que pelear por el territorio, la libertad y la independencia sino por ganar tiempo, tema al que este personaje está íntimamente vinculado, al igual que los personajes de *Un viaje de invierno*.

En efecto, el mito que domina esta última novela citada, es el de Coré o Perséfone. Según Pierre Grimal⁴⁷³ en su artículo Core, [sic] (en griego, este nombre no está acentuado en la última sílaba) este nombre significa "doncella". Es hija de Deméter. En realidad se llamaba Perséfone o Perséfona⁴⁷⁴. Según las investigaciones llevadas a cabo por Grimal, "Deméter, la diosa maternal de la Tierra, pertenece a la segunda generación divina, la de los olímpicos. Es hija de Crono y de Rea, la segunda que ha nacido de esta pareja. Es más joven que Hestia, y contemporánea de Hera. Su personalidad, religiosa y mítica a la vez, es muy distinta de la Gea, la Tierra, concebida como elemento cosmogónico. Deméter, divinidad de la tierra cultivada, es esencialmente la diosa del trigo. Sus leyendas se han desarrollado en todas las regiones del mundo helénico en que prospera este cereal. Sus lugares preferidos son los llanos de Eleusis y Sicilia, pero se encuentra también en Creta y Tracia y en el Peloponeso. Deméter, tanto en la leyenda como en el culto, se halla estrechamente vinculada a su hija Perséfone, y las dos constituyen una pareja a la que con

⁴⁷¹ Mariano López López, *op. cit.*, pág. 213.

⁴⁷² *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980, págs. 105-107.

⁴⁷³ *Diccionario de mitologías griegas y latinas*, Barcelona, Paidós, 1982 (1ª edición española), págs. 131-132.

⁴⁷⁴ Los distintos traductores de tratados y diccionarios de mitología no se ponen de acuerdo sobre la vocal final de este nombre: en el diccionario de Pierre Grimal, encontramos Perséfone; en *La rama dorada...*, Perséfona. Comprobamos que los profesores de griego se rigen generalmente por la forma estampada por el traductor del diccionario de P. Grimal.

frecuencia se llama simplemente "las Diosas". Las aventuras de Deméter y Perséfone constituyen el mito central de su leyenda, mito cuya profunda significación es revelada en la iniciación a los misterios de Eleusis".

Además de estos datos, demasiado vagos para poder comprobar si el mito ha sido respetado por Benet con cierta precisión o, al contrario, de una manera laxa, vamos a recabar datos sobre el rapto de Perséfone. Utilizaremos la misma fuente⁴⁷⁵, que se corresponde en muchos aspectos con las de Frazer: "Perséfone es hija de Zeus y de Deméter y, por lo menos en la leyenda tradicional, la única hija de la Diosa. Crecía feliz entre las ninfas en compañía de sus hermanas, las otras hijas de Zeus, Atenea y Ártemis, y se preocupaba poco del matrimonio, cuando su tío Hades se enamoró de ella y, con la ayuda de Zeus, la raptó. Se da generalmente como lugar del rapto la pradera de Enna, en Sicilia; pero el *Himno homérico a Deméter* menciona la excesiva vaguedad, una nueva ubicación, el llano de Misa, nombre mítico, casi desprovisto de sentido geográfico. Otras tradiciones lo sitúan, ora en Eleusis, a lo largo del Cefiso, ora en Arcadia, al pie del monte Cileno, donde se mostraba una gruta que pasaba por ser una de las entradas que daban acceso a los Infiernos; ora, finalmente en Creta, en las proximidades Cnosos. En el preciso instante en que la doncella cogía un narciso (o un lirio), la tierra se abrió, apareció Hades y llevóse a su prometida al mundo de los Infiernos".

"Desde este momento empezó para Deméter la búsqueda de su hija, búsqueda que había de obligarla a recorrer todo el mundo conocido. Al desaparecer en el abismo, Perséfone ha lanzado un grito; su madre lo ha oído, y la angustia oprime su corazón. Al punto acude, pero Perséfone no se encuentra en ninguna parte. Durante nueve días, con sus noches, sin tomar alimento, sin beber ni bañarse ni ataviarse, la diosa va errante por el mundo, con una antorcha encendida en cada mano. En el décimo día encuentra a Hécate, que también ha oído el grito, aunque sin poder reconocer al raptor, cuya cabeza rodeaba las sombras de la Noche. Únicamente el Sol, que todo lo ve, puede informarle de todo lo ocurrido; pero, según una tradición local, los habitantes de Hermíone, en Argólite, son los que le descubrieron al culpable. Irritada la diosa resolvió no volver al cielo y quedarse en la Tierra, abdicando su función divina hasta que se le hubiese devuelto a su hija. Adoptó la

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pág. 131-132 y pág. 425.

figura de una vieja y se trasladó a Eleusis. Sentóse primero en una piedra, que, en adelante había de ser conocida con el nombre de "Piedra sin alegría". Luego se dirigió al palacio de Céleo, a la sazón rey del país. Había allí unas ancianas que la invitaron a sentarse con ellas, y una, Yambe, la hizo sonreír con sus bromas. [...] Sin embargo, el voluntario destierro de Deméter volvía la tierra estéril, y con ello se alteraba el orden del mundo, por lo cual Zeus ordenó a Hades que restituyese a Perséfone. Pero esto no era ya posible; la joven había roto el ayuno al comer un grano de granada durante su estancia en los Infiernos, lo cual la ataba definitivamente. Hubo que recurrir a una transacción: Deméter volvería a ocupar su puesto en el Olimpo, y Perséfone dividiría el año entre el Infierno y su madre. Por eso cada primavera Perséfone escapa de la mansión subterránea y sube al cielo con los primeros tallos que aparecen en los surcos, para volver de nuevo al reino de las sombras a la hora de la siembra. Pero durante todo el tiempo que permanece separada de Deméter, el suelo queda estéril; es la estación triste del invierno". En resumen, Coré-Perséfone desaparece-muere- durante el invierno y reaparece -revive- con la primavera cuando la naturaleza se despierta. Así, el reencuentro madre-hija -motivo de fiesta- puede tener lugar. La vida vuelve a la tierra-madre.

En *Un viaje de invierno*, las primeras páginas son de gran importancia: "en las hojas de guarda se juntan tres citas coincidentes en la caracterización del espacio novelesco; en las líneas de presentación de autor y novela hay dos claves interesantes, una, incluida como por azar, señala la coincidencia entre el título de la obra y el ciclo de canciones (*Winterreise*) compuesto por Schubert al final de su vida; otra, sugiere que acaso en la implicación de la primera página (δία πόον) está el enigma. Las dos palabras griegas aparecen a modo de exergo, en forma tan destacada que parece imposible (aunque haya sucedido) que puedan pasar inadvertidas".

"Nada de esto es gratuito; las indicaciones iniciales tienen, a mi juicio, significación clara: sugerir la importancia de lo espacial en un mundo donde el tiempo quedó en suspensos, paralizado (es el tiempo de la espera y de la nostalgia, sin sucesión, consumido en la inmovilidad), y caracterizar ese espacio mediante descripciones muy objetivas, que incluyen transparentes indicios verbales de lo que significa".

"En la advertencia preliminar se habla de *Un viaje de invierno* como «novela misteriosa y fúnebre cuya acción transcurre en un mundo particular donde personajes,

montes, recuerdos y premoniciones viven absortos por pasiones contenidas y determinados por acontecimientos que sólo existieron en la conciencia nostálgica». Indicaciones preciosas, el adjetivo «fúnebre» indica relación con la muerte, relación oscura, mal definida, presentada en formas enigmáticas, conectadas con alusiones a un rito o ritual que «utiliza la repetición para reducir la violencia del misterio» (pág. 114). El viaje y la fiesta, motivos de la novela que temáticamente la definen, aparecen en su reiteración como modos de cumplirse un rito, de satisfacer, siquiera imaginariamente, cierta exigencia espiritual cuyo sentido apenas se declara".

"Que el texto sugiere una lectura en diversos niveles (literal, simbólico, metafísico, histórico) es cosa fácil de probar: la narración es, en su literalidad, crónica de una soledad rememorante, de una invención en que puede hallar consuelo cierta mujer desamparada; admite en otro plano una cultura referida al mito: la soledad de la mujer se debe a que su hija fue llevada lejos, en el «carro mortuario», dejándola en la desolación de que acaso la consuela la posibilidad del retorno en marzo, cada año, de la muchacha perdida. En este nivel, el viaje simboliza un cambio, una vuelta a la fertilidad y la esperanza, y la hija es símbolo de la primavera misma. Los nombres de los personajes imponen esta lectura mítico-simbólica. No parece aventurado pensar que en el plano filosófico se expone aquí la pugna, explícitamente mencionada, entre razón e imaginación, y hasta es posible leer, en el último nivel de significación un conflicto histórico-político, viendo a la protagonista como símbolo de España"⁴⁷⁶.

En la novela, las líneas generales del mito arriba expuestas son respetadas. Demetria busca a su hija Coré -«Korai»-. Para celebrar esta reaparición, se organiza una fiesta, que se convierte en el eje principal de la obra. Se celebra

una vez al año, hacia la tercera semana de marzo... (Pág. 112)

Y se ha convertido en un ritual:

No era [...] posible fechar los orígenes de la fiesta, y en cuanto a su razón de ser bien claramente quedaba dicho en las participaciones que se trataba tan sólo de celebrar la vuelta de Coré...(Pág. 130)

El narrador evoca insistentemente los preparativos anuales, lo que acentúa el carácter cíclico y sagrado de la celebración.

La fiesta era una costumbre que se repetía con absoluta exactitud, en la fecha, en la hora, en el lugar y en todos detalles... (Pág. 108)

⁴⁷⁶Estos párrafos, se encuentran en las páginas 16 y 17 de "Esperando a Coré" de Ricardo Gullón.

A lo largo de los capítulos I y II, habla de modo enigmático de la predeterminación, de la fatalidad, del "dictado de los acontecimientos" (pág. 109)... de la premonición y también de adivinación. La relación entre el criado Arturo de Brémont⁴⁷⁷ y su ama -" sólo ella sabía su nombre completo" (pág. 113)- es insólita, todo transcurre sin mediar palabras:

A partir de ese momento fue el encargado de mantener el orden de la casa, tal como ella había decidido sin palabras. [...] El tácito convenio entre ambos había comenzado en el silencio... [...] Así que se limitó a abrir la puerta -la puerta principal- y señalar con un gesto el camino que conducía a sus aposentos; lo demás -incluso la adivinación- formaba parte de su trabajo... (Pág. 114)

Arturo, que viene a trabajar a casa de Demetria porque cada seis u ocho años cambia de finca "mediante un salto de unos diez kilómetros", en su camino ascendente hacia las fuentes del río, está sometido a un mandato misterioso. Su involuntaria aspiración a remontar el Torce puede identificarse con el remontar las aguas de la vida y, también, el ir aguas arriba contra-corriente, hacia el origen, que simboliza el remonte del tiempo. Nos volvemos a encontrar ante el tema casi único de *L'emploi du temps*, de la búsqueda del tiempo perdido o el intento de recuperar el tiempo. Por eso acepta su estancia en la extraña casa de Demetria, donde el tiempo parece estar parado en el ciclo de aparición y desaparición de su hija. Sin embargo, nada debe preguntar, pero oye que le dicen:

«Advierte que no es el calendario quien la trae. Nada que está previamente establecido puede hacerla venir, su padre no lo permitiría. De ser alguien será lo indeterminado y ni siquiera el clima cuenta con el prestigio necesario para atraerla. Nos la devuelve nuestra propia... ¡ah! Por el contrario sí se puede decir -y el error es de poca monta- que con ella se inicia el calendario aunque nunca deberás deducir que con ella termina» (Pág. 158)

Él debe interpretar los mensajes contenidos en las miradas de Demetria, trabajo arriesgado pues la señora no se ocupa de detalles fútiles, su mente está absorta en otras cosas:

De forma que en aquella ocasión no podía imaginar que era posible que la incompleta mirada que ella le dirigiera revistiera otro carácter que el de la connivencia y ocultara otra intención que su contaminación con un nocivo secreto, afines en cierto modo a su deliberado propósito de aprovechar la fiesta no tanto para recobrar su doble cuanto para reconstruir las circunstancias de la pérdida y corroborar su decisión. (Pág. 169)

El misterio se ve incrementado por la existencia de un secreto y la mirada de Demetria se lo da a entender. Se comporta como una soberana o, atendiendo al mito que subyace de continuo en esta obra, como una diosa. Su complemento -"sola serás como si no fueras"

⁴⁷⁷ ¿Será una alusión al mito del Rey Arturo? Es más que probable. En clave de humor y de ironía, por descontado. Por otra parte, este inhabitual criado lleva un apellido de corte aristocrático y está realizando su personal búsqueda. El ciclo bretón abarcaba a la pequeña y a la Gran Bretaña, no es, pues, de extrañar que el apellido pueda ser francés. En cuanto a la segunda parte de dicho apellido, puede ser, según la misma clave, una alusión al Abad Brémond -la -t- o la -d- final no influye en la pronunciación, francés- académico de la lengua en 1925 y que fue partidario del modernismo en religión. Era fiel amigo de Alfred Loisy, que, como él, fue excomulgado, entre otros, por defender una interpretación moderna de la Biblia, en contra de los dogmas de la Iglesia.

(pág. 232)- es Amat (del verbo latino amare), su marido desaparecido, al que secretamente espera atraer con la fiesta organizada para su hija de la que no sabemos ni siquiera si vive. «La fiesta no quedaba clausurada y que repitiéndose cada año sin otra prefijada razón que el envío de las tarjetas sin referencia a la fecha, podrían presumir que la marcha de Amat no era tan dolorosa ni humillante como habían imaginado».

Además de los dos personajes presentes a lo largo de toda la novela, otros tantos misteriosos vienen a añadir más enigmas al texto. Por ejemplo, el profesor de música que recorre Europa Central, en un viaje absurdo del que se piensa que podría alcanzar la gloria, pero vuelve desengañado y termina por amenizar los entreactos en un cine de barrio (pág. 261), en Región. Vemos que en su viaje inútil no ha alcanzado lo que perseguía que eran los secretos de la música y por tanto los secretos de la vida (pág. 319).

En este ambiente fantasmagórico la sucesión cronológica se ve fragmentada. El instante sagrado, la revelación de la fuga musical en una clase de minuto y medio ante los ojos de un niño misterioso que contempla las espirales que su madre trazaba con la bayeta del suelo, son pequeñas ráfagas que se sitúan en más allá del tiempo real. El viaje anual que debe ser la conmemoración de la vuelta de una muchacha que no sabemos si vive, es como si estuviéramos viendo en una moviola una acción que se repitiera siempre o retrotrajera la acción en el tiempo, lo que impide que avance y se esté en un presente continuo, en un tiempo acrónico. Así lo dice Benet en las páginas 216-217:

Toda dimensión del tiempo es devorada por el presente para ser transformada en una figura humana.

Benet incide en esta idea:

El presente es engañoso, la civilización una trampa. (Pág. 230)

En cuanto a la celebración de la fiesta, ella tiene lugar

dentro de un tiempo no histórico, no traído por las fechas ni por la apática y administrativa sumisión del calendario. (Pág. 226)

Incluso, página 290, nos cuenta exactamente cómo tiene que ser narrada la historia en esta novela:

[E]ntonces es cuando mejor se percibe que la historia no se construye a sí misma ni se encamina a una meta sino que se retuerce y rompe, descompuesta en mil fragmentos cada uno de los cuales trata de negar actualidad al otro para salir airoso de la cueva del tiempo. Y hasta asciende y llega a convertirse en deseo un apetito de discontinuidad, un principio de individualización que no acertará a compenetrarse con el disciplinado curso de una sociedad - son números y fachadas, más que personas y lugares- que apunta a su aniquilación.

Su relato se atiene exactamente a esta descripción. Y, además, en esta obra, el texto principal viene acompañado con notas marginales que aún fragmentan más la historia y el

sentido. En efecto, las reflexiones marginales entrecortan la lectura y desvían la atención del texto principal. En un principio pueden parecer unas explicaciones colocadas ahí para dar luz al texto que se está leyendo. Pero poco a poco nos damos cuenta de que vienen a interferir nuestra lectura porque constituyen una especie de contrapunto filosófico, otras veces, incluso, vienen a embrollar nuestras ideas con consideraciones irónicas.

Ricardo Gullón, en su ensayo "Esperando a Coré", hace un estudio acerca de como incide el tratamiento del mito sobre la composición de la novela: considera que en esta novela, el espacio está tratado a dos niveles: el espacio físico, que es muy reducido sobre todo si se trata del espacio en el que Demetria se mueve, el de su alcoba, de la casa del campo que la rodea y en una sola ocasión un viaje a la ciudad para encargar las invitaciones y su vuelta; y su espacio mental que se va ahondando hacia el subconsciente aflorando a veces unos tropismos sarrautianos. Este espacio mental genera un "texto laberíntico, necesariamente, con el hilo conductor de los nombres, que son una primera descripción del personaje. Laberinto verbal en consonancia con la complicación mental. Al hablar de las señales indicadoras, mencioné las citas de las páginas de guarda: dos corresponden a otras novelas de Benet, la tercera es ésta. Coinciden en ser descripciones de la naturaleza en torno a Región, país en que el autor ha situado un mundo estilísticamente inconfundible y destacan referencias espaciales a ese mundo: la sierra de Región «se presenta como un testigo enigmático»; el monte negro «no es en sustancia más que la masa de silencio precipitado en miedo con que el país aceptó y disfrazó su renuncia a la violencia...»; la cordillera descabala en la noche las esperanzas «engendradas por sus torvos brillos diurnos». Enigmas, miedos, desesperanza..., signos verbales que apuntan a una caracterización precisa"⁴⁷⁸. Además, tenemos el espacio que pertenece a Coré, al personaje de Coré, que sería el espacio mítico del invierno y, cambiando la v por la f, el infierno de la ausencia, un espacio truncado porque siempre se refiere a un retorno. Podría ser también un círculo vicioso. En este círculo se encuentra el tiempo, un tiempo que es siempre el mismo y que se va anulando en cada una de las vueltas. Este retorno obsesivo es el que está inherente al personaje de Coré pero es también una de las obsesiones de Demetria. Es su obsesión mayor y las demás vienen a sumarse a ella porque la vuelta de su

⁴⁷⁸ *Ibidem*, págs. 20-21.

hija implica la vuelta de su marido. También el tiempo está tratado a varios niveles, el tiempo de la memoria de Demetria que discurre muy lentamente y también el tiempo que transcurre en algunas de las anécdotas contadas. Por ejemplo el tiempo que podríamos llamar externo puede ser comprimido al máximo:

Luego del joven flaco, no amanerado y sobrio, salió del portal el estudioso que con una maleta ligada con unas correas entre las que había encajado un paraguas, emprendió el viaje hacia la Europa Central de donde volvió -para dar un concierto en un cine- un profesor entrado en edad... (Pág. 155)

Sin embargo, el hecho de pedir un café con leche y de intercambiar unas cuantas frases con un camarero de una estación ocupan exactamente diez páginas.

Estos dos mitos, el romano y el griego, el del Numa guardián de Mantua encargado de mantener el equilibrio entre la pasión y la razón y el de Coré, aniquiladora del tiempo, son tan solo dos ejemplos de los mitos utilizados por Benet. Sigue la composición del mito antiguo de manera bastante fiel porque es portador de una materia muy rica. En efecto, se presta a toda clase de asociaciones de ideas, de la simbología al tema, del tiempo a la memoria, del espacio a la imaginación. "Bachelard veía en él el producto de un pensamiento pre-científico preocupado por proporcionar una explicación a los fenómenos incomprensibles... Es una estructura dinámica que combina episodios, personajes y situaciones según una dialéctica original para cada caso"⁴⁷⁹.

Vimos en el capítulo anterior cómo los tres novelistas del *Nouveau Roman* habían recurrido al uso del mito para estructurar la novela a varios niveles, sin aprovechar del todo en cambio el afán de explicación de las ambigüedades del mundo, lo que les permitía llegar al final de la novela dejando un resquicio abierto. Benet, de igual modo, al final de *Una meditación*, también lo deja, aunque su personaje, Carlos Bonaval, llega persuadido de haber entendido algo a raíz de la excursión a la sierra de Región con Leo. Ese algo es la única certeza que ha alcanzado, que es la nada que le deja un sentimiento de desesperanza, de vacío.

En *Un viaje de invierno*, el final, no presenta conclusión puesto que el tiempo de esta novela es circular, viene a confirmar a Arturo y al músico que "tanto conocimiento

⁴⁷⁹ Pierre Brunel ed., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. du Rocher, nouvelle édition, 1983, pág. 1180.

como voluntad desembocan en la nada"⁴⁸⁰. En cuanto a Demetria, parece que ha llegado al "punto más allá de la razón [que es la fiesta que se repite todos los años] y la nostalgia donde el destino se aprehende por una comprensión intuitiva que no se opone a la causalidad (muerte), cuya comprensión es lógica y racional. [...] Una especie de instinto en Demetria se vuelve forma de conocimiento integrando razón y causalidad, inteligencia e instinto, en una unidad vital que se proyecta hacia la armonía de un mágico instante que no está en el pasado ni en el futuro"⁴⁸¹. El vacío otra vez que no soluciona el presente aunque, probablemente, pueda ser generador de un texto nuevo, en otro momento.

D).- *Mise en abyme; la técnica de la novela policiaca es frecuente.*

Un viaje de invierno, lo hemos visto, se nutre de la leyenda de Perséfone. Pero el propio título de la novela es la traducción literal de *Winterreise*. Se trata de piezas musicales llamadas en alemán *lieder*, de Schubert. En el texto estos *lieder* son de Wilhelm Müller. Es una obra vocal de 1827. "En *Winterreise*, a pesar de su considerable comunicatividad existe un sentido de profunda desesperación, que llega a veces a lo heladamente inhumano.[...] El poeta ha sido ya abandonado por su amor y debemos emprender un triste y fatigoso viaje"⁴⁸². La estructura del *lied* nos da la clave de la estructura de esta novela. Se trata de un diálogo entre la voz y la mano derecha del pianista sobre un inalterable bajo sostenido. En efecto, hemos dicho anteriormente que el texto de *Un viaje de invierno* viene acompañado de una serie de notas marginales. Se encuentran colocadas a derecha e izquierda del texto, en forma de pequeños bloques de letra menuda que podrían figurar unas notas de música. Estas notas -llamadas ladrillos por Felix de Azúa- unas veces, entran en diálogo con el texto principal, otras veces son un simple contrapunto filosófico y otras un contrapunto irónico. Del punto anterior se puede haber deducido que esta novela es el mero tratamiento moderno del mito de Perséfone; pero el título de la propia obra, el tema del viaje y una serie de motivos que encontramos en la misma, como la amargura, la desilusión, el agua, la melancolía, pertenecen al ciclo de

⁴⁸⁰ José Ortega, art. cit. pág. 258.

⁴⁸¹ *Ibidem*, pág. 258.

⁴⁸² A.A. V.V., *Historia de la música clásica*, Ed. Planeta, 1985, pág. IV/144.

Winterreise. Por lo tanto, el libro es una doble *mise en abyme* del mito griego y del ciclo alemán. En *Una meditación* está también la clave de este *Viaje de invierno*:

Ese afán de imitación, que tantas veces nace de un alto aprecio, no será nunca del todo satisfecho por cuanto quien lo sufre rara vez es capaz de lograr su identificación con el modelo en que se mira que no sólo cambia sino que, por la diversidad de su conducta y por la riqueza y variedad del medio que le rodea no siendo susceptible de ser conocido cabalmente siempre puede y sabe presentar una nueva actitud ignorada, revistiéndose en cada una de esas pequeñas evoluciones caleidoscópicas de una nueva vestidura tantalizante que para aquel que pudo o supo remedar tan solo una de sus caras sirven para exacerbar su apetito, intensificando el aprecio hasta transformarlo en admiración para dar lugar a esa inquieta naturaleza que no sabe encontrar su acomodo sino en la incesante búsqueda de un parecido insensato en cierto modo esa búsqueda atormenta incluso a la persona más desahuciada, que si conserva aún un postrer latido es en pos de algo; hasta de sí mismo (como le quiso decir, sin llegárselo a explicar, aquel joven Bonaval a quien le acompañó a una larga y desdichada excursión a la sierra, en las postrimerías del invierno). Pág. 25

Otra clase de *mise en abyme* es la de la Guerra Civil española⁴⁸³. De las tres novelas que estamos analizando, la primera, *Volverás a Región*, es la que trata este tema de una manera más ostentosa ya que en la segunda vemos las consecuencias sobre todo del exilio de algunos de los personajes -como hemos visto más arriba con el motivo de la vuelta- y, en la última, apenas se alude a ella.

El tratamiento que da a los acontecimientos bélicos, es palmariamente un escorzo de lo que sucedió en España durante la contienda:

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... Pág. 75

Enseguida se apresura a asegurar que no hubo coincidencias de fechas entre la península y Región. Hay que entresacar, entre descripciones y digresiones, el hilo de lo que ocurre en la novela: en Región se está formando un grupo republicano (págs. 29-36). «Luis I Timoner (I. de incógnito)», que es el «mejor conocedor del monte», participa como guía en la primera campaña republicana (págs. 37-54). Las tropas del Alzamiento fracasan en su ataque a Región de 1938, igual que en sus anteriores intentos en 1936 y 1937 (pág. 53). Estas tropas están al mando de un coronel navarro que tiene como ayudante al entonces teniente Gamallo. Éste tiene una cuenta que saldar con Región, ante la cual quedó en ridículo por haber perdido a María Timoner en la famosa partida de cartas. Tiene que lavar su honor. Idea un plan descabellado, según el Estado Mayor, para conquistar Región; mientras tanto los republicanos están improvisando un plan de campaña. Al final, Gamallo

⁴⁸³ Aunque el tema de la guerra no aparecía en las novelas de N. Sarraute, A. Robbe-Grillet y apenas en Michel Butor, sin embargo es un tema recurrente en Claude Simon, por ejemplo, en *La route del Flandres*.

sale victorioso del ataque y se instala en la clínica del doctor Sebastián. Pero entre los hechos diegéticos se deslizan consideraciones sobre uno de los temas más estudiados por el propio Benet, lo que sucedió para que la guerra durara tres años cuando podía haberse terminado en poco tiempo:

Parece que sus intenciones no estaban exclusivamente dictadas por la mejor estrategia para ocupar Región; si ese hubiera sido su único propósito le habría bastado -en aquellas fechas- o bien lanzar un único ataque frontal en lugar de escalonado y fragmentarlo en tres fases o bien repetir la vieja técnica -ensayada y reiterada tantas veces en el norte, en Málaga y en Madrid- de rodear la ciudad, cortar sus suministros, hacer cundir el pánico y dejar abierto uno de sus caminos de escape para que por allí evacuara un enemigo con escaso ánimo de defenderse. (Pág. 81).

En pocas palabras ha resumido lo que viene a decir en sus ensayos sobre la Guerra Civil después de documentados⁴⁸⁴ estudios sobre la estrategia y los datos consignados en Estados Mayores, de los que salen los dos bandos malparados porque está íntimamente convencido de que ninguno de los dos tenía planes meticulosamente estudiados y preparados, que eran los dos igualmente incompetentes. Acerca de su obra dedicada por entero al tema, *Herrumbrosas lanzas*⁴⁸⁵, declara: "El tronco de ese árbol es la guerra civil pero las ramificaciones pueden ser infinitas. La esencia del argumento de *Herrumbrosas lanzas* es la historia de una campaña, de una campaña de primavera, una campaña de auxilio, de socorro, de tantas como lanzó la República para sacudirse el asedio de Madrid. El primer libro trata de los preparativos, de la decisión de lanzar esa campaña, en unos volúmenes sucesivos surgirá el desarrollo de esa campaña con unos primeros éxitos y con un fracaso final, y en una tercera parte, para dividirlo en tres partes, pues será la hecatombe, la derrota final, la muerte o la desaparición de todos los protagonistas". Prosigue presentando esta obra singular: "Esos son los tres tiempos de la tragedia: presentación, nudo y desenlace...". En este caso también, la técnica es la misma y repite el mismo esquema en estas novelas, con mayor profundidad, pero el fondo es el mismo.

La técnica de la novela policíaca, la utilizó Benet en *El aire de un crimen*, novela que escribió en «veinte días» única concesión al público -no podía ser menos que Flaubert-, de hecho quedó finalista del Premio Planeta 1980. En una entrevista concedida a Juan Cruz que se publicó en *El País* del 16 de octubre de 1980, declaraba: "Una noche, yo

⁴⁸⁴ Véase el ensayo "Tres fechas" publicado en *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Ed. Siruela, 1990, págs. 85-116. Este ensayo lleva el subtítulo de "Sobre la estrategia en la Guerra Civil española". Según sus conocidos, Benet poseía una surtida biblioteca sobre este tema.

⁴⁸⁵ Entrevista con Maruja Torres, "Juan Benet: «la historia de la humanidad es la de sus guerras»", *El País*, suplemento Libros, domingo 23 de octubre de 1983, pág. 4.

volvía a casa un poco picado porque un grupo de amigos habían asegurado, ante mí, en una reunión, que yo no era capaz de escribir una novela, digamos, comprensible, ni era lo mío, ni era capaz, decían. Entonces, me metí en una novela de acción, cuya longitud me llevó a mecanografiar treinta páginas que, ciertamente, metí en un cajón. Al cabo de un par de meses decidí seguirla. Y después creí que esa obra era una prueba de fuego ante el público. Por eso decidí presentarla al Planeta".

La trama que, como siempre en Benet, está fragmentada, cuenta la historia de un doble asesinato en Región. Una mañana, aparece un cadáver en la plaza de un pueblo de Región, Bocentellas. Como el juez no se puede personar de inmediato para dar la orden de levantamiento del cadáver, el alcalde y sus conocidos toman la decisión de llamar al capitán Medina al mando de la guarnición del fuerte de San Mamud que sirve de penal. Este oficial goza del respeto y de la confianza de la gente del lugar. Entre todos deciden conservar el cadáver en una cuba de aguardiente porque se encontró "una mañana de bronce" y el calor empieza a descomponer el cuerpo. Mientras tanto, sabemos de la fuga del fuerte de dos delincuentes, hace algún tiempo; también de una anciana que quiere volver a su casa (la casa de Mazón) para morir. Hay un burdel que tiene algo que ver con los delincuentes donde se encuentra una joven que terminará por seducir al capitán Medina; también un tal Amaro al que han contratado de guía por el monte de Región para unos prófugos que, a sus espaldas, violan a su hija deficiente mental. Se habla de una trama montada contra Medina de la que es cómplice el coronel Olvera, de moralidad dudosa. Medina no puede dejar que manchen su honor. De un disparo, mata a Olvera y lo traslada a la cuba de aguardiente. Una vez allí, lo coloca en el lugar del primero y a éste lo lastra con una pesada piedra que lo arrastra al fondo de la cuba. Cuando el juez llega, se encuentra con un cadáver que ostenta un tiro en la cabeza. Los testigos del pueblo se dan cuenta del cambiazo pero entienden lo que ha pasado y no denuncian la existencia del segundo cadáver -un delincuente violador- oculto en el castillaza y «en lo sucesivo callarán».

Con esta novela, Benet demostró que podía someterse a un género, sin embargo su estilo, en muchos momentos, recuerda *Volverás a Región*. Gonzalo Navajas también lo ha

detectado, que dice así: "A menudo el lenguaje se aleja abiertamente de la comunicatividad y adopta la indirección de la metáfora elaborada y la dificultad de la terminología"⁴⁸⁶.

E).- *Relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad e hipertextualidad.*

La Novela que ofrece estas tres relaciones transtextuales es *Un viaje de invierno*. Vamos a extraer de ella unos cuantos ejemplos del arte de la cita o de la alusión que, en realidad, aparece en todas las obras de Benet.

En pág. 278 tenemos la alusión a los amalecitas en la frase siguiente:

Atenta al talante que asciende por los peldaños de la escalera como si se tratara de las gradas que conducen al altar de su propio sacrificio, la misma expresión donde se conjugan cansancio y alivio que la del rey de los Amalecitas.

Se trata de una cita bíblica que pertenece al Génesis (36, 12). Según Martínez Torrón "los amalecitas era un antiquísimo pueblo árabe de vida nómada que ocupaba la región desértica situada al S. y SE. de Palestina. [...] Aparecen como descendientes de Amalec, nieto de Esaú. Los amalecitas hostilizaron la marcha de los israelitas desde Egipto a Canaán y los combatieron, una vez asentados en la Tierra de Promisión, en la época de los Jueces. Pero, establecida la monarquía hebrea, fueron vencidos por Saúl y David. En adelante causaron pocas perturbaciones, pero su nombre perduró como sinónimo de perfidia y alevosía"⁴⁸⁷. Esta explicación viene a arrojar algo de luz al pasaje siguiente del mismo texto, en el que Demetria hace alusión a la llegada de Arturo que se ocupa de solucionar los detalles domésticos -fútiles-, en particular, cambiar bombillas [introduce la luz]:

No le confesó lo que había hecho ni por qué no había esperado hasta la mañana siguiente, qué insufrible se le había antojado la espera y de qué modo insoslayable sentía la necesidad de la repetición. Para el rey de los Amalecitas, que sin duda lo sabía muy próximo, el fin no era más que un paso de poca monta, en comparación con lo que ya había pasado. Pero ella no llegó a percibir la luz (embargada por la sorpresa y algo del enojo de Samuel ante la llegada de un Saúl que se acomodaba a todas las predicciones) porque la revelación de la ley de la futilidad le había persuadido de que, ocurriendo todo sin el más leve cambio, el alma sólo podía tolerar la repetición en la espera de una sustancial mutación⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶Gonzalo Navajas, "Modernismo, posmodernismo y novela policiaca: *El aire de un crimen* de Juan Benet" págs. 221-229.

⁴⁸⁷ Nota a pie de página redactada por D. Martínez Torrón según datos extraídos de la Gran Enciclopedia del Mundo (G.E.M.), Bilbao, Durván, 1970.

⁴⁸⁸ Es una alusión clara a la próxima gran novela regionata *Saúl ante Samuel*.

Esta referencia a los amalecitas aparece en un contexto totalmente distinto -aunque poco esperada, igual que en este caso-, en uno de los cuentos de Flaubert que Benet prefería, *Saint Julien l'Hospitalier*⁴⁸⁹. En Flaubert, la alusión se refiere a las hondas, armas de los amalecitas, mientras que en Benet, la cita alude a su próxima derrota ante los Jueces, lo que le permite introducir a Samuel y, así, en un alarde de autorreferencialidad, anunciar la siguiente novela. Por lo tanto, si hacemos un balance de los distintos niveles de intertextualidad que ofrece este pasaje, encontramos un hipotexto primitivo en el Antiguo Testamento, un primer hipertexto en Flaubert que, a su vez, sirve de hipotexto y de metatexto a Benet. Desde el punto de vista del tiempo, se relaciona la Antigüedad, primero, con el siglo XIX y, luego, con el siglo XX. Tenemos tres niveles interpretativos con tres secuencias temporales. El conjunto está dominado por el tiempo universal inmutable. Esta técnica nos recuerda al Butor de *L'emploi du temps*.

En pág. 303 nos encontramos con un adjetivo en femenino que es *belerofónica* en la pregunta siguiente:

¿La había enviado con aquella belerofónica misiva a sabiendas de que en el preciso instante sus ojos se encontrarían?

Martínez Torrón ha buscado de donde derivaba esta palabra: "De Belerofonte, en la mitología griega hijo de Glauco I, rey de Corinto, o, según ciertos relatos, de Poseidón. Refugiado en la corte de Preto o Proclo, rey de Argos, por haber dado muerte en una partida de caza a su hermano Belero, rechazó las pretensiones de Antea, esposa de su huésped, la cual, movida por el despecho, indujo a su marido a que lo enviara a la corte de Yobates, rey de Licia, con cartas en que pedía su muerte. Yobates le confió varias arriesgadas empresas, pero el héroe, con la ayuda de su caballo Alígero, Pegaso, dio muerte a la Quimera, espantable monstruo que vomitaba fuego, derrotó a los belicosos solimos, venció a las amazonas y salió indemne de una emboscada. Sus hazañas le valieron la mano de la hija de Yobates y la mitad de su reino. Según unos autores, murió enloquecido por la muerte de dos de sus hijos; según otros, fulminado por los rayos de Zeus cuando a lomos de Pegaso trataba de escalar el Olimpo. (GEM.)". A la vista de esto, el adjetivo forjado por Benet sobre el nombre de Belerofonte se referiría al despecho de Antea-Demetria por la marcha de Amat, aunque el pacto incluía el alejamiento del

⁴⁸⁹Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes*, éd. de Thibaudet/Dumesnil, La Pléiade, N.R.F., 1952, pág. 624.

miembro de la tribu Amat a quien le había tocado salir de sus posesiones para procrear y perpetuar el apellido.

En la pág. 308 el texto dice así:

Y disgustado llegó a la cantina de una estación ferroviaria europea (lo mismo podía ser Viena que Chur que Cöchen que Macerta que Szombathely que Ratisbona que Bratislava).

De todas estas ciudades conoceremos que Chur es Coira, capital del cantón de los Grisones o Grandünden (Suiza) en la confluencia de los ríos Plessur y Rin, 96 Km. al SE. de Zurich. (GEM.). La ciudad de Cöchen o bien Ködhen, es la "ciudad de Anhalt (Alemania), 50 Km al SE. de Magdeburgo. Fue la capital del ducado del Anhalt-Ködhen (1603-1847). (GEM.)". Macerta es una de las ciudades imaginarias de Benet que se encuentra en Región, se habla de ella tanto en *Volverás a Región* (págs. 28 y 24) como en *Una meditación* (pág. 214). Szombathely, es "Ciudad húngara, capital de Vas, en la frontera austriaca, emplazada donde estuvo la Sabaria romana, fundada por Claudio (48 d. C.)". Ratisbona "o Regensburg ciudad de Baviera (Alemania), capital del Alto Palatinado, sobre el Danubio superior, 136 Km. al NE. de Munich y en las rutas naturales de Colonia y Frankfurt a Viena, y de Berlín y Leipzig a Munich, el Paso de Brennero en Italia. (GEM.)". Bratislava "en alemán Pressburg y en húngaro Pozfony. [...] Principal centro cultural y económico de Eslovaquia, sobre la orilla izquierda del Danubio. 281 Km. al SE. de Praga (GEM.)". Aquí, las ciudades conocidas por el autor implícito se mezclan con el mundo mítico del narrador. En su colección de ensayos titulada *La construcción de la torre de Babel*, que empieza por el ensayo del mismo título, Benet comenta los detalles constructivos de dicha torre en el cuadro de Brueghel el Viejo en relación con otros. Y su manera de comentarlos indica que recorrió los museos del norte de Europa para contemplarlos. No es de extrañar, dada su curiosidad por casi todo, como se puede comprobar en el Apéndice de este estudio, en la entrevista que mantuvimos con su hermana, Doña Marisol Benet.

Para seguir adelante y completar este estudio, vamos a recurrir a una de las definiciones de Gérard Genette⁴⁹⁰ del paratexto, según él está constituido por: "título, subtítulo, intertítulos; prefacios, epílogos, advertencias [...] notas marginales, infrapaginales, terminales...". En *Un viaje de invierno*, lo encontramos en las notas

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pág. 9.

marginales situadas a la derecha del texto principal. Éste se compone de ocho capítulos o partes -sólo llevan un número romano en el encabezamiento- y, en el centro de la novela, que corresponde a la quinta parte, no hay una sola nota marginal. En su análisis de estas notas marginales, Félix de Azúa (en "El texto invisible"⁴⁹¹) señala cómo la lectura de este libro es estereofónica puesto que los dos textos discurren en paralelo. Habla, asimismo, de un enfrentamiento entre ambos textos. Por una parte estaría el texto narrativo, el mito, y por otra parte estaría "la explicación racional y científica de esos mitos, expuesta en forma de pequeñas glosas. Según esto las notas marginales servirían de contrapunto al texto principal: "Siempre -y esto es lo importante- (la glosa) se contrapone *reflexivamente* a la narración principal, como respondiendo"⁴⁹². Martínez Torrón, en la pág. 63 de su prólogo a *Un viaje de invierno*, no está de acuerdo con Azúa. En su opinión, "la riqueza de las notas marginales es mayor aún, y no en el sentido señalado". Y se explica: "Estoy de acuerdo en que sirven de contrapunto. Pero nótese que no se trata sólo de reflexiones. En todo caso éstas no tienen el pretendido carácter científico que se le atribuye. Baste con recordar lo que aquí se ha recogido acerca del irracionalismo benetiano para desmontar esta posibilidad. Desde luego en ningún caso poseen el carácter de sistema que define a la ciencia. Se trata más bien de anotaciones caprichosas, que enriquecen el texto principal, bien sea incluyendo chistes o bromas -nada científicas- o encauzando la atención del lector. En general puede afirmarse que las notas marginales presentan la siguiente variedad: notas completivas, notas irónicas, metalenguaje o reflexiones sobre el texto principal, sentencias apodícticas o abstractas, citas de textos, alusiones indicativas, acentúan el carácter simbólico del texto al que acompañan". A este respecto, Martínez Torrón explica que las notas a pie de página que ha incluido en esta edición no resuelven las reflexiones de las notas marginales y que éstas se dejan "al albur del lector". Estamos de acuerdo con esta segunda interpretación, por lo que daremos unos ejemplos de lo que avanza Martínez Torrón. En pág. 133, el texto dice lo siguiente:

En principio solamente había acudido en busca de trabajo, impulsado por la secreta obediencia a la ley que le dictara remontar el curso del río...

Enfrente de estas líneas encontramos la nota siguiente:

⁴⁹¹ Félix de Azúa, "El texto invisible", Cuadernos de la Gaya Ciencia, mayo de 1975, págs. 7-23.

⁴⁹² *Ibidem*, pág. 12.

Una ley tan gratuita como otra pero que otorga un sentido.

Ni que decir tiene que se trata de un comentario irónico. En la pág. 120 encontramos un pasaje que trata de Arturo de Brémond:

A partir de La Gándara no tendría otra opción que cruzar un día u otro los límites de Mantua o de los Amat. El papel que encontró al pie de la puerta no le había de sacar de dudas: sabía leer con dificultad pero la transparencia y las letras mayúsculas podrían haberle confundido con la palabra inversa.

El comentario que proporciona la nota marginal es el siguiente:

Durante todo el viaje la razón ha presumido de saber a dónde iba. Ha prometido mucho y bueno y apenas a permitido a la conciencia quedarse en un lugar de su antojo. Pero cuanto más se acerca a la meta más recapacita y más necesidad tiene de exagerar el engaño.

Esta nota, en realidad, aparte de comentar el texto, tiene también una función metatextual en tanto que expone el contenido de la mayoría de las notas de este tipo que siempre se refieren a la separación de la razón y de la conciencia.

En pág. 123 la nota adelanta uno de los símbolos que aparecen posteriormente en el cuerpo del texto. Dice así:

Sin embargo, de todos ellos era ella la más despierta, la más atenta a las transformaciones que día a día introduce una primera comunidad de pensamiento, la más recelosa respecto a la estabilidad y duración de toda la relación no santificada por las costumbres.

Y enfrente de estas últimas palabras se puede leer:

El espíritu de la porcelana.

Este "espíritu de la porcelana" confiere una frágil rigidez a todo lo que está en su presencia. En la última página de la novela, su espíritu domina la casa y el viento que entra por el ventanal de la sala hace volar unas hojas de la partitura del vals K. que se hacen añicos en el "parqué".

En pág. 209 aparece una nota de tipo aclaratorio, sólo lo es a medias:

El Vals K.

Y en el texto principal:

[E]n el momento en que surgieron del piano las primeras notas del vals.

La explicación completa nos viene de la mano de Ricardo Gullón: "[A]l final del volumen se reproduce en facsímil el "Vals K" atribuido a Schubert. Sobre la música se lee: «Vals por Frantz Schubert compuesto en ocasión del matrimonio de su amigo Leopold Kupelwieser con Johanna Von Lutz el 17 de septiembre de 1826; conservado en la familia Kupelwieser por tradición, transcrito por Richard Strauss.» Un distinguido musicólogo, el profesor John W. Grubbs, me informa que Kupelwieser era pintor, especializado en retratos. En su boda Schubert tocó el piano para que los presentes bailaran siendo el "Vals

K", así llamado por la inicial del pintor, una improvisación. La novia lo aprendió y lo tocó muchas veces en años posteriores transmitiéndolo a sus descendientes. Un siglo más tarde, una de ellas se lo hizo oír a Strauss que lo copió aunque en clave diferente"⁴⁹³. La K, en primer momento, hacía pensar en Kafka y luego, por el motivo del vals, en la pequeña sonata de Vinteuil de Proust al que tanto admiraba Benet.

En cuanto al hipertexto que es, según Genette, toda relación que une un texto B (al que llamará hipertexto) a un texto anterior A (al que llamará, evidentemente, hipotexto), lo hemos tratado en el punto anterior, la *mise en abyme*, de manera extensa, al estudiar los mitos de Numa y de Deméter y Perséfone, por lo que no repetiremos la demostración.

F).- Subversión de la novela del XIX; pastiche, parodia, comentarios irónicos.

Una vez más, nos remitimos a las definiciones dadas por Gérard Genette: "Propongo, pues, (re)bautizar *parodia*, el desvío del texto con una mínima transformación del tipo *Chapelain décoiffé*; disfraz, la transformación estilística con función degradante, del tipo Virgilio disfrazado; carga (y ya no como antes *parodia*) al pastiche satírico como a la manera de son unos ejemplos canónicos de los cuales el pastiche heroicómico no es más que una variedad; y sencillamente pastiche es la imitación de un estilo desprovisto de función satírica"⁴⁹⁴.

Benet no practica el pastiche de una manera abierta. Sin embargo, en *Una meditación*, encontramos algún indicio de ello. Adapta una frase que inserta en un contexto en que el narrador está hablando de El Indio, del que dice que "tanto el pueblo de Región como el juez de Macerta le consideraban predestinado. [...] Tengo entendido que tales mandatos eran terribles, perentorios y terminantes y que solamente la insuperable desgana que invadía su alma a todas horas (incluso en los momentos más insoportables de enardecimiento viril, le había impedido llevar la sangre y el fuego a toda una comunidad que para la voz de debajo de las aguas era el supremo ejemplo de envilecimiento, una mancha en la tierra, una vergüenza de la especie que había que extirpar para dar reposo a los doloridos ojos del padre Monje que «tanto llora en el Torce como escupe en el

⁴⁹³ Ricardo Gullón, "Esperando a Coré", *Revista de Occidente*, Segunda Época, abril de 1975, págs. 16-36. Reimpreso en Vernon, págs. 127-146.

⁴⁹⁴ *Op. cit.*, págs. 33-34.

Tarrentino»". Aquí, el Indio hace llorar hasta al gargantuesco Monje. Este ejemplo entra dentro de la categoría del pastiche satírico o carga. En esta misma novela, tenemos otro detalle que puede ser satírico. Uno de los motivos es la recurrencia de la presencia de una rata y de una mordedura en el lóbulo de la oreja sea de la mujer sin nombre sea de Camila. El motivo de la rata recuerda a *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, pero si se hace un doblete rata/Camila se puede pensar más bien en Camilo José Cela y en *La Familia de Pascual Duarte*⁴⁹⁵.

Otro procedimiento, entre humorístico e irónico, es el de inventarse un apellido, que da impresión de gran importancia, e incluirlo dentro del texto, pág. 301 de *Un viaje de invierno*: "Había llegado a sus oídos la fama de aquel profesor (lo de menos eran las materias que enseñaba), que, no queriendo reconocer como justos a su ambición y su talento los límites de la patria (ya que no los de la provincia), había pensado en recaudar los fondos necesarios para emprender el viaje a la Mitropa y seguir -siquiera por un curso- las lecciones de Von Silenzi". Mitropa no es un invento, Mitropa es la abreviatura de la expresión alemana Mittel Europa⁴⁹⁶. Lo que sí es un invento es Von Silenzi. La partícula «Von» es normalmente el equivalente alemán de la partícula «de», de apellido noble, y Silenzi recuerda más un apellido italiano que un apellido alemán por una parte, y, por otra, semánticamente está próximo a «silencio», lo cual simboliza el aniquilamiento de la razón de ser del profesor. La combinación de la partícula alemana con el apellido de sonido italiano produce un efecto humorístico. Sin embargo, dentro del contexto se convierte en irónico a causa del contenido de los paréntesis: el primero en el que se dice que lo de menos eran las materias que enseñaba y en el segundo donde se habla también de la ambición que tiene Demetria para su hija.

Otro procedimiento irónico es el de la exageración. Lo vemos en *Un viaje de invierno*, pág. 306:

¿Clamaba al cielo para deplorar la pérdida del tren, la pérdida del billete, el encarecimiento del taxi, la pérdida del curso de Von Silenzi, la frivolidad y egolatría de aquellos que con mayor insistencia aseguran estar siempre dispuestos a un amigo necesitado, el nepotismo de los poderosos, la artificiosidad de la naturaleza o -parafraseando las palabras del Eclesiastés- vino a lamentar el insondable misterio del corazón humano, mucho más fácil de ser conocido por la maldad que empuja a la superficie de la conducta las intenciones y recursos más

⁴⁹⁵ De sobra es conocido el poco aprecio que profesaba D. Juan a D. Camilo. ¿Sería por su forma de escribir o su forma de ser? Benet hablaba a menudo de lo que uno debía callar cuando estaba en sociedad.

⁴⁹⁶ Mitad de Europa, es decir, Centroeuropa.

secretos «un pobre hombre, un desgraciado -le dijo-, al que por tener mejor cosa que hacer estaba dispuesto a acompañar en su viaje. Pero tú, criatura, me has sacado de mi error. Lo que tenga que hacer, lo ha de hacer solo», e hizo un gesto sumario al conductor tocado con un mandil de mahón gris y una gorra de paño de color azul marino, que no esperó otra cosa para arrancar súbitamente.

Con esto se pretendía describir la impaciencia de una persona que está dentro de un taxi esperando a otras dos que están hablando sin ocuparse de ella. También en pág. 159 de *Un viaje de invierno* da cabida a la nota de humor:

Le había permitido sospechar que se trataba de una fiesta.

En la nota marginal, encontramos el comentario siguiente:

Sólo son permitidas interpretaciones malevolentes.

Y, en pág. 158, siempre en diálogo con la nota marginal:

Así pues, era el anuncio de su próxima, quizás inminente llegada, advertida ya antes por el calendario.

Respuesta del margen: "Quiá". Aparte de la ironía, se nota el carácter lúdico del procedimiento, que viene a ser una válvula de escape en medio de la densidad de la meditación filosófica sobre el *fatum* y la memoria. Llega incluso a burlarse él mismo de lo que acaba de decir puesto que, a renglón seguido, advierte que «el calendario no es quien la trae» [a Coré].

En cuanto a la subversión de la novela del siglo XIX, la encontramos en ciertos comentarios, en particular en *Una meditación*. Página 24:

En la estrategia burguesa el arma de utilización más convencional, y que se reputa de mayor eficacia, es la imitación; y a su servicio se puso toda la información que gracias a sus atisbos, a su discreta pero incansable y acechante vigilancia, y a veces a pequeños actos de espionaje encomendados a mandaderos y comerciantes que negociaban y traficaban con los dos, las mujeres de la casa lograron acumular sobre todo cuando ocurría del otro lado de las tapias. Quizás 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 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 lo elaboro.

Al principio de esta cita, se nos habla de «estrategia burguesa» y de «imitación». En efecto, los miembros femeninos de la familia del narrador, cuyo abuelo ha instalado cerca de Escaen una fábrica de electricidad -Electra de San Juan-, tienen ansia por conocer a sus vecinos, los Ruan, que les parecen un modelo a imitar. Están espiando sus movimientos y terminan, por medio de ciertas incursiones de los niños en terreno ajeno, por reunir un gran número de informaciones acerca de ellos. Pero seguidamente destruye lo que acaba de decir, tachando la información de engañosa, incapaz de dar una idea precisa del mundo,

porque proyecta encima la imagen de una impresión previa de fantasía y de anhelos propios. Habla de esta estrategia burguesa como despreciable porque falsea la realidad, una realidad que tampoco sabe definir, porque no sabe identificarse con el modelo. Nos lo dice pág. 25:

Ese afán de imitación, que tantas veces nace de un alto aprecio, no será nunca del todo satisfecho por cuanto quien lo sufre rara vez es capaz de lograr su identificación como el modelo en que se mira que no sólo cambia sino que, por la diversidad de su conducta y por la riqueza y variedad del medio que le rodea, no siendo susceptible de ser conocido cabalmente siempre puede y sabe presentar una nueva actitud ignorada, revistiéndose en cada una de esas pequeñas evoluciones caleidoscópicas de una nueva vestidura tantalizante que para aquel que pudo o supo remedar tan solo una de sus caras sirven para exacerbar su apetito, intensificando el aprecio para transformarlo en admiración para dar lugar a esa inquieta naturaleza que no sabe encontrar su acomodo sino en la incesante búsqueda de un parecido insensato.

El parecido insensato se refiere a lo que los escritores del *Nouveau Roman* querían erradicar, que era el remedo de la novela balzaciana, buena para su momento, pero mal imitada y fuera de sitio en la época en que se seguía realizando tal imitación. Vemos que Benet, aquí, abunda en el mismo sentido, ya no hablando de la literatura costumbrista, sino de la información a la que trata de la misma manera, como se vio en *La inspiración y el estilo*.

G).- *Focalización interna; obsesiones del narrador; ocultación de información (técnica del vacío o elipsis).*

El narrador que empieza la descripción de Región en *Volverás a Región* parece contestar a una pregunta que alguien le ha formulado, que pudiera ser el lector implícito extraño a Región y que necesita esta información. Así comienza:

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 mas 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.

Este narrador no invita al viajero a visitar esta región-Región, al contrario, lo desanima. En la frase siguiente parece matizar estas afirmaciones aunque para empeorar la primera impresión:

O bien -tranquilo sin desesperación, invadido de una suerte de indiferencia que no deja lugar a los reproches- dejará transcurrir su último atardecer, tumbado en la arena de cara al crepúsculo, contemplando cómo, en el cielo desnudo esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él, evolucionan en altos círculos. (Pág. 7).

Este visitante tiene que ser sufrido -como el lector- no elevar ninguna queja, ningún reproche y debe aceptar la fatalidad como los romanos que buscaban un presagio en el vuelo de los pájaros. Aquí estos hermosos y negros pájaros pueden acabar con él porque están ya volando en círculo como las aves de presa que están esperando que la víctima caiga. No sabemos quién es este narrador, es innominado⁴⁹⁷. Pero no es el único narrador de *Volverás a Región*. Más adelante, el doctor y la hija de Gamallo tomarán la palabra, mantendrán un diálogo, que en realidad se reduce a dos soliloquios en paralelo, durante los cuales el uno está escuchando al otro.

Según Ricardo Gullón en su artículo "Sombras de Juan Benet", "el autor se inclina sobre una memoria [...] y el narrador transcribe sus remolinos, esforzándose por escuchar lo latente e informe, apenas o nada visible en la superficie. Reconocemos el transcriptor en el narrador y más tarde entenderemos a quién se está dirigiendo. Al comienzo las apariencias no parecen ocultar nada. Surge la información en un orden tradicional, adecuado para saturar a un receptor que, casi sin advertirlo, va acumulando datos y haciendo su composición de lugar según le dicta la mano escribiente"⁴⁹⁸. Está analizando al narrador de *Una meditación*: "El narrador carece de nombre. No lo necesita; se trata de una función meditativa y rememorante. Agente necesario de la meditación impulsora de la forma, sus reflexiones como sus recuerdos no dicen gran cosa de su carácter y lo que dicen de su vida son más bien iluminaciones parciales de otros que de su propia condición". Gonzalo Sobejano ya lo observó: «El sujeto no se presenta con entidad suficiente: estamos más dentro de su discurrir que de su biografía o carácter. Poco habla de sí mismo como si no se conociese lo bastante, o como si deseara mantenerse tras las cortinas de su recordar»⁴⁹⁹. Este narrador puede tomar varias formas y descomponerse "en el yo-productor del discurso, el yo-personaje, el yo-testigo y el yo-función. Al primero le debemos el nivel literal, sus palabras y su organización; al segundo, la inmersión en la memoria (*à la recherche* del tiempo perdido); al tercero la presentación de situaciones -y personajes- a que asistió y de que puede dar fe, y, al último, al yo-función, la manipulación

⁴⁹⁷ Recuerda unos procedimientos comunes a Nathalie Sarraute y Samuel Beckett.

⁴⁹⁸ Pág. 52.

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, pág. 576.

de la materia informe y su transformación en texto. Mediador entre información y lector, por su parentesco con el yo-personaje y con el yo-testigo (todos viven bajo el mismo techo), es unas veces seguro, otras falible, limitado, y, por su conexión con el yo-creador, omnisciente cuando hace al caso"⁵⁰⁰. El narrador personaje salpica su discurso de "no sé si...", "yo no puedo abonar...", "tengo entendido...". En otros momentos, deducimos del texto que es más que el narrador-personaje, es que se convierte en testigo. En las págs. 62-62 de *Una meditación* dice:

Por lo que a mí se me alcanza me parece que yo apenas representaba otro papel que el del espectador, al que ni siquiera le es concedida la facultad de poner de manifiesto ni su regocijo, ni su disgusto, ni sus predilecciones.

Pero este narrador-personaje, que se cree tan neutral, es productor de texto:

Todavía recuerdo -era yo muy niño- su llegada a la casa un día de verano a la caída de la tarde; a lo largo del camino de macadam que llevaba a Escaen y a la carretera, se fue levantando una repentina y apresurada columna de humo anaranjado, acompañada de rugidos y estertores, que terminó en la terraza donde toda la familia había quedado inmovilizada (y hasta arrugada y empalidecida), en medio de un torbellino de polvo, deflagraciones, estampidos y choques de portezuelas contra sus marcos, y del que una vez disipado (como en las narraciones portentosas la vara del hada transforma la nube en una refulgente carroza de oro) surgió un coche de sport plateado, con la trasera en punta...

Salen del coche varias personas y este narrador-productor de texto, que no es neutral como decíamos, ni tal vez tan niño, da su opinión sobre esas personas:

La señorita era atroz, mucho más espectacular que el coche y casi tanto como el caballero del pelo blanco.

El trío se queda como un par de días en Escaen, y la joven que acompaña a los dos hombres pide que se le sirva desayuno y comida en la habitación. Ésta no es costumbre en la familia y se produce un gran alborozo. El narrador-personaje se vuelve sentencioso:

Aquellos que esperan de una moral cerrada el dictado de las normas particulares y casuísticas de conducta, se equivocan tan a menudo que tarde o temprano no tienen más remedio que buscar refugio en el escepticismo; aquellos que pretenden seguir -y ser acompañados en ella- una única vía de comportamiento con demasiada frecuencia desembocan en la soledad; y aquellos otros que tratan de paliar y endulzar su soledad con una idolatría a ciertos principios imperturbables, cuantas veces cuando salen a la calle se ven obligados a hacer uso de una moral de lance... Pág. 236

Ricardo Gullón⁵⁰¹ nos hace observar que en un momento dado el narrador "por su situación «excepcional», en cuanto su «doble condición de pariente cercano [de Mary] y persona enterada de los entresijos de la familia Ruan», se considera punto de convergencia de las dos «perspectivas» (pág. 324) desde las cuales podrían mirarse formas y situaciones ligadas a aquellos grupos pero esa convergencia no era más allá de lo exterior: «¿cómo voy

⁵⁰⁰ Ricardo Gullón, pág. 53,

⁵⁰¹ *Ibidem*, pág. 54.

yo a saber de que manera se inició aquella conversación...?». Cuando se declaran cosas así el relevo parece inminente: al yo-testigo y al yo-personaje habrá de sustituirlos el yo-función que, ese sí sabe la manera y lo trucado, y hasta sospecha las intenciones inconscientes de quienes hablan y puede describirlos con la peculiar incertidumbre y oscuridad en que los descubre. Registrados los diversos roles del narrador, constatamos que el yo-productor es quien se identifica con la memoria; el yo-testigo y el yo-personaje son subproductos emergentes en el proceso creativo, como parte de una creación en que de alguna manera interviene. Intervención subordinada e instrumental, a través de la cual algunas recurrencias se establecen; la del motivo licor o la de la presentación de Mary a través de la sinécdoque lazo de terciopelo, gafas oscuras".

En *Un viaje de invierno* constatamos una movilidad del punto de vista de la narración. Tan pronto la focalización se ejerce desde Demetria como desde Arturo y se hace de una manera absolutamente imperceptible. Al empezar el relato tenemos que esperar a la segunda página del texto para saber que el monólogo que estamos siguiendo viene de una mujer, en las palabras *maniatada y reducida*. El estilo indirecto libre hace pasar también el punto de vista de un punto a otro. Así en pág. 190 de *Un viaje de invierno*:

Era una vigilancia que tenía algo de disciplina y algo de estímulo, "no dudes, no es el momento de dudar -parecía decirle-, ya lo harás en el camino de vuelta... si es que llegas a esa meta con tiempo bastante para emprender regreso (cosa que dudo)"; quería espolearle, no dejarle perder el tiempo, decidida a impedir a todo trance que llegara a conocer a aquel origen por otro método distinto de su propia experiencia; no deseaba enseñarle, no le diría nunca "yo sé muy bien adónde vas y puedo -si crees en mí- ahorrarte ese inútil y largo camino de ida (que sólo lleva en efecto al conocimiento de la muerte) para aprovechar el resto de tus días en la vuelta del saber, que es lo único que merece la pena ser recorrido", ansiosa de verle emprender cuanto antes la senda de la razón y la reflexión que, a su edad, no le había de dejar tiempo para otra cosa, persuadida de que esa certeza -no pudiendo ser transmitida- es preciso adquirirla, dejando la piel, la sangre y el aliento en el viaje...concluye en página 191.

Se trata de un narrador-productor de texto que se autoamonesta salpicando su propia reflexión de comentarios en primera persona, dando lugar en el espacio de unas líneas a pasar de una tercera persona del singular a una segunda y luego a una primera. En general, la corriente de conciencia se alimenta de reflexiones y soliloquios que hacen que el relato transcurra con una gran lentitud, salvo en un caso, el relato del viaje del profesor. De pronto el ritmo se acelera considerablemente. Así en pág. 308:

Al fin aconteció (como tenía que ocurrir) que exhausto y disgustado llegó a la cantina de una estación ferroviaria europea [...] donde para recomfortarse y poder seguir viaje pidió una taza de café con leche. A causa de la grave crisis política que atravesaba Europa en aquellos años, el movimiento ferroviario era tan intenso que el local se hallaba atiborrado de un público impaciente y frenético que reclamaba su merienda como si acabara de evadirse de una

conflagración mundial. Nadie parecía haber probado líquido caliente en varios días y todo en derredor -una campiña azoica, fría y cristalina empañada por el gel invernal, asomaba por los ventanales sin alentar promesa alguna, a punto de quedar disuelta en el aguarrás del cielo- hacía presumir un viaje aún más largo e inquietante, aunque sin grandes sobresaltos, hacia el sopor de una paz tan solo acompañada por el ronquido de vencidos y emigrados. Pero aquel fue el último clamor de un griterío multitudinario, a partir del cual se implantaría sobre medio continente un silencio de toque de queda, tan solo metrado por las botas de las escuadras: un último estruendo de voces y chorros de vapor (sobre el acompañamiento de pitidos y golpes de topes), columnas de platos y vasos que se desmoronaban sobre el fregadero, bandejas de latón que caían sobre el mármol, disparo de la cafetera y timbrazos de la registradora y la voz gangosa de los altavoces -en el no- idioma de las órdenes y advertencias incomprensibles e irrecusables -que debía advertir a todo viajero sobre la necesidad de aprovechar aquel último momento de agitación antes de precipitarse al viaje por las llanuras heladas en dirección a cualquier desértico lugar de quimérica y repulsiva tranquilidad.

El narrador juega, enseña u oculta según le convenga. En *Una meditación*, Leo -que es también Laura- es caracterizada como narradora de historias, que bien pudiera ser nuestro narrador-autor-implícito:

[C]ontó la historia a la usanza que tenía ella de contarlas, de una manera fragmentaria, entrecortada y vacilante como si nunca deseara dejarla del todo detallada y narrada, reflejo directo de aquel anhelo un tanto inconsciente y pueril de no dar nunca por concluido y pasado un hecho que por lo mismo que significaba poco podía muy bien volverse a repetir, mediante absurdas reencarnaciones y actualizaciones de seres muy remotos que, sin embargo, siempre parecían a punto de estar presentes. No es que fuera aficionada a los enigmas pero en su modo de ser, en el que nunca entraba la acrimonia, la sinceridad tenía tanta importancia como su afición al enredo. (Pág. 116).

Este pasaje define muy bien las recurrencias temáticas y los motivos sobre los que vuelve el narrador una y otra vez: la partida de croquet de su infancia en *Una meditación*, que reaparece como la imagen luminosa de una época feliz antes de la guerra civil. Esta imagen está asociada a la de Mary, joven y bien arreglada, aureolada de perfección, de la que el niño se sentía enamorado y los dos recuerdos parecen salidas del Edén.

En *Un viaje de invierno*, aparte el tema de la fiesta que, como apuntábamos más arriba, sustenta el relato, el de la llegada de Arturo a la finca de Demetria es evocada también una y otra vez, tanto desde el punto de vista del ama como desde el punto de vista del interesado. Para el ama, la llegada del sirviente (pág. 117) que tiene un nombre y un apellido poco comunes, -como hemos visto ya-, que ella sola conoce, podría representar la fuerza en la que puede confiar, el brazo que va a actuar por ella para mantener la casa en pie. Para Arturo, la llegada a la casa representa una etapa más en su camino -aceptado pero no escogido (133)- aguas arriba del río Torce en busca del tiempo perdido, o quizás un tiempo de reflexión para pensar mejor si finalmente acatará el mandato de su destino (pág. 136) o se quedará en la casa:

Así se lo vino a decir el bando de grajos, cuando remontaron el vuelo en equívocas direcciones como para demostrarle la amplitud de un posible error de apreciación por su parte respecto a la importancia y trascendencia de su marcha. (Págs. 133-134).

En *Una meditación*, Ricardo Gullón analiza la focalización: "Cuatro sonrisas, cuatro rostros y una sola voz, la del narrador. Y una sola entidad que en la asociación les da sentido. Mary es una figura retórica (sinécdoque) más que mujer; Jorge Ruan es un motivo (o pretexto para uno), Cayetano Corral, un símbolo velador y manipulador del Tiempo; el tío Ricardo, por «inalámbrico» (oye la radio y transmite las noticias), es «fabuloso» y «oráculo» de la familia. Para comunicar con Bonaval, opta Cayetano por escribir una larga carta que es más bien un tratado en forma epistolar. Bonaval y Leo, la dueña de la fonda; el Indio, el penitente; el Numa, son invenciones implantadas en el discurso para que este viaje en su largo fluir hacia la poesía grave y honda que paulatinamente se lo va apropiando, sujetándole a la ley de la metamorfosis. Y estos entes no conversan, no pueden conversar: convergen en el discurso, actúan en él como hilachas de una mente que se enfrenta, se junta, y existen, pero en el confinamiento de la mudez. La función comunicativa del lenguaje queda restringida al narrador".⁵⁰² En otro de sus trabajos Ricardo Gullón sigue hablando del narrador. Se trata del prólogo a *Una tumba y otros relatos*. Para aprehender en toda su amplitud el espacio mítico de Región hace falta una técnica muy depurada pues nos encontramos, por una parte, con la Guerra Civil Española y, por otra, con Región, "trasfondo de una temporalidad inmensa y oscura. El narrador se distancia y mantiene un equilibrio apropiado para hacer de la creación experiencia y no-descripción de una experiencia. Así supera aquel «vicio gremial» que según Ortega es preciso corregir, «la tendencia a creer que la obra del poeta es como una secreción de su intimidad, diríamos como una exudación en que lo que acontece dentro del hombre sale fuera de él como la lágrima y cristaliza en la obra»"⁵⁰³. Para ello el narrador va tomando distintas máscaras. Éstas hacen que se vaya diferenciando su voz y se multiplique en las digresiones, en los engastes de una idea dentro de otra, en cambios de punto de vista, en confusión del tiempo y del espacio, en una supuesta objetividad que utiliza a su antojo olvidando dar informaciones, jugando con nosotros. Este procedimiento tiene la ventaja de repartir las tensiones narrativas en los lugares y momentos que le convienen. Así pues, en un estilo que le es propio, encontramos igualmente en este punto unas concomitancias innegables con las técnicas encontradas en el *Nouveau Roman*.

⁵⁰² *Ibidem*, pág. 68.

⁵⁰³ Prólogo de *Una tumba y otros relatos*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 11.

H).- Microcosmos real o mítico que se transforma en laberinto.

Hemos visto que en el caso de Benet, como el Bleston de Michel Butor o, más bien el Yoknapatawpha de Faulkner, su microcosmos se llama Región. También hemos visto que este microcosmos está representado en un mapa extremadamente detallado que, a primera vista, parece un auténtico mapa militar. Sin embargo, cuando uno se adentra en la lectura del mapa, se da cuenta de que la toponimia es muy peculiar. Ya lo vimos; existen discrepancias entre el mapa diseñado y el mapa descrito en la ficción. El mapa está a la imagen de la narrativa de Benet. Aporta una gran cantidad de datos pero con una serie de elipsis. No es por descuido sino porque el mapa, al igual que la diégesis, deja en lo vago lo que el narrador-autor implícito nos quiere ocultar. Estos lapsus vienen a corroborar la idea de que esta Región, aunque parece totalmente verosímil, es ilusoria. El mapa, que, en un principio, iba a ayudar al lector en muchas ocasiones, lo extravía. De ahí que incluso en el levantamiento de un mapa, el escritor Benet nos quiera transmitir que la ciencia frente a la ficción es totalmente contradictoria, insuficiente e inválida. Así lo entiende Margenot en su estudio titulado *Zona y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, pág. 40: "Los deslices ortográficos, la omisión de información además de numerosas discrepancias intertextuales parodian la precisión que se suele atribuir a la metodología científica y ponen de manifiesto el carácter autorreferencial del *Mapa de Región*. Como escritor, Benet utiliza la ciencia según específicos principios estéticos que se exponen en su teoría novelística. Por lo tanto, el *mapa* aproxima al lector a Región sin comprometer las creencias del autor sobre las posibilidades presentadas por enigmas que forman la base de su visión narrativa".

David Herzberger, en su ensayo "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española", estudia la realidad regionata. Es hasta ahora el único crítico que se ha dado cuenta de la conexión que tiene el mundo laberíntico de Benet con el de los novelistas del *Nouveau Roman* francés. Así lo apunta en la nota núm. 4 de su ensayo (Vernon, pág. 26): "El laberinto es un concepto importante en el desarrollo del *Nouveau Roman* [sic] francés. Según novelistas tales como Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet y otros, el mundo es un complejo laberinto que el escritor ha de reflejar en sus novelas". A este respecto, queremos subrayar que no sólo el tema del laberinto es concomitante con estos

autores sino también en algunos detalles. Por ejemplo, si recordamos (pág. x de esta tesis) cómo los balaustres de la galería exterior de la casa, así como las filas de las plataneras forman un inmenso pentagrama en el que cantan los indígenas nos daremos cuenta de que en *Un viaje de invierno*, pasa otro tanto en el Conservatorio, donde el niño escucha el vals mientras su madre está fregando el suelo dejando un "círculo de agua", y pasa entre los bancos de la clase mientras en el lecho los "cables y los globos eléctricos" se dibujan sobre el "zumbido de la calle".

Pero volvamos a las demás consideraciones de David K. Herberger. Primero observa cómo Benet en *Volverás a Región* se esfuerza por dar una impresión de gran realismo y verosimilitud, con unas descripciones minuciosas de la orografía de Región y también su flora y fauna. "En un segundo y más complejo plano de realidad, Benet trata Región en un estado de total decadencia, rodeada de paisajes hostiles y sumergida en una zona templada amenazante. Una de las imágenes repetidamente asociadas con Región es el laberinto. Si, por un lado, Benet describe las montañas con objetividad científica, por otro lado, representa el área como un laberinto de ríos y arroyos peligrosos: «...En la frontera meridional que mira al este el altiplano se resuelve en una serie de pliegues irregulares de enrevesada topografía que transforman toda la cabecera en un laberinto de pequeñas cuencas» (*Volverás a Región*, pág. 8). El viajero que intenta llegar a Región por cualquiera de los caminos de acceso se encuentra con una ruta igualmente laberíntica: «El primer itinerario es penoso y laberíntico, a menudo impracticable, y en algunas estaciones benignas del año, fatal» (*Volverás a Región*, pág. 52). En cambio, aunque no menos peligroso, el camino que va desde Región hasta las montañas de Mantua atraviesa lo que parece ser un desierto interminable. Como nos dice el narrador en la primera línea de la novela: «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» (*Volverás a Región*, pág. 7)⁵⁰⁴.

Como decíamos más arriba, el paisaje no invita al viajero a adentrarse en Región. El desierto del cual habla el narrador al principio es "ardiente", "solitario", "hostil", está en oposición dialéctica con el valle:

⁵⁰⁴ *Ibidem*, págs. 26-27.

[T]oda la vegetación que la naturaleza ha negado a la montaña y economizado en la meseta, la ha prodigado en los valles transversales donde se extiende y multiplica, se comprime, magnifica y apiña transformando esas someras y angostas hondonadas en selvas inextricables donde crecen los frutales silvestres... (Pág. 43).

Por otra parte, la hostilidad de la naturaleza se ve acompañada de un clima muy especial:

Porque si la tierra es dura y el paisaje es agreste es porque el clima es recio: un invierno tenaz que se prolonga cada año durante ocho meses y que sólo en la primera quincena de julio levanta la mano del castigo no tanto para conceder un momento de alivio a la víctima como para hacerle comprender la inminencia del nuevo azote. (Pág. 43).

Esta naturaleza antropomórfica es agorera y malévola, igual que la Bleston de Michel

Butor :

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 su 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 letrero semiborrado que le advierte de la antigua prohibición.

Esta naturaleza está en la imagen de la memoria. La descripción meticulosa de esta compleja orografía desierta alternando con valles cubiertos de una vegetación lujuriente, constituye la emblemática metáfora de la memoria. El narrador se servirá de estos estratos para ir construyendo el mundo novelado.

Los problemas de estructuración de la novela que la memoria ocasiona, están en el corazón de la obra de Benet ya que la memoria está en relación directa con el tiempo. En *Una meditación*, Pere Gimferrer nos recuerda que Benet decidió "someter el acto mismo de la escritura a las discontinuidades del recuerdo en la experiencia diaria: Escrito en un rollo de papel continuo que imposibilitaba la relectura, el original de *Una meditación* debía confiar solamente en la memoria de su autor para proseguir. No debe exagerarse la importancia de este procedimiento, decisivo sin duda para el trabajo de Benet, pero en modo alguno determinante total de los resultados. De hecho, Benet no publicó el producto bruto de su experiencia, sino que, una vez concluido el texto lo sometió a una extensa revisión. [...] Aunque narrada en zigzag⁵⁰⁵ -puesto que es interrumpida constantemente por las reflexiones del narrador que además suele entrecruzar o superponer unos recuerdos a otros, la trama de *Una meditación* es en líneas generales menos ambigua que la de *Volverás a Región*. Víctor García de la Concha llama a esta técnica de "lanzadera" aunque utiliza esta palabra corrientemente, el término fue acuñado por Ricardo Gullón. De todos modos, Benet nos ofrece la analogía adecuada en la misma novela: la del péndulo del reloj

⁵⁰⁵ Víctor García de la Concha llama a ésta técnica de la "lanzadera". (*Volverás a Región*, ed. de Víctor García de la Concha, Barcelona, Ed. Destino, C.C.C., 1996, prólogo, págs. V-LXXXV).

de Cayetano Corral que figura perfectamente el vaivén de un pensamiento a otro presidido por el reloj parado que algún día funcionará y provocará la catástrofe. Las principales oscuridades, salvables en una lectura atenta, derivan del hecho de que Benet suele omitir el sujeto a lo largo de varias páginas, dándolo por sabido o supliéndolo a lo sumo mediante un pronombre personal que puede ser aplicable a distintos personajes. Sin embargo, resulta evidente que, si en *Volverás a Región* el autor se complacía en procurarnos datos equívocos y confundir las pistas, aquí el narrador -a quien el propio Benet ha definido como un canalla, culpable de varios de los hechos que narra- no solo no nos dice todo lo que sabe, sino que omite algunos hechos esenciales, que sólo podemos colegir, al modo detectivesco a través de sus consecuencias"⁵⁰⁶. En efecto, en el caso del poeta Jorge Ruan al que se le tributa un homenaje post-mortem, el narrador, entre incisos y largas reflexiones de índole filosófica, libera de vez en cuando unos datos que permiten al lector llegar a su propia conclusión a pesar de las ambigüedades que quedan sembradas por el camino. Sabemos que el homenaje se debe a la publicación de un libro de poemas de juventud que cosechó gran éxito y que era de muy buena hechura. Se nos informa de la inquina que su padre siente hacia él; que él es "un escritor (si es que llegó a serlo) más negativo, más destructor de sí mismo" (pág. 362)... Se dice que en los últimos tiempos de su vida Jorge Ruan estaba escribiendo un poema que "no era más que una sarta de vaciedades, filosofía barata sobre el tema de la posesión y la renuncia, hecho con tan poco arte que bien se podía decir del hombre que lo había escrito -si era el mismo de los famosos poemas de quince años antes- que estaba completamente agotado" (pág. 353). Por otra parte, se nos dice que el padre, el profesor Ruan, en su juventud había sido un hombre culto y afable, cuando ahora era un personaje huraño y mal educado. Después de muchas proposiciones e hipótesis el lector llega a alcanzar por sí mismo la verdad: los poemas no eran del hijo, eran del padre; de ahí el comportamiento de cada uno. En *Un viaje de invierno*, que recuerda *L'année dernière à Marienbad* en más de un aspecto, entre ellos el fantasmagórico, el tratamiento del tiempo figura como laberinto circular, (pág. 56 de Vernon). "*Un viaje de invierno* excluye toda progresión: transcurre en un tiempo cíclico, circular del mismo modo que, maniatados por la cadena prolija de sus incertidumbres y

⁵⁰⁶ En Vernon, págs. 51-53.

premoniciones, la dama y el criado reducen su existencia -prisioneros de un ceremonial vacío de sentido- a la reiteración silenciosa de constantes idas y venidas por la mansión desolada, en tanto que, signos amenazantes de otro ámbito, un bando de grajos y un caballo errante inquietan el monte, heraldos de la destrucción".

En la pág. 46 de *Una meditación* el personaje-narrador habla de la memoria que, con sus vaivenes desde la infancia hasta el momento presente del relato, rememorando e interpretando, se mueve al ritmo de su obsesión:

Para la memoria no hay continuidad en ningún momento: una banda de tiempo oculto es devorada por el cuerpo y convertida en una serie de fragmentos dispersos, por obra del espíritu; para ella sólo el cuerpo es inmortal -evanescente pero inmortal- por lo mismo que es el espíritu lo que muere.

Y José Ortega, acerca de la misma novela, comenta: "La memoria -que rechaza la razón y la voluntad (pág. 47)- aparece como archivador del pasado más que como conservador de esta memoria representativa que busca la continuidad perdida, el recuerdo como vivido y su presente actualización. Además de la función reguladora de la memoria, ésta posee un nivel afectivo (pues sentir y conocer pueden, según Proust, reforzarse y no oponerse) que hace reaparecer estados anímicos, emotivos en un afán de mantener la experiencia del pasado. El adulto trata de comprender desde el presente la oscilación, superposición y confusión de sus sentimientos hacia su prima Mary, a quien por primera vez acompañara a Escaen a jugar al croquet (pág. 41). El recuerdo, a menudo, guarda un hecho (que no recoge la memoria), conservando ese sentimiento afectivo de la pasión que la memoria⁵⁰⁷ elimina pues la pasión se sacrifica con el paso del tiempo a la costumbre, la repetición. La reflexión trae, pues, a veces, el elemento afectivo del personaje-narrador que fue registrado por la memoria y no el sentimiento, pero que posteriormente surge por asociaciones de carácter accidental:

tiempo atrás hube de recordar que en aquel día y en aquella ocasión sufrí una caída -al pretender alcanzarlos porque estaba retrasado que me produjo, además de una herida en la rodilla de poca monta, la acongojante sensación de perderme la entrada de Mary en la terraza donde esperaba la familia de Ruan. (Pág. 42).

⁵⁰⁷ El ensayo en que Benet medita sobre la memoria con más profundidad y el recuerdo es *Puerta de tierra*; José Domingo lo apunta en la nota siguiente: "Es el recuerdo, esto es, la memoria de la pasión, la memoria específica de aquellos momentos de la existencia en los que la memoria no compareció para hacerlos posibles. Porque si la pasión no es otra cosa que el agente catalizador capaz de transformar un tiempo en suspensión en existencia depositada, en cuanto lo hace posible (y una vez que lo ha consumado) su presencia empieza a ser superflua, tanto como la de la memoria comienza a ser necesaria para reconocer la naturaleza del nuevo precipitado. Así que, en cierto modo, pasión y memoria no son nunca simultáneas, sino fases diferentes de un proceso que se inicia con el momento de divergencia y descontento de un espíritu al que la memoria le distrae de su función para disociar el tiempo...", pág. 96.

El narrador trae a menudo a colación este recuerdo en medio de sus reflexiones, como si tuviera miedo de que se le fuera a borrar. Lo trae a la conciencia para revalorizarlo en el presente, para que no se quede en un pasado inservible⁵⁰⁸ pero barruntando que, efectivamente, se perdió otro momento luminoso de su infancia. Este hecho viene a augurar que todo lo referente a Mary, que hasta entonces le parecía un dechado de virtudes, se verá empañado por un lapsus, un elipsis, que se repetirá a lo largo de su vida bajo otras formas.

El laberinto puede también simbolizar la bajada a los infiernos. En *Una meditación*, Carlos Bonaval se restriega con las cenizas del barracón de Corral que ha sido destruido por un incendio⁵⁰⁹, mientras él estaba corriendo una aventura con Leo en la sierra.

El itinerario, la búsqueda, la salida del laberinto termina con el retorno al comienzo del ciclo natural, a ese invierno, que descomponiéndose en marzo, no logra clausurar totalmente el invierno, estación que simboliza la salida del reino del temor, del miedo hacia un problemático futuro que se tornará fatalmente trágico: « en verdad casi toda historia de amor es un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación. Bonaval lo sabía muy bien, pero aún así no lo dijo: aguarda no ha llegado todavía el momento de traer a colación tu lastimera experiencia. No existe experiencia amorosa como no existe tampoco para las estaciones. Existe la ley del ciclo y a ella hay que atenerse » (Pág. 320).

También se documenta perfectamente el laberinto de las palabras. Con ellas, el narrador nos hace entrar en su flujo de conciencia:

[A]y, fue un epíteto, un epíteto que salió de sus labios, cruelmente preciso y solitariamente pronunciado que hendió el aire manso y húmedo y opalino de aquella tarde aloína en un otoño en fermentación, las hojas de los plátanos amarillas moteadas como la piel de unas manos ancianas, con los ribetes quemados y las abiertas cáscaras de las castañas donde asomaba el duro fruto oscuro que parecía espiar a través de la hendidura la incómoda presencia del hombre, esperando el momento de escapar a su lista para germinar a solas, y vino a caer para germinar en el humus solitario donde dan nacimiento en ese hipertrófico, desmesurado, odiado, monstruoso y vicario vio que en un instante se ramifica e infiltra para invadir las venas con esa palabra que una y otra vez las recorrerá hasta -como el gas y el globo ninguno de los cuales tiene forma hasta que uno se introduce en el otro- ocupar (y dar silueta al rencor) todo el cuerpo que le recibe (y aún le parece poco, pugnando por romper la piel que lo limita y con él se reta al igual que la superficie del globo antes de estallar muda de color, empalidece y se motea) desalojando al yo anterior que sólo con la venganza podrá liberarse y zafarse de su intolerable presencia para restaurar el imperio de la serenidad en un trono usurpado por el furor. (Pág. 318).

⁵⁰⁸ Es el "soy-fue" faulkneriano de *The Sound and the Fury*.

⁵⁰⁹ Este gesto se verá justificado cuando entresaquemos del texto que el incendio fue provocado por el propio Carlos.

El epíteto fatal abre un mundo de complejas pasiones que anuncian una venganza que vendrá un momento a enturbiar el microcosmos regionato que, inmediatamente después, volverá a caer en la tranquila rutina, casi inmóvil, como si de un tropismo se tratara.

1).- Procedimientos narrativos: repeticiones, fragmentación de elementos, multiplicación de correspondencias, analogías y símbolos; extrañamiento, distanciamiento, carnavalización, metonimias; lengua cuidada.

Por su gran ensayo *La inspiración y el estilo* sabemos que para Benet el estilo lo es todo y, en consecuencia, utiliza todos los recursos a su alcance para lograr su objetivo, el *grand style*. Las repeticiones son constantes, unas veces de hechos, otras veces de imágenes y otras de detalles.

Entre las repeticiones de hechos en *Un viaje de invierno*, el tema de la fiesta es el que más veces se repite, puesto que vertebra la obra, y éste se ve acompañado del motivo del viaje que le está vinculado. Dada la situación de La Gándara en Región, es evidente que todos los que tienen que asistir a la fiesta tienen que desplazarse: Coré, hacia la casa materna, tal vez Amat, los invitados, Arturo que llega para la preparación de la próxima fiesta, Demetria, que viaja a la ciudad para encargar las invitaciones, el Intruso, que deja siempre una bufanda como testimonio de su asistencia a la fiesta, el músico, que vuelve de su viaje por Europa Central para participar en la fiesta.

En *Volverás a Región* las imágenes de la ruina subyacen al texto y encima de esta ruina otras imágenes se van incrustando; por ejemplo, la del niño que espera vanamente la vuelta de su madre desaparecida. Ésta se marchó en un coche negro que dejó detrás de él una estela de humo y polvo. Primero vemos al niño (págs. 15 y 16) cuya madre se está despidiendo detrás de sus gruesas lentes con una mirada nostálgica. Lo volvemos a encontrar en pág. 91, siempre detrás de sus gruesas lentes, viendo cómo una estela de humo y polvo se está acercando a la casa del doctor Sebastián. Y, finalmente, en pág. 21 hay una elipsis y aparece una metonimia, ya no se ve al niño pero sí el humo y la polvareda.

Otra imagen que preside a la ruina de Región es el monte llamado Monje. La primera vez que se alude a él, en *Volverás a Región*, se le caracteriza de la siguiente manera:

La lejana gloria del Monje, esa cima con forma de mascarilla que de tanto en tanto envía su soplo desdeñoso y esterilizador. (Pág. 10)

A partir de este momento cada vez que se hace alusión a este monte, está acompañado con algún elemento que lo personaliza, como en la pág. 12 en que se habla de «la silueta orgullosa, temible y lejana del Monje». En las demás alusiones a este monte, págs. 39 y 40, es el elemento de una cordillera, que en pág. 39 tiene «impulso masculino de emulación», y en pág. 40 pertenece a «las cumbres... más importantes de la serranía», como si de una familia de alcornia se tratase.

Otra imagen -otra metonimia- es la del claustro-prisión. Esta imagen está vinculada a la hija de Gamallo de la que Margenot⁵¹⁰ dice: "Como prisionera arquetípica Marré Gamallo, se ve recluida desde joven en el claustro, lo cual origina varios trastornos psicológicos. Para ella, el claustro es resultado de la sociedad que siempre trata de limitar y de dirigir la pasión hacia un comportamiento aceptable. Como tal, el claustro comprende una realidad arquitectónica que encierra la dialéctica entre razón y pasión. Cabe notar que la sociedad ha conseguido encarcelar al personaje durante su vida, limitaciones que ella desafía a través de la sexualidad. Mediante la pasión, Marré trata de vengarse de un mundo que le ha dejado física y psicológicamente yerma. Es importante recordar que Marré siempre soporta su reclusión a regañadientes. Varios carceleros la controlan: su padre, Eduardo Gamallo, que la manda al internado religioso de las Damas Negras regido por monjas (pág. 260); Adela Rumbal, del Comité de Defensa, cuya responsabilidad, según Marré, era «celar mis pasos, lo mismo que en el internado» (pág. 277); Muerte, la extraña dueña del burdel local y la suegra de Marré (pág. 277). Ella define a estas personas como una sola entidad:

Si todas estas personas no son una sola y única me parece un despilfarro de la naturaleza y de la sociedad emplear tanta gente para cumplir una sola función: velar por mi conducta y tratar por todos los medios de tenerme sujeta al orden que encarnan... (Págs. 277-278)

La sociedad prohíbe el deseo, y estos individuos funcionan para evitar la transgresión".

"Marré apunta la relación entre el claustro y Mantua, la cual recuerda el esquema de círculos concéntricos. Al comprender el abandono de su amante, Luis I. Timoner⁵¹¹, ella comenta:

⁵¹⁰ *Zonas y sombras...*, pág 124.

⁵¹¹ La I. es de incógnito, por eso estaba predestinado a no estar más que de paso y a no jugar ningún papel relevante.

No hubo nada. Era un silencio terrible, mucho más terrible que el eco y el resplandor del combate, porque todo lo que venía a sugerirme era que el monte, al igual que mi cuerpo, había quedado desierto, abandonado y olvidado... (Págs. 306-307).

La desolación y la debilidad que la rodean en el claustro la impelen a resolver sus dilemas mediante la promiscuidad. Se sabe que Luis la abandona porque, al igual que la naturaleza que los envuelve, esta mujer no puede procrear,

comprendí que precisamente me habías abandonado porque no había quedado embarazada... (Pág. 307).

Irónicamente Marré intenta autorrealizarse por una pasión, que desemboca, circularmente, en el abandono y la vacuidad. Como respuesta, ella decide vengarse de su propia condición mediante el adulterio (pág. 308). O sea su comportamiento sexual, además de su condición física, corresponde a los animados elementos naturales de Región". En pág. 126 de *Zonas y sombras* Margenot dice: "Resulta sumamente irónico que los rigores del claustro siembren la semilla corrosiva que destruirá la organización que esta estructura trata de defender: la familia. Huelga recordar la conversación telefónica entre Marré y su padre, cuya voz evoca memorias del claustro:

salió aquella voz impersonal, gangosa y autoritaria que velozmente me hizo retroceder a ciertos momentos solitarios y amargos, las susurrantes amonestaciones, los cantos de resignación, los corredores del claustro. (Pág. 271).

En vez de inculcar cierto respeto por la familia y la sociedad, el aislamiento de Marré presagia su rechazo final de estos elementos (págs. 269-270). Ella rehuye todo intento de la sociedad por controlarla, y opina que su encarcelamiento es injusto. De hecho su reclusión la incita a comentar acerca de la inutilidad del claustro en la medida en que éste la impulsa hacia la pasión:

Entonces comprendí que sin haber anticipado ni arriesgado nada había adquirido una naturaleza, no una segunda -como suele decirse-, sino la única que podía albergar mi cuerpo y que en los claustros en penumbra, con las amonestaciones susurrantes, habían tratado de ocultarme y que ahora era merecedora de una rehabilitación y una indemnización, tras tantos años de injusta condena (págs. 273-274).

En oposición a todo lo que la rodea se entrega al instinto. El claustro era un elemento represivo, cuyas ramificaciones afectan a los distintos ámbitos de la narrativa regionata: *Mapa de Región-Mantua-Región-internado-familia-casa-cuerpo-mente*.

Los efectos del claustro sobre el doctor Sebastián se diferencian de los que Marré experimenta. Aunque ambos personajes sufren los rigores del claustro, el médico funciona además como enclaustrador. El doctor es carcelero-encarcelado en cuanto mantiene la casa cerrada y oscura. De hecho, al llegar Marré, él decide no abrirle la puerta:

Al cabo de un rato sonó la campanilla, pero el doctor no se atrevió a abrir. Cerró el frailer, recorrió toda la planta baja para comprobar que todas las puertas y ventanas estaban cerradas... (Pág. 96).

Como alcaide, el doctor Sebastián no permite que nadie entre ni salga, lo cual se descubre en su relación con el hombre-niño, a quien ata, droga y encierra en un dormitorio que semeja una celda (págs. 96-98). El médico tiene que controlar los deseos instintivos (filiales) del lunático cuando éste identifica a Marré con la madre que lo abandonó".

En lo tocante a las repeticiones de detalles, éstas son muy numerosas. Expondremos solamente unos ejemplos. En *Una meditación*, el niño-narrador cuando recuerda a su prima Mary siempre se refiere a un lazo. La primera vez este lazo está anudado al cuello de una camisa blanca y es de color naranja brillante y en otra ocasión es de color morado, en el pelo (págs. 41 y 50). Sin embargo, cuando el narrador se hace adulto, y barrunta que su prima Mary ha tenido varias aventuras, sus celos se despiertan, entonces se refiere a ella hablando de sus gafas negras y de su pañuelo anudado a la cabeza (pág. 316). Más tarde Mary está enferma y se la ve "sentada [...] en el centro del jardín en un sillón de mimbre, protegida por sus gafas" (pág. 110). Y, más adelante, "las gafas que parecían crecer a medida que su salud se deterioraba y su cara se reducía" (pág. 111). Al final, la muerte de Mary está simbolizada por unas gafas rotas: "Mary murió en la hamaca, junto a las gafas caídas y rotas" (pág. 111). A este respecto David K. Herzberger apunta⁵¹²: "En realidad, Benet utiliza una forma recurrente de metonimia. Las gafas oscuras ocupan el lugar del nombre, Mary, y cuando llega el momento de su muerte Mary *es* las gafas oscuras en la mente del lector".

Dentro de los símbolos que se repiten tenemos uno, en *Una meditación*, de gran importancia en el discurso, el reloj. El reloj no es solamente un objeto recurrente, sino que es la metonimia del tiempo. El reloj aparece en la página 99 en una reflexión del primogénito del señor Corral:

no mide el tiempo -dirigiéndose a su reloj-; el tiempo no se engendró ni en las estrellas ni en los relojes sino en las lágrimas. (Pág. 103)

siempre refiriéndose al reloj de Cayetano, se dice

como aquel del hijo mayor del señor Corral, cuya obligación era según su dueño marcar con su silencio el compás de espera entre vida y existencia.

⁵¹² *Op. cit.*, pág. 40.

En las páginas siguientes, el reloj se vuelve cómplice de su amo quien se había enamorado en silencio de Leo y que acaba de saber que ésta se había ido de excursión a la sierra con Carlos Bonaval. Nace en Cayetano Corral una fiebre que le mueve a arreglar su reloj hasta el último detalle y éste se pone a funcionar:

Al principio no fue del todo mal y aunque el péndulo no estaba bien compensado, mediante una artificiosa nivelación y la introducción de una pieza elástica entre el vástago y el trinquete logró conseguir a eso de la madrugada una marcha bastante regular, sin que el péndulo cabalgara. No le importaba mucho que adelantara o atrasara porque para sus adentros sabía que, tal como estaban las cosas, era mucho más importante conseguir esa regularidad de marcha que una medida exacta que, al fin y al cabo, no iba a ser contrastada por un aparato mecánico, inexistente a muchas leguas a la redonda. Pero al cabo de dos días el péndulo empezó de nuevo a trotar, cargando el paso sobre el lado derecho, para enseguida iniciar un movimiento de cabeceo galopante al tiempo que del interior salía un extraño zumbido producido, tal vez, por el giróscopo inicial de las horas que, en prevención de cualquier irregularidad o accidente, había condenado de antemano. 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 cumbresas, provocando pequeñas desportilladuras y esas caídas de polvo blancuzco que manchas los suelos, los manteles y los platos para anunciar la inminencia de la catástrofe. (Págs. 388-389).

Como vemos, la consecuencia de que el reloj funcione puede tener unas repercusiones incalculables.

La simbología en todas las novelas de Benet -no sólo en las que estamos contemplando mayormente en este estudio- es extremadamente importante. A Benet teórico no le gustaba hablar de símbolos sino de un discurso simbólico. Numa es el personaje por excelencia que permite desarrollar con riqueza este discurso. Apuntábamos más arriba que el personaje de Numa tenía su correlato en *Una meditación* en la persona del Indio. Esta figura se ve completada por el penitente [sic]⁵¹³ que actúa de mensajero. Numa tiene una misión, la de custodiar el monte. El rey romano del mismo nombre, Numa Pompilius, había encargado a unas vestales, que eran vírgenes o viudas estériles, el mantenimiento del fuego ante la divinidad. Este fuego tenía un doble y contradictorio sentido: por una parte, puro, incorrupto y regenerador; y por otra, estéril, sin vida. En el relato regionato, Numa es el origen y final de todo espacio narrativo, y es también el fin de todos los personajes que quieren subir a Mantua a robarle su esencia. Por eso se oye esporádicamente el disparo de un arma de fuego, que se supone que es la del guarda que

⁵¹³ No lleva nunca mayúscula. Es un a modo de rémora de El Indio, no tiene entidad propia.

defiende su espacio vital e imaginario. Para los habitantes de Región, el Numa provoca la muerte. En *Una meditación* la muerte es encarnada por El Indio. Sacrifica a su víctima -en este caso, Leo- para que la ley del ciclo de la naturaleza se cumpla. Con el fin de ver cómo, para que estos oscuros designios no se vean frustrados, Benet resuelve en tragedia *Una meditación*, hemos transcrito a continuación el episodio final de la novela:

Cayó agotado sobre ella, incluso dolorido, pero no se movió; solamente su corazón latía a un ritmo tan agitado y creciente que era posible sentir su bombeo en cualquier punto de la cama. Al principio lo atribuyó al esfuerzo y a la carrera, pero pronto hubo de convencerse -se levantó de la cama, puso los pies descalzos sobre las baldosas y lo sintió en las plantas; se acercó a la ventana y lo sintió en la nuca; vacilante se volvió a la cama a ciegas y al apoyarse en la pared con la frente lo sintió en ella, más intensamente todavía- que el viaje de invierno había terminado. Aquella misma mañana decidió volver a Región y, sin lograr extraer de ella una palabra, tras muchos trabajos y después de hacer las maletas de cualquier manera (la carta de Cayetano hubo de quedar sin duda debajo de la cama), logró arrastrarla hasta el coche donde, sentada en el asiento delantero con la cabeza recostada en el cristal -con la misma expresión boquiabierta de un demente contento interior-, su cuerpo era tan solo agitado por aquel acompasado y profundo latido que su corazón había transmitido a un motor puesto en marcha con quejumbrosas protestas. No sabía que era común para todos, desde aquella misma noche: para el propio penitente que aquella mañana -con toda probabilidad- sintiendo los tristes crujidos del filón -comunicándose entre distintos puntos ya alejados, ya muy cercanos, las razones que movían a cada liso a precipitar el hundimiento- había esperado -mientras la impaciencia crecía en su pecho- a pegar fuego a la última bolsada de gas que vino a alumbrar la figura del Indio, encerrada en una masa de ámbar que sin embargo avanzaba hacia él a través de una galería al rojo vivo, excavada en una montaña de símbolos eróticos; y también para el capataz y para su patrón que, desnudos de cintura para arriba, esperaban ocultos detrás de las jambas a ambos lados de la puerta, la llegada del penitente para abalanzarse sobre él y matarle. La propia Cristina Hoher, reducida a la soledad por la ambición, recorría de noche la finca que había recibido de su abuelo para hacer un inventario que cada día contradecía el resultado del anterior; con una linterna de mano, una libreta y un lápiz, pasaba revista a todos los bancales, contaba el número de surcos que tenía cada uno, el número de frutales y, en ocasiones, consumía toda la noche -avergonzada de que le pudieran sorprender durante el día en aquel menester- en contar el número de manzanas que colgaban del árbol; y aquella bomba que un día ridiculizara el insomne latir de tantas ambiciones fraticidas, ahora resonaba con un diapasón más profundo y poderoso -como animado por una fuerza más telúrica- en todos los rincones del huerto para poner una coda al largo discurso de una energía tan inútilmente malgastada. Y tampoco Camila lograba conciliar el sueño a causa de las patadas con que, en las paredes del vientre, la criatura maldita meses atrás anunciaba su deseo de romper la intolerable espera a que se veía sometida para salir al mundo y cumplir el pronóstico que un religioso le asignara de llevar hasta la calavera la calvicie de su padre. No hablaron nada durante el viaje; cruzaron Región sin detenerse allí, pasaron por delante de Escaen (sin tiempo apenas para ver el viejo Ruan, al fondo del paseo bajo los plátanos, enfundado en su balandrán de lana gris, contemplando los fragmentos de la lápida de su hijo que la noche antes, a causa sin duda de su deficiente recepción en la pared, se había estrellado contra el suelo) y solamente paró el motor frente a la puerta de Titelácer. Pero el zumbido que había sentido durante todo el viaje persistía: era un martilleo continuo, sordo, que -como todo ruido incesante- a veces aparentaba ciertos cambios de timbre o ritmo para a seguido demostrar su monotonía. Tan sólo le ayudó a descender del coche, la acompañó a su cuarto y la depositó en la cama; nada había cambiado desde la mañana: la boca entreabierta y la mirada sesgada fija en el mortuario contento del cuerpo que, abandonando su determinación de vivir pese a todo en la desdicha volvía atrás a encontrarse de nuevo con aquel apetito primario que además de prometerle la supervivencia del goce, le susurra que todo -en el fondo- marcha a ciegas. Ya le veía venir, le sentía muy cerca, casi en el umbral de la puerta y por eso -sin mudar la expresión de la cara, sin dejar de mirar el horrendo objeto ambarino formado con los símbolos de la eternidad y la virilidad, agitada por un convulso, creciente y ahogado latir- volvió a abrir las piernas y estirar los brazos para formar con su cuerpo sobre la cama la cruz de San Andrés en el mismo momento en que desde el umbral de la puerta él devolvía la mirada de despedida a la cruz de carne nacarada que al redimirle de la servidumbre al hastío le había devuelto a la desesperación del polvo. Cuando, casi a tientas, sacudido por un irreprimible temblor que

agitaba sus manos y agarrotaba su garganta, salió al jardín en dirección al lugar donde había dejado el coche, vio la figura de un hombre, cruzando la puerta de entrada, adelantándose hacia él al tiempo que se despojaba de un traje de agua de color amarillo. No lo conocía; tampoco él le miraba porque parecía saber de memoria el camino o ser conducido por la fuerza metanímica que asomaba a su semblante con una inalterable expresión de paz y fijeza; su padre -desde debajo de las aguas- le había al fin definido su destino, al tiempo que le ordenara no vacilar en su aceptación de aquel único y final obsequio en el que se conjugaba -por única e irrevocable vez- el trance del amor con el de la muerte. Apenas veía cuando llegó a la cerámica cuya fachada al principio no reconoció por la desaparición del barracón. Luego, adentrándose con temor, fue poco a poco pisando las cenizas que quedaban de él para caer de hinojos sobre el lugar que había ocupado su banco y restregarse la cara con la tierra negra, en busca de ese consuelo que sólo se encuentra en la desesperanza. (Págs. 442-443).

Este texto concentra en él una muestra de todos los procedimientos que utiliza Benet para fragmentar el discurso introduciendo digresiones, reflexiones... "En la digresión se hace visible el enredo, la complicación de la mente en que recuerdos y reflexiones se agolpan, piden paso, se adelantan a lo que va diciéndose o vuelven atrás. Si la memoria mueve el discurso, este modo de producción no debe sorprender al lector. Los paréntesis y los guiones son signos que le alertan respecto a la complicación que le espera",⁵¹⁴. En este caso, son elementos que vienen a completar el relato como una pequeña pincelada necesaria para terminar el cuadro, aunque, aquí, las pinceladas sean tan "pointillistes" que reflejan el estado de ansiedad del sujeto que actúa bajo un impulso incontrolado :

No sabía que era común para todos, desde aquella misma noche: para el propio penitente de aquella mañana -con toda probabilidad- sintiendo los tristes crujidos del filón -comunicándose entre distintos puntos ya alejados, ya muy cercanos, la razones que movían a cada liso a precipitar el hundimiento- había esperado -mientras la impaciencia crecía en su pecho- a pegar fuego a la última bolsada de gas que vino a alumbrar la figura del Indio; encerrada en una masa de ámbar que sin embargo avanzaba hacia él a través de una galería al rojo vivo, excavada en una montaña de símbolos eróticos... (el subrayado es nuestro). (Pág. 442)

Todos los actores que han contribuido a que se preparase el nudo de la tragedia tienen que estar presente en el desenlace: la bola de fuego en la galería, símbolo de las pasiones acumuladas en el subconsciente, cobrará todo su sentido al final de la novela; la figura de Cristina Hoher, que está plantada en medio de la noche y del huerto como la de un avaro calculando su tesoro pero que se ve afectada por el oscuro designio que arrastra a todos para hacerlos partícipes del temblor telúrico, con el fin de poner una coda -tecnicismo musical que significa término, fin-, a este momento como si de una sinfonía se tratase; Camila, envuelta por la ironía de Benet y víctima de una premonición ridícula sobre el parecido del feto con su padre que recuerda al músico de *Un viaje de invierno*; el precipitado viaje de Carlos y Leo está apenas fragmentado por una rápida visita al viejo Ruan, de manera que se nota el incontrolado e incontrolable movimiento hacia delante que

⁵¹⁴ Ricardo Gullón, "Sombras de Juan Benet", págs. 57-58.

impulsa a Carlos hacia un destino desconocido. En cuanto a Leo, aunque llega a la casa viva, es como si no lo estuviera. Está en un estado segundo, rendida al sacrificio, a la espera de un designio que se tiene que cumplir. Éste llega bajo la forma «del horrendo objeto ambarino⁵¹⁵ formado con los símbolos de la eternidad y la virilidad» que caracteriza al Indio, que a su vez viene a cumplir su destino en el trance del amor y de la muerte. El designio de Carlos es el del arrepentimiento. Debe lavar su culpa con el mismo fuego con que destruyó el chamizo de Cayetano Corral, simbolizado aquí por las cenizas que quedaron después del incendio. La novela termina con una nota negativa: la desesperanza.

Este ambiente pesimista y lúgubre, que en otros momentos, recordamos, Benet admiraba en los historiadores latinos del siglo I, sobre todo en Amiano Marcelino, es también una de sus características que encontrábamos, quizás en menor grado, en los tres novelistas del *Nouveau Roman*. El *fatum*, en Región como en Bleston, pende siempre sobre los personajes. El azar está representado por una serie de objetos, como por ejemplo, en *Volverás a Región*, una moneda de oro, unas cartas, una barca; en *Un viaje de invierno*, es el baús, la bufanda y el "espíritu de la porcelana". La moneda de *Volverás...* representa el destino de María Timoner. Gamallo pierde la moneda y a María Timoner, al jugar a las cartas con un «donjuán de provincias» o «Jugador-Hortera» que le clava la mano en la mesa con su navaja. Este hecho incide también en el destino del doctor. Éste, enamorado de María, le propone huir con él, pero María no se presenta a la cita. El doctor se casa precipitadamente con la hija del guardabarrera con la que no consuma el matrimonio. En lo que concierne la barca, llevada por una siniestra barquera sin rostro y sin nombre, sustituto femenino del Caronte⁵¹⁶ infernal, es ella la que entrega al Jugador-Hortera la moneda de oro para que se cumpla el destino.

Otro símbolo es el *baús* sobre el que Demetria, en *Un viaje de invierno*, proyecta sus frustraciones sexuales. El baús es:

[U]n muñeco 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 de color de las hojas secas del roble. (Pág. 315)

⁵¹⁵ Ambarino, de ámbar, amarillo (del traje de agua del penitente o del Indio, en *Una meditación*) color al que alude Benet cuando un acto sexual se va a producir.

⁵¹⁶ Véase *L'emploi du temps*, apartado III.3.3. de este estudio.

que el ama suele colocar en su regazo cuya función en esta novela es como la de un fetiche que le garantizara la existencia de Amat. Demetria oculta el baúsán⁵¹⁷ a Arturo con el fin de preservar el misterio que la ayuda a dominar la situación y ejercer el control sobre el sirviente. El ocultamiento se verifica (págs. 50, 54, 66, 86 etc...) siempre que Arturo se persona en la alcoba de su ama. Es uno de los motivos repetidos casi tantas veces como el de la fiesta y del abandono de la bufanda por el Intruso. Demetria guarda definitivamente el baúsán a raíz de la marcha de Arturo río arriba en cumplimiento de su misión. La razón de este cambio radica en "esa iluminación producida por el contacto de su mano con la de Demetria"⁵¹⁸ que le había hecho sentir "un vacío y soledad insuperables":

cerró con llave el compartimento donde guardaba el baúsán. Sabía que no le volvería a ver, que al día siguiente -sin que entre ellos mediara una palabra- quedaría resuelto el contrato con una muesca vertical sobre las runas inclinadas y horizontales de la jamba, con su esperada pero intempestiva marcha hacia los confines de Mantua. Que tal vez eso significara el final de muchas cosas, incluida la tradición del festejo y toda aquella larga serie de transgresiones a la ley de la espera, transferidas al baúsán desde la memoria de Amat. (Pág. 232)

El papel con la palabra Amat en un lado y Tama por el otro simboliza la inversión dialéctica razón-espíritu que Amat adivinó la noche de la celebración de sus esponsales, enigma que se transmite a Arturo, quien encuentra éste a la puerta de la alcoba de Demetria, y, al entregar a su ama este testimonio del uso, toma conciencia del vacío decidiendo prolongar su estancia en la casa. Este papel, posteriormente se transforma en el pañuelo que la vieja dama usa para limpiar las lágrimas provocadas por el sufrimiento del recuerdo nostálgico, pañuelo que Arturo arrojará finalmente a la basura para destruir toda prueba del hábito sentimental. A este respecto, convendría preguntarse si esta actitud de Demetria no vendría a explicar la elección del nombre de Arturo para su sirviente: ¿no será que la soberana de La Gándara se esté convirtiendo en la reina Ginebra, y que Arturo esté suplantando a Amat?

Además de éstos, Herzberger⁵¹⁹ cita "[o]tros símbolos en *Un viaje de invierno*, [que] incluyen el caballo, asociado con el conflicto entre razón e instinto, los grajos, vinculado al destino de Arturo, la bufanda, el Intruso y la papeleta en que figuran las

⁵¹⁷ Baúsán, en lengua clásica, es un nombre generalmente empleado en masculino, que significa "hombre, necio, bobo". Este complemento de información no deja de producir un efecto cómico entre tanto misterio. Es una forma de *deconstrucción* de la diégesis por la ironía que no deja de aparecer en filigrana en la narrativa benetiana. No olvidemos que para este autor la escritura es un ocio.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pág. 253 para esta cita y la siguiente.

⁵¹⁹ En Vernon, pág. 40.

palabras AMAT (o TAMA). Visto en su totalidad, el uso repetido de símbolos y motivos en *Un viaje de invierno* y las demás novelas de Benet intensifica de modo significativo el efecto de ciertos acontecimientos y temas, mientras crea una atmósfera enrarecida, llena de ambigüedad e incertidumbre".

Esta ambigüedad permite al autor distanciarse de la obra. El comportamiento de algunos de los personajes produce un extrañamiento. Por ejemplo, en *Una meditación*, Camila tiene una forma de ser que mantiene a distancia a todo el mundo menos a Jorge que está sentenciado a muerte:

en aquella mujer tan inquietante, de piel agarena y cara un tanto aceitada, había siempre algo escondido; era menuda y no hablaba mucho, pero rodeada casi siempre de cierta penumbra, arrebujada en un rincón y reclinada sobre almohadones con las piernas recogidas, de su mirada fluía un brillo burlón impenetrable que, de alguna manera, daba un poco de miedo. (Pág. 347)

Este método de extrañamiento pertenece más bien a la "carnavalización" de Bajtín. En efecto, en este último ejemplo, vemos cómo Camila lleva la máscara de la burla en la cara. Hemos visto más arriba, que el narrador también se esconde algunas veces bajo varias máscaras. Por ejemplo, en *Una meditación*, durante el acto del homenaje a Jorge Ruan el narrador se convierte en detective. A su vuelta a Escaen, ha notado una serie de vínculos entre unos cuantos personajes que no existían antes de su partida. En particular, advierte que Mary tiene cierta familiaridad con Carlos Bonaval y a su vez estos dos tienen cierta familiaridad con el señor Ruan. Pero lo que retiene la atención al narrador es la familiaridad entre Mary y Bonaval que despierta sus celos, puesto que desde pequeño estaba enamorado de Mary. Poco a poco, como el Revel de *L'emploi du temps*, va cotejando una serie de datos que tenía en mente pero que no había relacionado hasta entonces. De esta reflexión extrae la conclusión de que su adorada prima Mary no era la persona que creía en un principio, que rayaba en la perfección. De hecho las descripciones de Mary, por parte del narrador, van experimentando una evolución según su estado anímico, empezando por la de una belleza lozana, pasando por la de una persona que se ve obligada a ocultar su personalidad bajo unas gafas oscuras y un pañuelo atado a la cabeza, hasta la de una persona que pierde la vista y cae en una grave enfermedad de la que muere, como si la fuerza de su venganza operara en ella, a distancia, su fatal designio.

Finalmente, el poder de descripción de Juan Benet que se emparenta de alguna manera con los novelistas del *Nouveau Roman*, en un estilo algo distinto, es también

asombroso. De *Volverás a Región*, hemos escogido un pasaje que, a nuestro juicio, da una prueba de ello:

disparó de nuevo dos veces, bajando la mira, haciendo saltar la tierra a treinta metros de él pero cuando el eretismo cesó, al disiparse la neblina del humo apareció el grupo blanquecino, las cinco figuras encorvadas con la misma imperturbable, quizás estática, y contradictoria actitud de avanzar. Entonces se puso a gritar; se irguió sosteniendo el Bren; unas últimas balas como el postrer estertor de un animal que trata de mantenerse tras el colapso, salieron del cañón para clavarse en el suelo cerca de sus pies hasta que soltó el arma y echó a correr hacia ellos, arrastrando los pies y gritando en alemán, tropezando con los capotes, las cabezas y las escorizadas miradas que después de la muerte seguían interrogándose acerca de un grotesco y ridículo yo. Cuando apuntó el alba del día 9, con el ronquido de un motor relentizado que aguardaba en la carretera, apareció la figura de un hombre harapiento y sucio, con un naranjero bajo el brazo, sobre las ruinas del molino. Con pasos cansados pero sin prisa -en la carretera apareció otro que silbó y agitó los brazos para llamarlo- fue levantando los cadáveres con la punta de la bota para darles la vuelta y pasar sobre ellos con cuidado de no pisarlos, apartando las piedras de los muros demolidos -casi transparente-, ese primer color virgen del día que tras doce horas de descanso nocturno acierta a despejarse del polvo milenario. El cadáver se hallaba tendido en la orilla y cubierto de barro, con los pies en el agua. Un perro famélico de color de lana le olfateaba con el hocico entre sus pantalones. El perro gimió, un breve lamento se desvaneció en el vacío glauco del agua y el alba. (Págs. 292-293)

Todos los procedimientos que acabamos de descubrir en las tres novelas regionatas, están envueltos en la frase benetiana cuyo vocabulario no baja a la altura del personaje, no tiene entidad para ello, sino que eleva a ese personaje hasta el autor. Era lo que hacían los nuevos novelistas franceses que, asombrados, se vieron -y se siguen viendo- en las listas de los textos escogidos para el "Comentario de Textos" en bachillerato, por *su elevada calidad de estilo*.

J).- Introducción en el texto de elementos pictóricos (colores) y musicales (sonidos, formas musicales y ritmo).

El elemento pictórico por excelencia en Benet es el *Mapa de Región*. Recordamos que está a escala 1:150.000, que es un mapa topográfico cuyas cotas están en color sepia, las carreteras en rojo, los ríos en azul, los regadíos en trama punteada gris. Los vértices geodésicos indicados con triángulos, los límites de término municipal indicados con línea discontinua gruesa en negro y que las explotaciones mineras están indicadas con dos martillos cruzados. Vemos que los signos convencionales están respetados. Los caseríos y los núcleos de población más importantes están representados por cuadriláteros en rojo, figurando las manzanas de dichas poblaciones. Se ve que en esta representación ha intervenido el ingeniero que tiene una poderosa imaginación y, sobre todo, la facultad de traducir sobre un mapa lo que ha volcado en la ficción.

En esta ficción nos encontramos tan pronto con unos cuadros poco coloristas como con una dominante roja. En *Volverás a Región*, se pinta con diversas técnicas el cuadro siguiente:

El sol empezaba a declinar sobre la colina de negrillos y encinas iluminando con reflejos anaranjados los bordes de una cabellera que aún no había perdido color ni suavidad; era una mujer entrada en años pero al contraluz era difícil pronosticar su edad; su cara no era pálida ni delgada pero su sonrisa era de cansancio, sublimación instantánea e involuntaria de un arte del disimulo que desea -pero no quiere- dejar traducir el verdadero estado de su ánimo en un atardecer en el campo. (Pág. 101)

Parece la descripción de una foto con la técnica de lujo de la cámara como veíamos, por ejemplo, en Robbe-Grillet. En este otro ejemplo, vemos de nuevo como la cámara está tomando unos fotogramas muy estudiados:

Junto al cristal de una ventana que recoge la luz para mostrar la penumbra de la habitación, un largo 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 (pág. 94).

Este adjetivo, (sangrientos), nos recuerda una planta que aparece varias veces en *Volverás a Región*, que es la bromelia. En la página 15 la vemos mezclada con «un bosque de helechos gigantes y bromelias de color de sangre». Y, en el mismo libro:

Los prados, los ribazos y cómaros quedan tapizados de una flor grande y roja parecida a la bromelia, de hojas carnosas en forma de vaina, ligeramente peludas y de un color algo más sanguíneo que el de la amapola. (Pág 189)

Esta flor, como los árboles de las tapicerías Harrey de Bleston, desempeña un papel de testigo y no sabemos si activo en algún momento en la diégesis:

Son los cálices, al decir de los pastores, que guardan la sangre del padre Abraham, y del rey Sidonio y del valeroso Aviza -el joven protestón- y de todos los caballeros cristianos que a lo largo de los siglos han caído en los combates del Torce y de los que se alimentaba en su niñez aquel Drácula rural de comienzos de siglo -el vampiro Atilano- y en los primeros días de junio -cuando las flores marchitan y se abren sus secas vallas para extender por doquier unas bolas pequeñas, rugosas y pardas como alcaparras-, bajaba de noche hasta las tapias de Bocentellas, de El Salvador, Etán y Región, envuelto hasta la cabezal con una manta de paja, la boca coloreada de un tinte vegetal; también es la sangre de todos los que cayeron en aquellos pagos, víctimas de su impaciencia y del cruel e insaciable apetito de revancha del viejo guardián de Mantua. (Págs. 189-190)

En otros momentos nos encontramos con que el color rojo está asociado con una luz y esta luz está también asociada al sonido cuando Numa se dispone a actuar contra unos viajeros importunos:

Un poco antes de la media noche una luz inesperada acompañada del canto de una carraca, le deslumbra y 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 hacer desgraciado? antes de que un círculo de luz fosforescente, en cuyo centro parpadea una luz roja envuelta en capitosos vapores, se desvanezca en la noche entre furiosos aleteos y graznidos... (Pág. 215)

Aquí la luz parpadeante indica claramente el peligro y la inminencia de un hecho fatal.

De las tres novelas regionatas seleccionadas, la más musical es *Un viaje de invierno*. No sólo porque hace alusión al Vals K. Sino porque el texto principal está continuamente, menos en el capítulo quinto que ocupa el centro de la obra, contrapunteado por las notas marginales, que se encuentran a izquierda y derecha del texto. Del Vals K hemos adelantado anteriormente la explicación en cuanto a su procedencia. Aquí viene a acompañar, de manera irrisoria, el ciclo nostálgico de Deméter-Perséfone. El Vals, como el mito, viene a despertar la memoria. La melodía se ejecuta una primera vez, página 168, sobre el pentagrama formado por los hilos del telégrafo como acompañamiento de las «exequias del viajero». En este caso el Vals es «el único agente de la inmortalidad». En otra ocasión el Vals viene a anular el tiempo y nos hace regresar al tiempo primitivo de la creación prometeana:

Brotó el Vals por la misma exacta y azarosa concatenación de circunstancias con que un día brotara la chispa entre las manos del primer Prometeo. (Pág. 276)

En este caso el Vals se está componiendo

toda la incongruente revelación de aquella paciente y enigmática e imperturbable indiferencia a su inquietud [toma] la forma de un vals, incluso con los leves toques de taciturno humos con que se resuelve el enigma del conocimiento cuando no cabe hallarle solución alguna.

Este conocimiento es el conocimiento del destino humano, es decir, la muerte. De hecho al final de la novela,

solamente la porcelana quedaría inmune, habiéndose su espíritu adueñado de la casa. El resto -invitados y ausentes- poco a poco habría de ir reduciéndose a medida que, a los compases del vals, sus disfraces quedaran reducidos a despojos. Así lo quería la historia: conservar los postizos -cabelleras y dentaduras, sortijas, gafas y camafeos, montados huérfanos sobre la indivisible nada harapienta- para denunciar a su provecho la ley del disimulo. Una nueva añagaza: el saber que lleva a la destrucción se disfraza con la comunión del espíritu, la renuncia a todo lo caedizo. Sólo el espíritu mata y sólo la carne -confundida con el mal- trata de sobrevivir. Solamente Amat había adivinado, la noche de la celebración de sus esponsales, la inversión provista por la oposición de las palabras. (Pág. 354)

La inversión de las palabras, en realidad, es la inversión de la palabra Amat en Tama, que significa muerte.

Con estas últimas aportaciones, cerramos el análisis de cada uno de los puntos con que habíamos resumido las principales características de las obras de los nuevos novelistas franceses que elegimos para nuestra demostración. Hemos encontrado prácticamente para todo una resolución, que correspondía en cierto modo a los mismos dictados que los autores del *Nouveau Roman*, es decir que la idea de Benet acerca de la escritura de una novela, según esta tabla de criterios, es muy similar a la de los tres autores franceses. Sin

embargo, este estudio no estaría completo si no recopiláramos todos los elementos existentes en la novela benetiana que no tenían cabida en los puntos más arriba considerados y que aún no han sido estudiados. Vamos a ver cuáles son los rasgos que hacen que esta novela sea algo diferente, tal vez única, pese a las conexiones lógicas que puedan establecerse, tal como hemos comprobado, con el *Nouveau Roman*.

V.- SÓLO JUAN BENET

V.1.- *Yonapatawpha recreado*

El microcosmos representado por Región, es más faulkneriano que butoriano. En efecto, hemos visto que no se trata sólo de una ciudad, aunque ésta esté dotada de una infraestructura urbana de cierta envergadura, sino de una comarca entera con su mapa, elaborado *a posteriori*, incluso mucho más complejo y completo que el mapa de Faulkner que, probablemente, dio a Benet la idea de realizar éste. Hemos visto con qué perfección, para un profano, se ha plasmado en un plano esta Región de imposible exacta localización en

ese maremágnum tectónico de las montañas cantábricas, leonesas, zamoranas, regionatas y portuguesas (*Volverás a Región* pág. 39).

Margenot, que ha estudiado de cerca el Mapa de Región, se ha percatado de que "representa la concepción benetiana del tiempo, tal como se formula en su novelística y teoría literaria"⁵²⁰. Nos remite al ensayo titulado "Clepsidra"⁵²¹ del que tratamos en el punto IV.1. Recordemos lo esencial del pensamiento de Benet en este ensayo: «de las dos grandes maneras de ser -he dicho ser, no estar- que le son dadas, la Clepsidra tiende más al reposo que al movimiento, de tal manera que sólo durante una parte infinitesimal de su existencia se mueven sus granos...» Lo que avanza no se queda, sólo a nivel teórico, lo aplica a sus ficciones. Por lo tanto, el tiempo se mueve imperceptiblemente. Margenot, refiriéndose a *La otra casa de Mazón*, recuerda que el narrador comenta:

Los días no pasaban por delante de la puerta principal de la casa, suspensa en el apático éter de una primavera sin aromas ni matices ni despojos, un estado quieto, inmaterial y casi inexistente... (Pág. 142).

En *Volverás a Región*, la casa del doctor Sebastián parece no haber sido limpiada ni pintada durante mucho tiempo. Se ha quedado prácticamente en el mismo estado que años atrás. Por ella no parece que el tiempo esté pasando:

Un insecto seco y un estropajo que contaba la edad del siglo, la misma de una escobilla de cerdas y un costurero en cuyo interior se acumulaban largas tiras de un paño amarillento, unas muestras de terciopelo y unos antiguos patrones cortados en hojas de periódicos con las notas

⁵²⁰ *Op. cit.*, pág. 32.

⁵²¹ En *En ciernes*, págs. 103-117. La cita siguiente se encuentra pág. 116.

de sociedad y actualidad de treinta años atrás; unos cuantos fragmentos se referían a un relato de viajes por mar, sin fecha definida y en cuya coloración, en cuya pulcra, un poco ditirámica y ornada prosa -más carente de sentido que de interés-, parecía retratarse ese estado de limbo que el papel -y toda la habitación, en suma -habían alcanzado con la pérdida de actualidad... (Pág. 119).

El estado de ruina de la casa acentúa todavía más la noción de tiempo parado que lo envuelve todo en un ambiente enrarecido.

Pero el mapa no es solamente el lugar donde la cronología es inmutable es también un lugar donde existen referencias humorísticas. Igual que en la ficción, en el mapa existe una dicotomía entre la concepción científica del propio mapa y la toponimia. No sólo nombres como *Indecorosa*, *Legañosa*, *La Requerida*, o *Malaya del Judío* prestan a sonreír sino también una serie de olvidos o contradicciones voluntarias entre el relato y el mapa nos hacen pensar que Benet los ha introducido para distender el ambiente. Por ejemplo, en *Un viaje de invierno*, Arturo tiene que remontar el río hasta el bosque de Mantua. Se trata del río Torce y el Torce, en el mapa, nunca atraviesa el bosque de Mantua. También encontramos algunos topónimos con una ortografía cambiada: Carlos Bonaval y Leo Titelácer hacen una excursión a la *Cueva de la Mansurra* (*Una meditación*, pág. 215), nos dicen, y en el mapa el nombre transcrito es el de la Cueva de la Mansura; de la misma manera, entre otros casos, en *Herrumbrosas lanzas II* (pág. 216) y *III* (pág. 57), el pueblo de Sepulcro Beltrán está ortografiado Sepulcro Veltrán. Estas variaciones en la grafía pueden obedecer sea a un deseo de imitar mapas antiguos en los que la ortografía no era fija -lo que parece poco probable porque el levantamiento del mapa responde a normas modernas- sea a un juego por su parte, como en tantos otros casos. Vimos, en el apartado anterior, cómo jugaba, igual que los precursores y los neo-novelistas franceses, con los nombres de las personas, de la misma manera finge olvidar consignar en el mapa las casas de las familias Llanes, Gros, la nueva Elvira o la casa del Doctor Sebastián -que sin embargo es un personaje principal. No quiere que el mapa sirva para otra cosa que para lo que se ha confeccionado: seguir los movimientos de ataque y defensa de los dos bandos durante la Guerra Civil en *Herrumbrosas lanzas*. Si embargo, desde su publicación, los lectores de Benet se han aficionado a buscar en el mapa los lugares en que se desarrollan sus novelas. Se trata de un guiño cómplice al lector sufrido para anunciarle su intención de confundir a los exegetas de su obra.

V.2.- *Humor, ironía y esperpento.*

Precisamente, acerca de la representación gráfica de Región, al buscar entre tanto topónimo los lugares a los que se hace referencia en las tres novelas, va apareciendo en filigrana otro mapa irónico que se emparenta con el mapa del *Tendre* invertido que, en un primer momento, puede dejar perplejo al lector. Pero la explicación se encuentra en el ABC, del 8 de enero de 1993, "Benet, historia de una escritura", por Rafael Conte: "Inició una saga narrativa de primera magnitud, *Herrumbrosas lanzas*, de la que llegó a publicar tres volúmenes, en 1983, 1985 y 1986, con los doce primeros libros -a la manera de los antiguos "cantos" de las epopeyas- en el primero de los cuales incluyó un documento excepcional, el mapa topográfico de "Región", trazado con un escrúpulo profesional indudable y repleto de bromas y citas internas reveladoras, como un homenaje a sus propias fábulas y a su propia vida y amigos". De lo que deducimos que una de sus bromas son los topónimos del *Tendre* invertido, como decíamos antes: "*El Tendre, Los infiernos, Descreída, Indecorosa, Imaginaria*⁵²², *Engañosa, Las Brujas, Entrometida, Desolación, Legañosa, La Cenicienta, Caída, Aviejada, La Requerida, Consolación, Dolorida...* Como vemos los topónimos son como un negativo de los topónimos inventados por los autores del mapa del *Tendre* o de la ternura de la escuela preciosista francesa del siglo XVII. Recordamos muy brevemente el espíritu del mapa del país de *Ternura*, según la novela de Mademoiselle de Scudéry, *Clelia*: un río atraviesa un valle que se encuentra así dividido en dos. El río *Inclinación* va desde la ciudad de *Nueva amistad* hasta la de *Ternura de Inclinación*⁵²³ y a derecha e izquierda encontramos unas poblaciones próximas a la orilla como *Hermosos versos, Escuela galante, Escuela amorosa, Gran corazón, Generosidad* etc... y otras más alejadas donde están situados *Tibieza, Perfidia, Maldad, Maledicencia*, el Lago *Indiferencia* etc. El río, antes de desembocar en el mar *Peligroso*, recoge las aguas de dos afluentes *Agradecimiento* y *Estima*. Evidentemente, todas estas "galanterías preciosistas" no caben en la hosca Región donde el río principal se llama nada menos que

⁵²² Esta palabra pertenece también al vocabulario militar, se trata de una guardia suplente, por lo que fue, más que probablemente, escogida por su doble sentido.

⁵²³ «Tendre-sur-Inclination». La traducción nos obliga a formar este nombre a imagen de *Aranda de Duero, Miranda de Ebro*, etc..

el Torce (es decir "torcido"). A partir de ahí no se puede esperar más que una toponimia en consonancia con el nombre del río. Por sus ensayos, ya sabíamos que la época clásica francesa no era del gusto de Benet. No es de extrañar que utilizase el movimiento preciosista que, por otra parte, fue ridiculizado por el propio Molière en su comedia, *Las Preciosas ridículas*, para gastar una broma; siguiendo con el largo capítulo de las chanzas benetianas, en *Una meditación*, encontramos una -que para la prima Mary del narrador, tendría unas consecuencias muy negativas- que se fundamenta en la leyenda del "licor"⁵²⁴

El producto lo recogía y encerraba en unas botellas ventrudas, también fabricadas según diseño suyo, [del abuelo] que sellaba con tapón de lacre. No hacía falta ni almacenarlo en madera ni que cogiera madre: era de color amarillo limón y -al decir de la familia- seco, fuerte, de sabor montaraz y con virtudes carminativas. Lo cierto es que no había quién lo pasara. (Pág. 228)

La gracia consistía en ofrecer una copita de este licor a todos los invitados de la casa:

Mi abuelo disfrutaba mucho con todo aquello y como se las arreglaba para no probarlo nunca, yo sospecho que en los últimos tiempos de su actividad había forzado el sabor y contenido del licor, apurando hasta el máximo las componentes malignas y cáusticas, para regocijarse con la conducta de sus invitados que en su presencia sólo podían comportarse con el máximo respeto y obediencia a sus sugerencias. (Pág. 229)

Posteriormente, en la familia, se llegó a saber que los Bonaval tenían también un licor de color parecido y empezó a circular la idea del «mito del plagio de Bonaval» (pág. 231):

Pero, la consumación del robo había de permitir a las Destilerías Bonaval -una sociedad en comandita- lanzar allá por los primeros años veinte un licor fuerte, agri dulce, de color amarillo y virtudes carminativas con el inusitado nombre de «licor Port Saïd». (Pág. 232).

En la familia del narrador, había un tío, el tío Alfonso, «holgazán y bohemio, de talante un poco infantil» que, un día, tuvo la idea de probar a mezclar los dos licores. El resultado fue el que sigue:

A pesar de que los dos líquidos eran del mismo color amarillo melaza, de aroma muy parecido e idéntica viscosidad, en cuanto mi tío revolvió la copa con el mango de una cucharilla comenzó a formarse un gel de tonalidad verdosa del que pronto surgieron emanaciones tornasoladas muy efervescentes: pronto se vio a la mezcla agitada de una intensa ebullición -provocada sin duda por la lluvia de iones sobre un flujo de polaridad opuesta- a la que siguió el crujido molecular (surgido de las más tenebrosas profundidades de la naturaleza) con rotura total de la solución que en un instante pulverizó la pequeña copa (no fue posible encontrar ni un solo trozo palpable de cristal, sólo la peana y el vástago quedarían en pie como testigos de la hecatombe), dejando sobre el hule (tuvieron la precaución de retirar el mantel) una siembra de gotas semiesféricas de diversos colores que se atraían y repelían con gran energía hasta que el propio cobertor comenzó a echar humo, manifestándose una mancha que se onduló en la periferia y se consumió y quemó en el centro, con una corta y azulada llama de gran poder reductor y que al fin concluyó con un agujero en el tapete y una quemadura en la mesa de roble del tamaño de una sartén. (Pág.240)

El abuelo no gritó ni hizo aspavientos,

⁵²⁴El relato de este cuento intercalado se extiende a lo largo de 14 páginas, aunque, como siempre, está entrecortado por consideraciones y reflexiones sugeridas por asociaciones de ideas. Por lo tanto, intentaremos reunir los fragmentos que están esparcidos desde la página 227 a 241.

sino que la olfateó, la rascó con la uña, se llevó una brizna quemada primero a la nariz y luego a la boca y vino a decir -de una vez para siempre, de forma terminante- que aquello demostraba a todas luces que Mary no podría nunca contraer matrimonio con un Bonaval. (Pág. 241)

El juego entre humorístico y bromista de un Benet que se ríe y disfruta con sus hallazgos, impregna muchos pasajes de sus novelas. Por ejemplo, en *Una meditación* (pág. 162) acumula un vocabulario culto y rebuscado que oscurece voluntariamente el discurso e imprime una nota de grandilocuencia al mordisco que Mary le da a un tallo de acedía que, como en el episodio de la magdalena de Proust, trae a su memoria recuerdos de la infancia:

...del paso de las generaciones sobre el inconsútil y palingenésico tejido de imperecederas constantes, como depósito y relicario de sentimientos que sólo con el nombre y la palabra podían ser repetidos... (Pág. 162)

Otras veces, sus bromas toman, unos tintes de humor negro. En *Volverás a Región*, por ejemplo, el destino del padre del doctor Sebastián depende del vaticinio de una "rueda" de telégrafo⁵²⁵:

mi padre fue el prototipo de persona nacida en un medio rústico, arrastrada por su tiempo a otro muy distinto y que, en verdad, nunca llegó a comprender. Fue telegrafista, pero hasta muy entrada su juventud no había conocido otro sistema de comunicación a distancia que las señales de fuego. Compréndalo, después de eso que el telégrafo tuviese hilos o no ¿qué importancia podía tener? lo importante e incomprensible fue lo primero, la rueda maldita que giraba a una velocidad endemoniada. (Pág. 217).

Sin embargo su padre estaba extasiado ante la máquina y pasaba a su lado los días y las noches de modo que su familia no sabía muy bien lo que hacía. A su hijo le quiso enseñar esta ciencia⁵²⁶:

yo no sé muy bien qué es lo que hacía; supongo que se limitaba a escuchar y transcribir los mensajes que un eco demente en un país demente, unos muertos, unos supervivientes desesperados, un éter zumbón y un par de aceleración desquiciado trataban de hacer llegar a los incrédulos testigos de una edad catastrófica. [...] muy raras veces consultaba el porvenir, eso apenas le interesaba; entonces soltaba el acoplamiento, la hacía girar a pedal y preguntaba: «Veamos si la rueda dice dónde acabarán mis días» y la rueda, tras cuatro bruscos acelerones, punteaba en el papel una palabra que no dejaba lugar a dudas: «Jaén»⁵²⁷.

su padre murió "durante la Dictadura", se supone que en Linares que es donde había sido comisionado "para el montaje de una nueva estación"

Otro episodio, donde se nota que el narrador-autor implícito está entre irónico y burlón con su personaje, se encuentra en *Una meditación* y concierne El Indio:

Nadie sabía por qué le llamaban el Indio; no había estado nunca en América, ni él ni ninguno de sus solitarios progenitores y antepasados que habían habitado el lugar y edificado el caserío casi ciento cincuenta años atrás. Había matado a su padre, como había hecho su padre con su abuelo, como hizo su abuelo con su bisabuelo; no se trataba de una tradición ni una

⁵²⁵ *Volverás a Región*, pág. 217. Aquí asoma el Benet del teatro del absurdo, poco conocido, por cierto.

⁵²⁶ *Viaje a Región*, pág. 124.

⁵²⁷ *Op. cit.*, pág. 124 y 125 para los detalles siguientes.

costumbre de familia, ni siquiera de una maldición, sino un azar tres o cuatro veces repetido (unas veces por la cólera, otras por accidente) que tampoco debía, al parecer, ser por él mismo tomado tan en consideración como para evitar el engendramiento de un hijo. No lo tenía no porque lo temiera sino porque -acaso- lo buscaba con tal furor que atemorizaba a las pocas mujeres que debieron toparse con él. Temía mucho más a su padre, que todas las noches de riada se le aparecía en las aguas negras del embalse para pedirle cuentas acerca de las cabezas de ganado por las que preguntaba una por una, por sus nombres, con exactitud y puntualidad; «Ví el otro día a la Francesa, cerca de Retuerta, tirando de un arado, y diría yo que está preñada.» «No lo está, no. Ocurre que ha tenido un torzón, devuelve casi todo lo que come y caga blanco.» «Mira si alguna bola de sal no tendrá costras de salitre.» «No, no las tienen, ya lo he mirado; pero no sé si la Francesa se bebió días atrás un cubo de sulfumant.» «Serás capaz». (Págs. 208-209)

Pero otras veces la broma se torna esperpéntica. Por ejemplo, en *Una meditación*, encontramos un pasaje característico. Se trata de la extraña pareja formada por Jorge y Camila. Jorge, el poeta, durante los primeros encuentros con Camila le lee versos. Pero su intención es llegar a tener relaciones sexuales. Camila es una persona callada que lo entiende todo y lo dice todo con la mirada.

A la cuarta visita, cansada sin duda del recitado, le regaló la rata. [...] Un mes más tarde ella le pidió que soltara el bicho y él accedió a ello a condición de quemarlo". (Pág. 362)

Llega por fin el momento tan esperado por los dos:

Pero cuando lo hizo cobro miedo, tuvo unos escalofríos y sólo accedió a las demandas de Jorge (con el horrendo tufo del animal cremado metido hasta los sesos, con la vista de aquella pelota negra y retorcida que no se descolgaba de sus pupilas) bajo un impulso desquiciado y ajeno a su control, con la esperanza de desterrar el temor que la había embargado, extendido por todos sus tejidos, poseída en el trance defuntorio (y en cada espasmo su ánimo se iba separando más y más del cuerpo estipendiario, atento y aparejado al coito por movimientos reflejos no orientados por su voluntad) y vitrificado en su recíproca mirada en la que ambos podían sondear el abismo abierto en su núcleo más íntimo por el horror con que se reconoce la extrañeza del ser querido y la distancia -por más próxima, más mensurable- que al separarle del amante le demuestra hasta qué punto la unión más completa es la más frágil... (Pág. 364)

Pero el horror y el sadismo no quedan ahí:

Se habían propuesto incendiar un almiar que quedaba a unos cuarenta metros del punto donde depositaban la jaula pero rara vez el animal lograba consumir los dos tercios del recorrido. (Pág. 355)

Por el consejo de Cayetano Corral la vez siguiente echan azúcar al animal antes de quemarlo:

La rata echando llamas y deflagraciones, sacudida por perceptibles explosiones, fue impelida a una velocidad contra natura -como impulsada por un cohete interior, para sin una vacilación ni la menor desviación respecto a la trayectoria recta ir a estrellarse con toda su energía y un golpe seco contra el almiar, que tras una llamarada pronto fue pasto del incendio, como aquellos portaaviones americanos que saltaban por los aires bajo el impacto de los kamikazes. (Pág. 366)

Con este episodio, Benet hace una verdadera incursión en la literatura negra. Debía recordar la cita que daba en *La inspiración y el estilo* del propio Nietzsche: "el gran estilo nace allí donde la belleza triunfa sobre lo monstruoso". Y lo monstruoso aparece a partir de

la segunda mitad de *Una meditación* en la cual los cuadros cada vez más negros de unos personajes cada vez más degenerados se dan cita.

V.3.-Literatura fantástica.

Benet tenía una inclinación por la literatura fantástica. De hecho en *La inspiración y el estilo* dedica un capítulo entero a *El buque fantasma*, pero se interesó también mucho por la novela gótica y los "ghosts stories" anglosajones. Antes de hablar del libro de Conrad, *The mirror of the sea*, entra en unas consideraciones sobre el género. Observa:

El misterio prevalece, es un fin en sí mismo que no puede ni debe ser resuelto y que cobra todo su valor por su carácter absurdo, fantástico y fatídico. Al final de aquel capítulo XX de *Las aventuras de Arturo Gordon Pym*, cuando el *Grampus* se cruza con aquel sobrecogedor bergantín holandés pintado de negro que pasa de largo haciendo guiñadas, tripulado por cadáveres y perseguido por las gaviotas que se alimentan de ellos, Poe dice muy expresivamente que «es inútil hacer conjeturas donde todo está rodeado, y seguramente lo seguirá estando siempre, del más insondable y pavoroso misterio». (Pág. 145)

Aunque, en las tres novelas consideradas aquí el misterio aparece muy a menudo, la ficción que transcurre en el más completo ambiente misterioso es *Un viaje de invierno*. Se desarrolla en un ambiente irreal. Hasta los personajes carecen de carácter y por lo tanto parecen estar en el limbo. Ricardo Gullón en su ensayo "Esperando a Coré" (pág. 25) dice de ella: la región laberíntica de otras novelas de Benet ha quedado reducida al espacio mental, y en él acontece lo que al lector se le cuenta, entre desviaciones reiteraciones y obsesiones de la memoria. De una memoria para quien el olvido es sustancia y estímulo, y las figuras sombras que aparecen y desaparecen según una exigencia más textual que argumental. [...] En el relato van surgiendo las figuras, tres o cuatro nombres, y, sobre todo, referencias al acontecimiento central, la fiesta que se celebrará de año en año para conmemorar el regreso de Coré. Que Coré y la fiesta sean espectrales en nada afecta a la consistencia de la novela. Lo propio del espectro es aparecerse; por eso la muchacha y la fiesta retornan a la página, constantemente". Al hilo de esto, en *Un viaje de invierno*, en una de las tantas veces que se habla de la fiesta se dice lo siguiente:

esa única fiesta tan largamente anunciada pero que tal vez nunca había tenido lugar ¿no sería convocada -con otros pretextos, a fin de simular un propósito tan difícilmente confesable- para celebrar su última y probablemente definitiva mudanza hacia el origen de las aguas del Torce? ¿acaso, sin estar convocado a ella, no había oído decir que una de las mejores razones, bajo el disfraz de la celebración de la vuelta de Coré -la suministraba la secreta esperanza de que atraído por los comentarios un día se decidiera Amat a acudir a ella, no tanto para poner fin a la separación como a la incertidumbre que había provocado su huida? y el siguiente contrato ¿no podría quedar convenido en el curso de la recepción, con el propio Amat? pues de no ser con él ¿quién otro podría suscribirlo tratándose de aquel viaje?, ¿quién quedaba, más

al norte de La Gándara? preguntas que parecían atropellarse en la oscuridad, ansiosas de abandonar la alcoba antes de que se extinguiera el pábilo, puestas en libertad por aquella inútil, casi irreflexiva doblez que, suspendida y a toda certeza en la destinación y agotado el sentido de la casualidad, trataba de arrastrar el temor al Irracional con la misma liberalidad con que el capitán, habiendo llegado al límite de lo que es posible con la disciplina resuelve suspenderla para cursar y sálvese quien pueda. (Pág. 271)

Aquí vemos las continuas vacilaciones que tiene Demetria acerca de la cíclica vuelta de su hija y de su secreto deseo de que Amat vuelva al mismo tiempo que su hija. Sigue hablando de la fiesta:

pero nunca podría decir quiénes habían acudido o quiénes habían faltado, quiénes fueron los primeros y los últimos, hasta qué hora habían permanecido en la casa, qué habían hecho, de qué se había hablado, de qué clase de sentimientos habían hecho gala, qué suerte de localización y disipación en el destino esperaban para el año próximo y, sobre todo, en qué medida habían huido de las evocaciones. En cierto modo eso era lo que más le importaba, la transgresión que no podía sufrir y por lo que, para no verse mortificada por ella, prefería no asistir. Durante dos o tres días después del acontecimiento acostumbraba a recluírse en su alcoba y no descendía a la planta baja hasta que en su fuero interno se hallaba persuadida de que habían sido borradas todas las huellas del festejo, reparada o disimulada la pieza y guardaba en lugar seguro la prenda olvidada que no sería reclamada hasta el año siguiente, esto es, que nunca sería reclamada porque carecía de poseedor. (Pág. 110)

Demetria, de una manera misteriosa, da a entender a Arturo que le contrata para que vaya a llevarle la casa. Así le acoge, el día de su llegada:

«puede usted pasar Arturo», indicándole con el cuerpo el camino hacia las dependencias y el arco donde estaban grabadas las runas⁵²⁸. A partir de ese momento fue el encargado de mantener el orden de la casa, tal como ella lo había decidido sin palabras. Y más que de mantenerlo de buscarlo, tanto por la ignorancia que tenía de todo lo relativo a la casa cuanto por la decisión de ella de no cursar ninguna instrucción al efecto. El tácito convenio había comenzado en el silencio -en el mismo momento de pisar la casa por primera vez- y en silencio debía ser ejecutado. En realidad sabiendo con anticipación no sólo de quien se trataba sino cuál era su propósito -que para él no era del todo evidente, no quería saber de otra cosa que de la forma de alcanzar esa certeza- había estado esperándole, asistida de la confianza de que tarde o temprano, a una leve insinuación suya terminaría trabajando en su casa. No pudo llegar en mejor momento, dadas las circunstancias por las que atravesaba la hacienda y la soledad en que había quedado tras la presunta marcha de la hija, a comienzos del otoño. Así que se limitó a abrir la puerta -la puerta principal- y señalar con un gesto el camino que conducía a sus aposentos; lo demás -incluso la adivinación- formaba parte de su trabajo. (Pág. 114)

El final de la obra es aún más fantasmagórico que el resto:

estaban esperándole, formando el mismo hemisiciclo de semblantes borrosos que han optado por la descomposición para sobrellevar la perplejidad, desde la huida de Amat, en la misma actitud y con la misma no-ansiedad tan sólo atentos a las copas y la puerta, inmersos y conservados intactos en el ámbar azoico del cogito sin reflexión. Todos ellos sabían de sobra que habían muerto, que ni siquiera necesitaban mencionarlo porque la mirada -el primer vistazo- bastaba. Que tan solo resurrectos (como el marido que en un arrebató de violencia

⁵²⁸ Además del mito griego, Región aglutina la civilización escandinava y del norte de Sajonia puesto que las runas son los caracteres de su antigua escritura entre los siglos III y XVII. Precisamente, el rey Arturo vivió en el s. V ó VI y su leyenda tomó forma a partir de la conquista normanda en 1066. En efecto, se aprovecha la figura legendaria de este héroe, unificador de Bretaña y vencedor de los sajones, para instalar una nueva dinastía en el trono. Pero su final será desdichado: tuvo que afrontar a su sobrino Modred en una encarnizada batalla, en Salisbury, en la que los dos perderán la vida. El país caerá entonces en la decadencia. En este caso, Arturo se convierte en el rey de una casa -antiguamente prestigiosa, se supone-. Recordemos que le pasaba lo mismo a Bleston.

abandona irrevocablemente el hogar y, tras afirmar a voces que no pondrá más los pies en él, vuelve al instante a recoger un paquete de tabaco) por un detalle olvidado, eran devueltos por la marea para hacer más inexorable y definitiva su separación, despectivos hacia el inmutable orden que apenas había de alterarse por su marcha. (Pág. 350)

Pero, de repente, el piano adquiere vida propia:

Y cuando abrió la tapa el piano fugó de nuevo -un segundo salto más allá de la edad sin reflexión- para arrastrarle al pasadizo de aquel lugar no visitable ni recuperable desde el cual todas sus acciones se veían disfrazadas, mistificadas y falseadas por el disimulo. Si, es la nostalgia de la conciencia satisfecha del punto del hombre y sólo el abismo de la reflexión impide llegar hasta allí, un teclado rodeado de las sombras cuyo sucio y gastado marfil es alumbrado por la única luz que puede polarizar un sentido. Pero no permitía ser tocado porque anticipándose a los dedos las teclas defendían antes de ser oprimidas por las yemas para - como el de una pianola- producir una melodía que conocía de sobra, oída por primera vez en un Conservatorio de provincias para ser repetida -años después- desfigurada y corrompida, por las salidas del vapor de una cafetera y el estruendo de una cantina ferroviaria atiborrada de un público que huía en la inminente guerra. (Pág. 353)

mas ¿qué importancia tenía? Los fantasmas están acostumbrados a que los objetos se animen:

Apenas le prestaron atención en un principio -las frases inacabadas, los cuerpos que se rebullían en las butacas en busca de su acomodo, los coletazos de las risas- pero a la primera repetición, antes de la tercera variación, el teclado abordó el vals con renovado brío al tiempo que el pedal hundido a fondo antes de que el pie lo pisara, acallaría las faltas al silencio en que habían incurrido en la primera variación de exposición del tema. (Pág. 354).

No obstante, aunque *Un viaje de invierno* sea la novela más poética y fantasmagórica de las tres, también hay pasajes en la primera novela, *Volverás a Región*, en la que el ambiente fantástico está presente en la evocación del viejo guardián, Numa, que tiene a los pocos habitantes de Mantua aterrados:

en Región apenas se habla de Mantua ni de su extraño guardián: no se habla de él en ninguno de los pueblos de la vega, ni en Región ni en Bocentellas ni en el Puente de Doña Cautiva ni siquiera en la torre de la iglesia abandonada de El Salvador esas pocas noches -tres o cuatro cada década- en que unos cuantos supervivientes de la comarca (menos de treinta vecinos que no se hablan ni se saludan y que a duras penas se recuerdan, reunidos por un instinto común de supervivencia, exagerado por la soledad, o por un viejo ritual cuyo significado se ha perdido y en el que se representan los misterios de su predestinación) se congregan allí para escuchar el eco de unos disparos que no se afirma pero se cree proceden de Mantua. Lo cierto es que nadie se atreve a negar la existencia del hombre, al que nadie ha visto pero al que nadie tampoco ha podido llegar a ver y cuya imagen parece presidir y proteger los días de decadencia de esa comarca abandonada y arruinada: un anciano guarda, astuto y cruel, cubierto de lanas crudas como un pastor tártaro y calzado con abarcas de cuero, dotado del don de ubicuidad dentro de los límites de la propiedad que recorre día y noche con los ojos cerrados. (Pág. 11)

En *Una meditación* los pasajes, que parecen salidos de una novela fantástica, en realidad, responden más a una ocultación voluntaria del narrador "bellaco" que al estilo característico de esta clase de novelas. Al contrario, la larga meditación durante la cual el autor asoma claramente exponiendo sus ideas sobre un sinfín de cuestiones hace de ella, tal vez, la menos misteriosa de las tres novelas. La posguerra o mejor dicho las consecuencias de la Guerra Civil (con su retahíla de desdichas por truncadas ilusiones y venganzas), y el

erotismo son los dos motores de esta novela. En la primera parte en la que se anuncia precisamente el principio de la conflagración, la meditación se hace unas veces más filosófica y otras, más ideológica.

V.4.- *Benet autor implícito.*

Vemos en sus ensayos que uno de los temas que más le atraía era la reflexión sobre el tiempo, la memoria y el recuerdo.

En *Puerta de tierra* -título con resonancias gaditanas del marinero que vuelve de un largo divagar por los mares- su mente especulativa trata con profundidad estos temas que le preocupan particularmente. En el ensayo "Un extempore", incluido en este volumen, se entrega a una larga meditación sobre ellos. Del pasado comenta:

Por su incapacidad para medir y conocer esa única magnitud esencial de su vida, resulta que el tiempo es esencialmente no cuantitativo; no es cualitativo tampoco, no se diferencia tampoco dentro de su seno de ninguna de sus posibilidades sino cuando se convierte en existencia, es decir, cuando se consume. Por eso el pasado no es tiempo; el hombre es una máquina de transformar tiempo en existencia. (Pág. 92).

A consecuencia de esto,

[e]l presente tampoco es tiempo, en su mayor, parte, así lo quiere la memoria que es la única capaz de observarlo (pág. 93).

A su juicio la memoria tiene una particularidad, es que

devora a la existencia; no recuerda lo vivido sino que reproduce lo recordado. Una vez que lo nuevo queda alistado en las filas de la memoria no se presentará ya nunca como fue sino -precisamente- como fue registrado. (Pág. 94)

Para que un recuerdo se fije en la memoria, tiene que producirse algo digno de recordar:

Por eso el recuerdo se graba en unos momentos muy especiales de la vida humana: [E]sto es, la memoria de la pasión, la memoria específica de aquellos momentos de la existencia en los que la memoria no compareció para hacerlos posibles. [...] Así que en cierto modo pasión y memoria no son nunca simultáneas sino fases diferentes de un proceso que se inicia con el momento de divergencia y descontento de un espíritu al que la memoria le distrae de su función para disociar el tiempo y recuperar, aprovechar y asimilar su componente existencial, y termina con la reconciliación en un recuerdo que para el hombre supone la única prueba irrefutable de una condición intransferible, de una función lógica y de un acontecer que le es privado. (Pág. 96)

“La pasión explora”, es decir, da vida a experiencias y sentimientos mientras que la memoria los hace revivir, por eso “coloniza” la parte del cerebro donde se graban los recuerdos. De donde se deduce que la realidad en toda su complejidad nunca estará fijada en el recuerdo. Sólo se fijará en la memoria *a posteriori* el recuerdo de momentos vividos

con más intensidad que otros que, además, pasaron por el filtro de la sensación que dejaron, una vez pasados.

Después de contemplar cada factor de los dos dobles, Tiempo/Memoria y Recuerdo/Pasión, llega a la fórmula sintética:

La pasión explora, la memoria coloniza.

La reflexión iniciada en el ensayo, sigue en la ficción. En *Una meditación*, trata varias veces de la memoria y del recuerdo. Acerca de este último, pág. 43, apunta lo siguiente:

nunca he comprendido cómo la desaparición temporal del recuerdo se achaca al olvido, desmentido por tantos fenómenos, porque de la misma manera que la roca sedimentaria guarda en su seno todas las huellas de los seres que dejaron su impronta cuando tan sólo era un légamo blando e impresionable, así la memoria puede cobijar y atesorar todo lo que en su día tuvo la consistencia necesaria para dejar un rastro indeleble. Y de todo ese terreno ignorado del cual nacen las conjeturas y las hipótesis nunca definitivas -de la misma manera que no se llama arqueología a todo lo que se supone que esconden las arenas del desierto sino al conjunto de restos extraídos de él y sobre el que se ha edificado una ciencia de la reconstrucción- no se puede llamar memoria tanto a una facultad como a los resultados que el hombre ha sido capaz de sacar a su propia luz y que -en general- son tan escasos que bien puede decirse que apenas constituyen una base sólida para cimentar un conocimiento de lo que ha sido. Me pregunto muchas veces: si no fuera por los demás ¿qué sabríamos de nosotros mismos? ¿qué sería la niñez sino un espejismo contradictorio e incontrastable?

Estas preguntas inician una nueva reflexión sobre la continuidad del conocimiento de los hechos que le lleva a otra pregunta sobre si, en realidad, después de toda una vida, hay algo que se conozca verdaderamente con seguridad. Y además, otra cosa le llama la atención es el hecho de que algunas veces un recuerdo parece totalmente olvidado, borrado, y sin embargo algún día aflora a la conciencia:

Al volver la atención sobre un recuerdo remoto que inexplicablemente vuelve a la conciencia y se actualiza, sin que haya intervenido una voluntad ajena a él y tras atravesar un extenso y sombrío, plazo durante el que hubo de permanecer semiolvidado, toda un área de la existencia que envolvió a aquel momento comienza poco a poco a configurarse en una retina (porque el oído rara vez acompaña a la evocación y respeta una forma de componer la imagen, anterior a la voz, estrictamente silenciosa) en la que, emergiendo de un desordenado y azaroso ostracismo, va reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora pero que el sentido de lo vivido advierte. Así se produce un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio, que acumula datos, imágenes e impresiones en torno a una caída infantil que no tuvo gran trascendencia y en cambio omite cualquier precisión acerca de unos años que fueron decisivos. (Pág. 47)

Esta característica del recuerdo viene a dar la estructura de la novela. Pero le sigue preocupando la naturaleza del recuerdo y de las imágenes, por lo que sigue analizando el fenómeno:

se produce entonces un curioso efecto de óptica mnemónica: cuando al comprender que una imagen conservada intacta no fue vista por los mismos ojos ni vivida con la misma emoción que en ocasiones no se puede recobrar ni reconstruir, el espectador quiere llegar a ella mediante un doble proceso de objetivación para aproximarla desde la actual perspectiva al tiempo que reencarna un personaje que al repetir la representación le permitirá (al espectador)

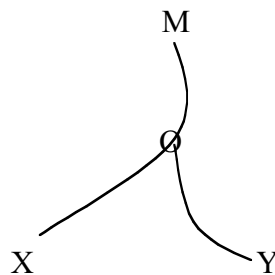
recobrar el hilo perdido, lo único que consigue -en general- es arrojar para siempre fuera del campo visual aquellas indefinibles y sólo presentidas claves que ni obedecen a las órdenes de la voluntad ni son deducibles e investigables por cualquiera de las vías del entendimiento. (Pág. 48)

Como vemos, al meditar sobre el funcionamiento de la memoria, dicta lo que es el fundamento de su escritura, que lo era también de sus más importantes ensayos, y que, inevitablemente enlaza con el estilo. Aunque, otro aspecto, que afecta al hombre de manera dramática, el tiempo bajo su forma de duración, le impulsó a investigar hasta encontrar la fórmula que se adaptaba a su forma de pensar.

Pero, en la diégesis, aparte sus propias teorías que expone en digresiones sobre el tiempo, la memoria y el recuerdo, como hemos visto en *Una meditación*, recurre formalmente a la concepción bergsoniana⁵²⁹ de la duración que afecta también al discurso. No nos debe de extrañar su inclinación por este filósofo, pues fundamenta su discurso en un razonamiento deductivo y en representaciones geométricas en ciertas etapas intermedias, para facilitar la comprensión de su análisis.

Para ilustrar esta afirmación, hemos escogido un fragmento del ensayo, al pie citado, que, a nuestro juicio explica el vaivén del narrador en la narrativa benetiana, sobre la libertad en la toma de decisión.

Con el fin de demostrar cómo una toma de decisión no se realiza mediante dos consideraciones -una en un sentido y otra, en otro, opuesto- de forma simultánea, sino que depende de un movimiento pendular que adopta el yo, representa dicha operación mental en una figura geométrica:



Sin embargo, una vez que ha demostrado el camino que recorre el yo (M) desde que empieza su razonamiento, hasta que toma la decisión final (X o Y), prescinde de esta representación espacial porque duda de su pertinencia y se pregunta:

¿es qué el tiempo es espacio? (Pág. 136)

⁵²⁹Las citas que siguen están tomadas del ensayo de Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1997, (1ª ed. 1927).

Lo que le mueve a retomar el hilo de su discurso:

Si voy siguiendo con la mirada el camino trazado en el mapa, nada me impide volver a desandar el camino y buscar si se bifurca en ciertos lugares. Pero el tiempo no es una línea sobre la cual se vuelve a pasar. Sin duda, una vez que ha transcurrido, tenemos derecho a representarnos los momentos sucesivos como exteriores unos a otros y concebir así una línea que cruza el espacio; pero, hay que comprender que esta línea simboliza, no el tiempo que está transcurriendo, sino el tiempo transcurrido. (Pág. 136)

y a los que objetan algo en contra de ello, se les responderá:

Ud. se olvida de que sólo se podrá hablar del camino una vez cumplida la acción. [...]

En otros términos, la cuestión de la libertad sale intacta de esta discusión; y esto se comprende fácilmente, ya que es preciso buscar la libertad en cierto matiz o calidad de la acción en sí, y no en una relación de este acto con lo que no es o con lo que habría podido ser. Toda la oscuridad viene del hecho de que unos y otros se representan la deliberación bajo forma de oscilación en el espacio, cuando ella consiste en un progreso dinámico donde el yo y los mismos motivos se encuentran en un estado de permanente devenir, como los verdaderos seres vivientes. (Pág. 137)

Nada de lo que afecta al hombre le ha sido indiferente, por eso, el narrador cede a menudo su voz al autor. En algún caso, el recuerdo personal parece aflorar de una manera furtiva hasta las líneas de la novela:

porque gracias a sus enseñanzas y directrices sus pupilos debieron adquirir una formación tan sólida y básica que no volvieron a precisar sus servicios más que esporádicamente: un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado consigo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos⁵³⁰. (Pág. 78)

El personaje entrañable se llama Julián en la novela.

La lengua tampoco es del narrador. Es del todo poderoso autor cuya forma de expresión produce un efecto de extrañamiento que se ve ampliado por el nivel de lenguaje empleado. Sobejano, en la obra ya citada, pág. 405: "los personajes hablan de una manera no caracterizada, no fiel a la psicología que cabe atribuirles, sino de la misma manera que el autor, o sea, un lenguaje de largas y matizadas frases, «literario» siempre, poético en ocasiones e incluso pedante a veces vagamente emparentado con las ramificaciones y arabescos de Proust" en efecto, hemos podido ver incluso que en unos casos Benet utiliza palabras extranjeras, por ejemplo, en *Una meditación* hace alarde de su conocimiento de idiomas -en este caso mayormente del francés-: «parti pris» (pág. 150); «claquages» (pág. 303); «enfants sauvages» (pág. 361); «ès femmes» (pág. 118); «renversement des alliances» (pág. 309); «esprit d'escalier» (pág. 300); «damnosa hereditas» (pág. 93); «ordo tremoris» (pág. 334); «ordo civilis» (pág. 327); «la cour» (pág. 32); «maiden voyage» (pág. 42). Y en *Un viaje de invierno*: «wishful thinking» (pág. 175).

⁵³⁰Véase Apéndice, entrevista con Doña Marisol Benet Goytia, págs. 77-81. Parece asomar aquí la personalidad de su hermano Paco.

Las largas frases benetianas pueden contener varias digresiones e incluso nos podemos encontrar con un paréntesis dentro de otro y a su vez con guiones dentro del segundo paréntesis. He aquí un ejemplo extraído de *Una meditación*:

Yo creo que a mi abuelo a medida que fue conociendo al señor Hoher, más le fastidiaba, más le aburría su escasa conversación y más le disgustaban sus adulaciones, y, sobre todas, aquellas que se referían a su famoso licor que no hacían (consciente de que no era tan tónico, tan digestivo y tan suave al paladar como aseguraba su futuro yerno) sino despertarle suficientes recelos de que andaba buscando otra cosa que la naturaleza impenetrable de aquel hombre (que sin embargo procedía de una familia muy buena y acomodada del cantón de los Grisones, de una ciudad -que él cantaba y consideraba mucho- llamada Chur y que a los niños nos permitía hacer los chistes más fáciles que el abuelo (en secreto) aplaudía) no le permitía adivinar. (Pág. 17)

Los comentarios sobre la política también se hacen patentes en algunos pasajes como por ejemplo en la página 61 de la misma novela:

Qué os diría de las implicaciones de la parábola en este momento en que la sociedad ha de volver al combate, que aquel Gobierno que ha logrado ascender al poder gracias a la falaz promesa de desterrar para siempre la necesidad del combate para instaurar una paz estable se demuestra inerte y desvalido en cuanto asoma el enemigo, oponiendo un rotundo y grotesco mentís a su doctrina, qué os puedo decir -para unos como para otros- sino que por la boca muere el pez; que por un lado una grey que ha sido abandonada por su pastor, desconcertada por los abusos de un señor que olvidando sus deberes rectorales sólo se acuerda de ella para exigirle los subsidios con que mitigar su apetito, no recurrirá nunca a la hora de reemplazarle a la persona que se ha demostrado apta para cumplir la ordalía ritual. El rito incluso, cuyo significado apenas cuenta ya en la república, comienza a repugnar a todos. Y por otra parte toda promesa de solución al problema del poder -por una disolución del mismo con arreglo a una especie de ley de entropía política- ¿no será siempre utilizada como señuelo para mantenerlo en unas manos o en otras?

Esta meditación sobre la teoría de Estado le lleva a poner unos cuantos ejemplos tomados de la Biblia en particular el del viejo Abraham y de Isaac. Sobre lo que ocurrió entre ellos dice lo siguiente:

Sobre el silencio de Isaac y acerca del pacto de mutismo a que obedecía ¡qué poco hemos recapacitado! En realidad lo único que se sacrificó en aquel monte de la tierra de Moriah fue la fe de Isaac y ya es bastante. Y sin duda ése era el propósito del viejo Abraham, cargado de experiencia y receloso de su pueblo. De tanto en tanto el Estado en su lucha permanente contra el Individuo, elige al más rebelde o al más inocente y en su día más lúcido para hacerle comprender que si bien los principios de la Moral reposan sobre una falacia, eso no es bastante para destruirla y edificar en sustitución de ella, una fábula del Yo. Toda la moral puede ser falaz, ilusoria, abyecta o inútil; puede ser pasajera, efímera y equívoca; puede apuntar hacia un canon que apenas tenga parecido con el ser humano; todo eso importa poco, siempre y cuando el individuo comprenda (o mejor que no lo comprenda, que ni siquiera se le dé esa opción) que existe un principio de generalidad al que tiene que someterse, incluso, mediante la pérdida de la fe. (Pág. 63)

Con este razonamiento didáctico quiere demostrar que la «historia de la moral no es más que una cadena de quimeras». Es una manera de impedir al Individuo la posibilidad de expresarse como tal. Debe sacrificarse al interés general.

La referencia a la Guerra Civil no podía faltar. Primero reflejado en el lenguaje a causa de una dicotomía entre dos discursos, por ejemplo entre el lenguaje militar y el discurso político:

Pero lo que políticamente no se podía declarar de manera expresa -esto es el carácter antidemocrático de la guerra- lo pondrán de manifiesto las operaciones militares que constituyen algo así como la involuntaria denuncia con el gesto, cuando se mantiene⁵³¹.

En *Volverás a Región*, Benet expone la idea, de la que no se moverá nunca, de que el frente nacional pudo terminar con la guerra en pocos días en lugar de prolongarla durante varios años: El fin, según J. Benet, era, con el desgaste progresivo, aniquilar en los políticos, los militares y la población republicanos el convencimiento de la legitimidad de su ideología política para así, hacerse con el poder de manera indiscutible y por mucho tiempo.

Toda la campaña del 38 se hubiera podido resolver con mayor economía y en menor plazo con un solo ataque frontal lanzado sobre Región. Habría -inevitablemente- conquistado la plaza en unos pocos días para -haciendo gala de fuerza, energía y resolución- colocar a todos los republicanos en la situación de rendir sus armas. Porque, aunque parezca paradójico, la rendición en masa o el abandono de toda voluntad de resistencia se habría producido con sólo ocupar un solo punto, Región. Pero viceversa -la otra cara del mismo axioma-, al extender el combate durante largos meses a un extenso y complicado sector del valle no hizo sino concebir esperanzas en el seno enemigo, incrementar su voluntad de resistencia y prolongar la campaña hasta la consunción total de sus energías, en unas peñas abruptas y unas breñas inaccesibles de aquella montaña que tanto ansió pero nunca logró pisar. (Págs. 81-82)

Estamos en presencia de una clara analogía de Región con España. No existe ninguna ambigüedad a este respecto.

A nivel personal, el levantamiento dejó en su memoria lo que en *Una meditación* el narrador-niño recuerda del momento en que se anunció el inicio el conflicto bélico:

Hubo una cristalización y en un instante las noticias que la radio había retransmitido cumplieron la función admonitoria del timbrazo que señala el final del entreacto tras el cual todos los espectadores concentrados en el vestíbulo y reunidos en circunstanciales grupos arrojan sus cigarros y abandonan una compostura de diálogo para asumir la que estiman más idónea para asistir al espectáculo. Un grupo de personas que entonces era muy importante en mi vida desaparece para siempre con el repentino y repetido cambio de luces: la última vez que vi a mi padre queda envuelta también en una escena que se desvanece; paseaba inquieto debajo de la glicina mientras mi madre tejía sentada en el banco; había llegado a la mañana siguiente de aquel trágico sábado y apenas hizo acto de presencia en la casa porque toda la tarde del domingo (ese silencio dominical de los campos cultivados que hasta las aves respetan) estuvieron paseando por la huerta bajo las higueras y avellanos de la linde en donde de tanto en tanto asomaba el traje blanco de mi madre. (Pág. 67).

En el recuerdo del niño se queda ese momento suspendido en el aire que más tarde el hombre trae a su memoria. Esta imagen le lleva a analizar a su país que ve como a un cuerpo enfermo:

Ese clínico partidario de la suspensión y el enclaustramiento que también dice conocer el origen de las enfermedades colectivas (pág. 122), por lo general sabe muy poco de su cura que, por ende, acostumbra a ser espontánea, violenta e imprevisible, colofón de un quebrantamiento general del estado del cuerpo social que, cuando leyes y costumbres no son homogéneas, sabe desarrollar un instinto ciego para desoír aquéllas hasta el momento en que se sienta capaz de no acatarlas. (Pág. 122)

⁵³¹ *¿Qué fue la Guerra Civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, pág. 80.

Para él, adulto que juzga los hechos *a posteriori*, la posguerra que se habría podido considerar como un alivio o una convalecencia, sin embargo se convirtió en un nuevo mal.

Por la acomodación al proceso patógeno más que por la superación del mismo- se hizo endémico como vino a demostrar -sólo para aquel que viviera allende las fronteras pues no había en toda España una persona tan ajena a su influencia como para establecer el diagnóstico en oposición a su propio pronóstico- el resultado que obró sobre aquel cuerpo enfermo y mutilado por la guerra el conjunto de numerosas, horrendas y paralizantes medicinas que le fueron suministradas en la paz que siguió. Pero al igual que el enfermo empieza a sentir la droga sólo en cuanto deja de sufrir el dolor -y esa sensación le es tan necesaria que se aviene a ello a cualquier precio, sacrificando incluso con regocijo una conciencia que le ha proporcionado tan solo sensaciones de malestar- dejándose introducir en un terreno en el que un cuerpo acomodaticio encuentra una calma oculta por una razón cuyo dominio se prolonga más allá de los milenios, donde quedó desterrada la criatura perdida que en tales ocasiones de inconsciencia resurge de las tinieblas donde todo es goce, dolor y ceguera para despertar sabiendo que un yo mudo, inarticulado, inexpressivo e incommunicante es capaz de encontrar entre los límites contingentes de su cuerpo. Una plena satisfacción liberada de ese apetito de continuidad y sentido que lo vicia, tanto más duradero cuanto más roto se halla el compromiso biológico con la duración y cuanto más completa es la ocupación del cuerpo por esa negra criatura de los tiempos que -carente de voz, de nombre, carente incluso de yo, de sello y de rasgos- viene a restituirle al resurgente limbo del que una madre dolorosa le sacó en venganza a la pérdida de sus otros hijos, así un país puede iniciar el descenso a los sótanos de su existencia a donde no llegan las luces de su historia, aislado y desentendido de las voces de su pueblo, ajeno y despreocupado del orden de los días y atento tan solo a su propio y pausado latir para ir a confundirse e identificarse con ese -se le podría llamar- arcano protopaís que (oculto tras la civilización, tras el progreso y la marcha de la historia) permanece al margen entre la penumbra de los instintos -como la fiera en la narración infantil para acechar el momento más oportuno de abalanzarse sobre la criatura indefensa. (Pág. 123)

Aparte del hecho que tenemos aquí un ejemplo patente de la larga frase envolvente que, con sus guiones y sus paréntesis, va completando la idea hasta llegar al final de su discurrir, estamos ante una de esas largas meditaciones que dieron nombre al libro. La analogía desarrollada aquí del cuerpo enfermo que representa al país durante la posguerra pertenece a unas cuantas ideas -el hecho de que la Guerra Civil pudo haberse terminado en poco tiempo; de que la memoria es discontinua- expuestas tanto en los ensayos como en esas digresiones que de tanto en tanto puntúan sus relatos. En *Una meditación*, de vez en cuando, el autor deja oír su propia voz, ya lo hemos visto, de manera más patente, más clara que en otros momentos en que el papel del narrador quizás esté velando la voz clara del autor. En el ejemplo siguiente es Benet el que describe su experiencia y la de sus allegados:

En efecto, yo no sé si se sentían protagonistas de la teoría pero lo cierto es que en los años que siguieron a la Guerra Civil las pocas personas que ni habían elegido el exilio ni quisieron renunciar a su formación liberal acertaron a sobrevivir porque, a costa de bastantes sacrificios (ninguno de los cuales era en sí tan mayúsculo como la idea de que de él se hacían los interesados), escogieron la esperanza -recogiendo la voz, restringiendo el ámbito, renunciando a toda influencia en la cosa pública- en la caída de un día para otro del pueblo nuevo y endeble Estado. (Pág. 124).

La exposición de todas las digresiones filosóficas que venimos citando extraídas de sus ensayos y de *Una meditación*, no son un caso aislado. Todas las novelas de Juan Benet –con excepción, casi, de *El aire de un crimen*- presentan las mismas características al respecto. Sin embargo, una mente curiosa de todas las actividades del cerebro humano que ha escrito ensayos, novelas, teatro, cuentos, fábulas, artículos periodísticos, pintado cuadros... no podía menos de ser, también, poeta. Veamos cómo y dónde.

V.5.- Benet poeta.

Aunque en el número 35 de *El Urogallo*, Blanca Andreu⁵³², remedando el estilo bromista de Juan Benet, afirma lo siguiente:

Sostiene Benet que nunca ha frecuentado la lírica, que rara vez lee poesía y que cuando lo hace no la entiende ni, en el caso de comprenderla logra que le interese. (Pág. 75)

A pesar de esta declaración, no podemos olvidar que Juan Benet publicó «Dos poemas: "En Cauria", "Un Enigma"». Pero, donde se puede leer poesía suya es en sus novelas. Generalmente, dentro de sus largas descripciones de la naturaleza que, unas veces es testigo mudo de lo ocurre y otras veces es incluso un personaje malvado, Benet hace unas inclusiones líricas. En *Volverás a Región*, donde al principio de la obra podemos leer una larga descripción de la naturaleza de Región, entre dos guiones encontramos un pasaje lírico:

-ese estado polar del aire y ese súbito aroma a pólvora virgen, salitre y algas marinas, esa repentina vitrificación del silencio en una mañana de otoño preparada a recibir al viajero, empavesada de augurios y muecas y susurros funerales-. (Pág. 13)

Una meditación, nos ofrece la descripción siguiente de un día otoñal:

presente en el clima y el aroma de las hojas podridas y húmedas, presente en aquella acerba y mortuoria transformación del remoto e iridiscente verano al conjuro de un humo hechicero que, naciendo de los montones de hojarasca quemada a ambos lados del paseo bajo los plátanos, iba a fundirse en el cielo encapotado y el aire estañado de la tarde -mil y mil gotas ocultas en las ramas y en las tejas que a punto de romperse y caer vaciaban y multiplicaban su luz, ansiosas de anticiparse al holocausto del día en el suspiro amoratado del horizonte- con una memoria que sólo germina y brota en otoño. (Pág. 79)

En *Un viaje de invierno*, en un momento en que Numa va a hacer, no su aparición porque no se le ve, sino que se le va a oír, se cuenta una muy poética descripción de los elementos:

No era raro que los compases de la música en el salón callaran en un instantáneo e imprevisto calderón para abrir el espacio de silencio estrictamente necesario para que se percibiese en la casa el sonido -envuelto en emanaciones de ruda y belladona, asordinado por los susurros de la maleza y el jadeo del pecho del río (más constante y veloz por la noche, como si la actividad diurna de los campos constituyera para él un impedimento para traficar y rendir sus aguas en el punto debido y el momento esperado)- del inevitable disparo del Numa. (Pág. 287)

Asimismo en *Un viaje de invierno*:

Le había guiñado al otoño, en su presencia, a la malévola oxidación del cielo, como una cuchara de plata con el centro del cuenco gastado por el uso, a la sempiterna sucesión de cambios y generaciones y años y cifras que apenas alteran la inmutabilidad del instante. (Pág. 144)

En la misma novela:

⁵³² Blanca Andreu es poetisa. Es la viuda de Juan Benet.

Con los primeros bostezos de la amanecida; devuelto de la maraña de sueños (entre los cuales memorias y apetitos cuelgan enredados entre sus espinas, como uniforme paño desteñido entre las ramas de un zarzal). (Pág. 152)

En otros momentos, no se trata de encontrar un pasaje que tenga una expresión poética sino que es el conjunto del libro, el que está impregnado de poesía. Por ejemplo, como le hemos dicho ya varias veces, *Un viaje de invierno*. A este respecto, no estamos de acuerdo con la manifestación que le hizo en su momento Juan Benet a Diego Martínez Torrón cuando caracterizó las tres novelas. Decía que *Volverás a Región* era la épica, que la lírica era *Una meditación* y que la narrativa era *Un viaje de invierno*. Nos parece que la narrativa pertenece más bien a *Una meditación* y la lírica a *Un viaje de invierno*. También hemos visto en los apartados anteriores que la frase de Benet es una frase de estilo proustiano, es decir, larga, rítmica, entrecortada por guiones y paréntesis y que su lengua era en general cuidada. Igualmente, vimos que no le disgustaba salpicar su discurso de palabras extranjeras que resuenan a veces como conocidas, mayormente del francés, como por ejemplo *parti pris*, o una expresión sacada de manuales de historia como *renversement des alliances* que significa algo así como "vuelco de las alianzas" y otras expresiones en alemán o en inglés, idiomas igualmente leídos y hablados por Juan Benet. Pero, a pesar de que hemos visto que opone prácticamente la literatura a la ciencia, el ingeniero no puede ocultar del todo su formación. Es la razón por la cual aparece en sus libros un vocabulario científico que no existe en ninguno de los autores que hemos estudiado para este trabajo, ni entre los precursores, ni en el *Nouveau Roman*.⁵³³

V.6.-Benet científico.

Cuando se empieza la lectura de las obras de Juan Benet por su primera novela, *Volverás a Región*, no deja de sorprender la forma en que empieza la descripción de la comarca que conocemos bajo el nombre de Región. Ya lo hemos visto, el viajero no se siente bien acogido, no se le facilita la entrada a Región, se le habla de «depresiones monstruosas» de «acantilados de color de elefante», de una «muralla inexpugnable», de un

⁵³³ Es de extrañar cuando se sabe que Robbe-Grillet era también ingeniero. En él, esta formación se tradujo de forma algo distinta: es en la precisión de sus descripciones donde se detecta su primera profesión, pues, al contrario de Benet, abandonó su trabajo de ingeniero agrónomo para dedicarse por completo a la literatura y al cine.

«altiplano [que] se resuelve en una serie de pliegues irregulares de enrevesada topografía».

Pero esto no es nada, unas páginas más adelante es el geólogo el que habla

Pues bien, los esfuerzos hercinianos del momento westfaliense han tomado forma (al parecer) en la región astur-leonesa a lo largo de un geosinclinal cuyo eje debía pasar por algún punto de Galicia para resolverse en una familia de arcos de plegamiento de dirección E-W que paralelos entre sí en el occidente de Asturias se van cerrando al contacto con el macizo resistente para mostrar una acusada convexidad en su extremidad gallega. (págs. 37-38).

Un poco más allá sigue con su informe (casi) pericial, pues no podía faltar la nota humorística:

Por un sarcasmo tectónico la margen derecha del Torce, a lo largo de esos veinticinco kilómetros del curso encajado en el paleozoico, parece coincidir con la línea de mayor resistencia de toda la formación definida por una acumulación decisiva de casi todos los pisos primarios superpuestos en varias hojas de corrimiento detenidas allí no por el antagonismo de otras formaciones más jóvenes y resistentes sino por el agotamiento de su impulso de avance. (Pág. 41)

Comprobamos que, incluso en sus descripciones más científicas, el novelista añade unos toques propios, de corte antropomórfico. En este último ejemplo empieza la frase por un sarcasmo, un curioso sarcasmo que se llama tectónico y el final de la frase se termina por el «agotamiento de su impulso de avance» que viene a desmentir y, prácticamente a destruir, el discurso científico. Sin embargo, sus conocimientos no solamente en geología sino también en botánica son bastante notables. La vegetación que aparece en las montañas de Región es verosímil -es la vegetación de las montañas astur-leonesas- en las altitudes y en el clima descritos en *Volverás a Región*. Por ejemplo, página 9 nos informa

surgen allí, espaciadas y delicadas de color, esas flores de montaña de complicada estructura, cólchicos y miosotis, cantuesos, azaleas de altura y espadañas diminutas, hasta que un desordenado e inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje de un tronco.

En otro momento explica la aparición de ciertas especies:

los rigores del clima le niegan incluso la vegetación de los desiertos y donde sólo aciertan a arraigar algunas plantas de constitución primitiva, crucíferas y equisetos, helechos y cardos que han perdurado desde las edades paleozoicas. (pág. 41).

Los árboles tampoco tienen secretos para él:

Selvas inextricables donde crecen los frutales silvestres -los cerezos bravíos, el mahillo, los piruétanos, el arraclán y el avellano- entre salgueros y mirtos, acebos arborescentes y abedules susurrantes, robles y hayas centenarios confundidos todos bajo el abrazo común del muérdago y del loranto. (pág. 43).

Este derroche de erudición ha hecho decir a más de un crítico que era pedantería. No sabemos si lo era o si su formación de ingeniero en cuanto geólogo brotaba naturalmente en el momento de escribir. El conocimiento de la botánica le viene por el conocimiento de las montañas leonesas cuando estuvo trabajando en la construcción de la presa del pantano del Porma que lleva hoy su nombre. Según el testimonio de Dña. Marisol Benet, D. Juan

era muy aficionado a las largas caminatas por el monte del que todo le llamaba la atención: terreno, flora y fauna. Pero en otras ocasiones parece que se complace en buscar otras palabras apenas conocidas. En *Un viaje de invierno* página 129, encontramos la frase siguiente: «en las amargas sorpresas hiemales». Hiemal, significa "invernal". Igualmente, en la página 129, encontramos otro grupo de palabras «un despertar vernal». El adjetivo, vernal, significa "perteneciente a la primavera". Un poco más adelante, página 139, encontramos un verbo dentro de la misma idea en la frase «su hija habría de vernalizar». Se trata de un neologismo benetiano, formado sobre el adjetivo "vernal", por lo que podemos deducir que significa que su hija tendría que manifestarse en primavera. Todos esos rasgos dan a su estilo un empaque muy especial. Quizás, a causa de ello se dijo tantas veces que Juan Benet era un autor de difícil lectura o autor para minorías.⁵³⁴

V. 7.-*El autropomorfismo en la narrativa de Benet.*

Janet Leigh Icenhour Sandarg presentó una tesis doctoral enteramente informada por la naturaleza tratada por Benet en sus novelas. Se titula *The Role of Nature in Juan Benet*.

Hemos comentado ya en alguna ocasión el papel de la naturaleza y de algunos objetos en Benet. No pretendemos aquí imitar a la señora Sandarg, tan solo vamos a citar unos ejemplos de esta peculiaridad benetiana. Los hemos escogido en *Volverás a Región*.

El primer ejemplo se encuentra en la descripción de la naturaleza que rodea la mina de Sílice donde trabaja el «donjuán» de provincias:

Las aguas del arroyo son limpias y rápidas y en los ribazos abundan las miosotis, el colchico y la filipéndula; pero cuando algún caballero de Región (o algún desalmado) se decide a sepultar sus ahorros en las antracitas y piritas de la montaña de San Pedro, las aguas del arroyo se tiñen enseguida de un color de grafito...(pág. 197).

En este otro ejemplo, la naturaleza además de reaccionar según el comportamiento humano, acompaña la tragedia:

...[H]asta la llegada de aquel violento intempestivo y fugaz verano en que había de morir, con sus anaranjados destellos y entintados nubarrones, con el eco de las cabalgatas y los disparos

⁵³⁴ Nelson R. Orringer le comenta esta peculiaridad a lo que el autor contesta: «Yo creo que todo debería ser mayoritario, pero desgraciadamente es el público con su grado de preparación y sensibilidad el que hace que unos escritores se conviertan automáticamente en minoritarios.» (Entrevista que tuvo lugar en la Universidad de Connecticut, en 1980. *Entrevista cit.* Pág. 64).

solitarios, con el susurro de los abedules y los graznidos de las cuervas en torno a las monturas agonizantes y los jinetes enloquecidos, toda una edad sin razón y un pueblo sin la menor medida en el consumo de su orgullo. No quedó sino un grito, el sonido de unas pisadas en las primeras hojas muertas...(págs. 207-208).

Con el último ejemplo, podremos comprobar el poder de augurio de la naturaleza. En este caso, el comentario viene traído por la contemplación de unos cuadros tales como el "Paisaje con el velo de Tisbe" o el "Viaje de San Genaro" que, en general, están pintados sobre un «fondo de naturaleza exuberante».

...[E]n tales cuadros la ignorancia estima caprichosos ciertos acontecimientos que se desarrollan en otros planos que, de otra forma, están ligados a aquella enigmática figura por un vínculo que sólo puede descifrar una erudición ausente o la clave de un lenguaje esotérico que el artista utilizó para hacer manifiesta una creencia prohibida, así trataba de comprender la razón de aquella visita y la relación que podía guardar con los augurios del monte y la intolerable calma que parecía emanar de la sierra desde dos primaveras atrás -después de tantos años de desastres y resignación que hasta los pocos melocotoneros supervivientes se habían acostumbrado a producir orejones- y que él, en cuanto hombre viejo y rodeado y protegido de astutos desengaños, intuía que anunciaban el comienzo de una nueva revulsión. No podía creer en los presagios y sin embargo no podía dejar de lado -sin hacer uso de todos los prejuicios locales- la relación entre dos o más series de acontecimientos que ninguna ciencia podía resumir: todos los años que florecían los jacintos⁵³⁵ había una muerte violenta en Mantua (pág. 142).

Recordemos que en su ensayo *La inspiración y el estilo* decía que el escritor tenía que hacerse con un estilo propio. Él, obviamente, lo ha conseguido. A juicio de Epitecto Díaz⁵³⁶, "el estilo de Benet podría definirse, pues, como marcadamente anti-oral: largas frases, comparaciones, falsos diálogos, paréntesis dobles, etc., son rasgos que no tratan de disimular la emisión verbal habitual de un hablante cualquiera. La situación enunciativa depende de la escritura y sólo es posible por medio de ella. [...] Se trata de un lenguaje que choca contra lo que en la sociedad tecnológica actual se viene denominando el «lenguaje de la cultura de masa», especialmente contra la ideología de la «transparencia comunicativa» de la que hablaba Jean-François Lyotard⁵³⁷, según la cual «la sociedad existe y progresa sólo si los mensajes que circulan en su interior son ricos en información y fáciles de decodificar». [...] El proceso de la narración no es uniforme ni está

⁵³⁵ Existen dos leyendas griegas sobre el nacimiento de esta flor. Según la primera, nació de la sangre de Jacinto (Hyacinthio), hijo de la musa Clío, muerto por el disco lanzado por Apolo y que Céfiro (viento del oeste) desvió hacia él por celos del amor que Apolo le profesaba. Según la segunda, nació de la sangre de Ajax que se mató con una espada, regalada por Héctor, en un rapto de enfurecimiento por no haber heredado la armadura de Aquiles que Ulises recibió. Según esta última leyenda, en la forma de los pétalos están la A y la Y de Ajax que, juntas forman la palabra ¡Ay!.

⁵³⁶ Epitecto Díaz, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Ed. Complutense, 1992.

⁵³⁷ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

perfectamente definido y, por ello, no parece existir un claro objetivo previo al momento de narrar, una verdad que se quiera revelar al lector al final del texto. [...] Benet, en su intento renovador recurre a la mezcla de lenguajes y registros, al ensayismo, a la pérdida de la individualidad lingüística de los personajes. La utilización de los recursos señalados requiere una lectura activa. Esta problematización de clasificaciones, convenciones, de lenguajes y escrituras se muestran más claramente en las novelas y novelas cortas. [...] Los múltiples procedimientos que Benet maneja bajo el rótulo de narrativa no forman un conglomerado inarticulado, en el que se mezclarían géneros diversos, sino que exponen ante el lector las rupturas del discurso narrativo, la ambigüedad de los registros, los problemas de la referencialidad literaria y, en definitiva, la multiplicidad propia de la ficción"⁵³⁸. A nosotros, nos parece que falta a este fiel balance una pizca de culteranismo y otra de barroco. En resumen, una obra total "sui generis".

¿Influencias del *Nouveau Roman*? No estamos seguros. ¿Coincidencias? Ciertamente muchas, reconocidas por el propio autor, que sepamos, ninguna. No obstante, creemos haber demostrado que existen numerosos puntos de encuentro de Benet con Nathalie Sarraute y sus buceos en la pre-conciencia; Alain Robbe-Grillet, el ingeniero, amante de sesudas correspondencias y minuciosas descripciones; Michel Butor, partidario de la novela total. Aparentemente tiene algo de cada uno de ellos y sin embargo la palabra influencia no es pertinente en este caso. Primero, porque Benet escribe casi al mismo tiempo que ellos -salvo Nathalie Sarraute⁵³⁹- y una influencia tarda muchos años en consolidarse. Segundo, desde sus primeros escritos, posee un estilo inconfundible y sus preocupaciones afloran ya a la superficie -en *Max*, por ejemplo, la obra de teatro publicada en 1953. Por eso, hablamos de coincidencias. Creemos sencillamente que unos y otros, por caminos distintos, llegaron a un destino parecido donde sintieron la necesidad de aportar nuevos aires a la producción novelística del momento, que se estancaba cada día más. Tanto en Francia como en España, el itinerario comprendía el haber frecuentado

⁵³⁸ *Op. cit.*, págs. 20-21.

⁵³⁹ Aunque, como vimos en el apartado III.3.1., Nathalie Sarraute publicó la primera versión de *Tropismes* en 1939, este escrito se dio a conocer después de la segunda Guerra Mundial.

asiduamente a los mismos precursores: Flaubert, Proust, James, Joyce, Woolf, Faulkner, Kafka, Poe, Melville, Mann, Musil, etc...

El substrato es el mismo y, sin embargo el resultado está a la vista:

Ningún texto es igual a otro por muchos elementos que tengan en común. Se configuran como palimpsestos siempre borrados y olvidados siempre vueltos a componer por las distintas generaciones de las distintas civilizaciones de tal manera que aunque nada nuevo hay bajo el sol, el libro recién escrito nos parezca único.

CONCLUSIÓN GENERAL

El largo camino que acabamos de recorrer, desde los años 39 y 45, respectivamente, de las posguerras española y francesa, con un rápido paseo *en abyme* por la narrativa occidental de vanguardia de principios de siglo hasta los años 80, aproximadamente, nos ha permitido familiarizarnos con las producciones más significativas de este siglo.

Pasados los años, el *Nouveau Roman*, que en un principio se vio desde fuera como un movimiento aparte, casi de club privado, formado por intelectuales ávidos de fama, que decidieron sacar al escritor de su aislamiento en su torre de marfil para lanzar a calle los problemas de la escritura, hoy en día, no sería objeto de asombro como entonces. Tuvo la ventaja de enfrentar, en una polémica entre Antiguos y Modernos, a un representante de la Crítica universitaria tradicional, Raimond Picard (*Nouvelle critique et nouvelle imposture*, 1965), y al joven crítico estructuralista, Roland Barthes, acerca del análisis textual de Racine. Esta “batalla” actuó como un revulsivo y despertó a los estudiosos del sopor en que se encontraban sumidos. Ya no se podía escribir ni hacer crítica de la misma manera que antes de la polémica sin caer en el inmovilismo. Sus efectos son duraderos y ahora se reconoce que, de laguna manera, las nuevas generaciones son herederas de aquella ruptura. Desde entonces, nadie se asombra de esta clase de encuentros dialécticos expuestos en el escaparate de los medios de comunicación que han invadido nuestras vidas.

En España, sucedió otro tanto con la polémica que se entabló entre Isaac Montero y Juan Benet y que trascendió a las páginas de una revista considerada seria, como *Cuadernos para el diálogo*, en diciembre de 1970. Aquella voz, firme y autoritaria, que con insolencia proclamaba que la literatura no podía, no debía, tener compromisos sociales ni políticos fue motivo de escándalo. En una España que acababa de empezar a abrirse al exterior, a conocer un extraordinario “boom” económico y donde los problemas sociales se agudizaban, parecía que tal afirmación era sacrílega. Y, sin embargo... el paso del tiempo le daría la razón.

Lo mismo que los autores seleccionados para nuestro análisis del *Nouveau Roman* que, en realidad, permanecieron poco tiempo en candelero como experimentalistas porque, o bien, como Nathalie Sarraute, tenían un estilo propio que no

encajaba en ninguna capilla o escuela o, porque lo adquirieron con los años y su personalidad ya no podía soportar el vaciarse en ningún molde preparado por Prometeos de una crítica autoritaria y desecante; lo mismo, Juan Benet, muy seguro de sus opiniones y de su buen hacer desde que empezara a escribir, sin separarse un ápice de sus íntimas convicciones, jamás pudo ni quiso comprometer su libertad de creador aunque tuviera fama de escritor monolítico entre los que ni lo frecuentaron personalmente ni, obviamente, se acercaron a su obra.

El análisis comparado ha arrojado resultados muy positivos a favor del *Nouveau Roman* en cuanto a las coincidencias de técnicas y procedimientos encontrados en Juan Benet. No obstante, coincidencia no implica influencia. Como vimos en el último apartado de este trabajo, las fuentes de inspiración de Juan Benet, como lo fueron anteriormente las de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, son de una riqueza tal, con una intertextualidad tan densa, conjugada con la personalidad del autor y su peculiar estilo, que no cabe hablar de una influencia de unos sobre otro. La aportación personal de estos autores, cada uno en particular, viene a enriquecer el panorama literario occidental, con su bagaje formado por el complejo entramado donde se entrecruzan hilos más o menos sutiles que mezclan entre sí el medio donde ha vivido, su formación, sus lecturas, sus objetivos, sus sueños, su psicología, sus carencias afectivas y, por último, el componente imposible de analizar, el don que le ha tocado en propiedad que hace que todo lo anteriormente nombrado tome una forma u otra.

La influencia puede venir por un camino inesperado. Basta que un elemento, a veces nimio, actúe como la llave que abre la puerta detrás de la cual se encuentra un tesoro comprimido durante un tiempo indefinido y le permite salir a borbotones mezclando todos los sustratos acumulados hasta entonces a los que el escritor pone orden, el suyo, no el dictado por otros. El que preside este orden es el GENIO intransferible y ni Nathalie Sarraute, ni Alain Robbe-Grillet, ni Michel Butor –y Juan Benet menos aún- se pueden definir tan solo por las influencias que recibieron. La genialidad no cabe en los métodos clasificatorios. No podemos más que utilizar dichos métodos para ayudarnos a extraer, con un máximo de eficacia, la “substantifique moëlle” que cada uno nos brinda y admirar el resultado.

ANEXO I

Esta biografía, cuyo autor es Francisco García Pérez, -está incluida en su tesis doctoral leída en Oviedo en el otoño de 1994- posee, sobre todas las que se habían publicado antes de 1993, dos cualidades. La primera es evidentemente por estar al día pues se ha redactado después de fallecer el escritor, y, la segunda, porque su autor es una de las personas que han tenido el privilegio de conocer personalmente a Juan Benet. La reproducimos *in extenso*.

«Juan Benet Goitia nace en Madrid el siete de octubre de 1927, hijo del abogado Tomás Benet y de Teresa Goitia Ajuria. Ocupa el tercer y último lugar en el orden de hijos del matrimonio, precedido de Marisol, que le lleva tres años, y Paco, tan sólo un año mayor, pero que gozará de una influencia decisiva -tanto en el plano intelectual como en el personal- sobre el benjamín. Paco fue el hermano lector en contra del "niño callejero", como a sí mismo se calificó Benet.

Cuando contaba nueve años de edad, 1936, un grupo de anarquistas fusila a su padre:

A mi padre lo mataron al principio de la guerra, fue una de esas razzias absurdas y personales: un día lo sacaron de su casa, lo llevaron a una cuneta y lo fusilaron⁵⁴⁰.

Los hechos, en efecto, se produjeron por una especie de venganza personal, tan frecuente en aquellos desgraciados días. Tomás Benet había defendido como abogado los intereses de diferentes consorcios patronales, entre los que se contaba el de panaderos. A raíz de un proceso judicial, uno de los dirigentes sindicales del ramo sintió tan lesionados sus derechos que sólo tuvo que esperar a los acontecimientos de julio del 36 para poner en ejecución la venganza que había

⁵⁴⁰La anterior cita y la presente pertenecen a "Juan Benet. Cronología" (V.V.A.A. *El Urogallo*, Madrid, marzo de 1989, pág. 32). [...]

tramado contra el abogado de la parte contraria, Tomás Benet. Durante el verano de aquel año, el padre de Benet se mantiene escondido en lugar seguro⁵⁴¹ hasta el 22 de septiembre, cuando toma la decisión de volver a la luz. En su propio despacho, es detenido por el grupo que encabezaba el panadero y conducido a la checa de Fomento, lugar que, siglos atrás, había albergado una cárcel de la Inquisición. Juzgado por un tribunal popular, se le condena a muerte y se le pasa por las armas en las tapias de Mondoa, el 23 de septiembre.

Su familia decide trasladarse a San Sebastián, lo que le permite "por una de esas paradojas de la vida, desfilan en Madrid con los pioneros de Lennin y ver en San Sebastián el desfile de los falangistas que habían conquistado Calpe"⁵⁴². Allí estudia los dos primeros años del bachillerato, al cuidado de los marianistas de Aldapeta. Fue "ese colegio religioso al que hemos ido todos", un colegio en el que no se encontró "ni a gusto ni a disgusto, sino en pugna (...). En mis tiempos nos educábamos en la absoluta enemistad con el maestro". Conocerá por entonces a un muy niño Javier Pradera y a su luego íntimo Alberto Machimbarrena, a quien con el discurrir de los años acabará dedicando *Otoño en Madrid hacia 1950*. Sólo estas amistades le alegran un tanto sus recuerdos donostiarras, pues "hay que tener en cuenta que aquéllos eran años muy malos, llenos de desgracias y vicisitudes familiares"⁵⁴³.

Finalizada la guerra, vuelven los Benet a la capital, donde prosigue Juan el bachillerato y donde consigue incrementar la lista de amigos, tan numerosa a lo largo de su vida, tanto que vale para desmentir el carácter huraño que algunas voces se empeñan en atribuirle quienes lo trataron poco. Es la época, principios de los cuarenta, en que comienza a leer a conciencia. Edgar Allan Poe, Stevenson -en traducciones al castellano a partir del francés-, Stendhal y Baroja son, entre otros, los autores frecuentados.

En 1944 concluye sus estudios de bachiller y se aplica durante los cuatro años siguientes a preparar el ingreso en la Escuela de Ingenieros de Caminos. Son los tiempos del frío:

⁵⁴¹La memoria familiar de los Benet conserva el dato de una adivinadora que previno a Teresa Goitia -en el mismo 18 de julio del 36- sobre los gravísimos peligros que acechaban a su marido, del que vivía separada, en los próximos meses.

⁵⁴²El presente entrecuadrado y los dos siguientes pertenecen a Antonio Núñez, "Encuentro con Juan Benet" (*Ínsula*, Madrid, núm. 269, abril de 1969, pág. 4).

⁵⁴³*Urogallo*, pág. 32.

Se ha hablado tanto de los trágicos años del hambre que, con frecuencia, se olvidan los años del frío, mucho más largos que aquellos (...). Yo no sé si resulta fácil ahora hacerse cargo del frío que pasó mi generación en sus años de estudio, sobre todo aquel frío de los interiores exentos de toda calefacción, de aquel gran sótano de la academia de dibujo, de las sombrías pensiones céntricas, con las ventanas a un patio plomizo y estrecho, donde vivían los compañeros de provincias, al frío de una habitación donde había que estar horas sentado frente al libro o al problema de analítica⁵⁴⁴.

No son sólo los estudios para entrar en Caminos -ni la clase particular "de cinco a seis de la tarde" con Gallego Díaz, a quien siempre tuvo por su más brillante profesor- lo que le ocupa. Aconsejado por su hermano Paco y por su primo Fernando Chueca, lee a Kafka y a Thomas Mann, lee a Nietzsche: "Nietzsche es muy importante en la juventud -luego cansa, luego se percibe la grandilocuencia del espasmo nietzscheano- pero de joven eso no se percibe, impacta mucho. Leer a los dieciocho años *Humano, demasiado humano o Zaratustra...*"⁵⁴⁵

Precisamente a esa edad -y no a los diecinueve como afirman algunos autores (lo que constituiría un dato sin duda irrelevante si no se tratase de lo que se trata)- entra en contacto con la obra de William Faulkner:

Buscaba yo alguno de los textos de Fabre, cuando hurgando en la estantería un mal gesto mío hizo caer abierto un libro contiguo. Una página, una página par, me acuerdo, estaba casi en blanco y no decía más que:

VARDAMAN

Mi madre es un pez

Acababa de descubrir a Faulkner (era la primavera de 1945)⁵⁴⁶.

Tal contacto, como acabamos de decir, no resulta irrelevante. No sólo va a ser el autor de *¡Absalón, Absalón!* o de *Luz de agosto* aquél a quien Benet se refiere siempre con rendida admiración: También va a ser aquél a quien los críticos demasiado cómodos se refieran siempre como casi único maestro benetiano. Aunque tendremos ocasión de extendernos más adelante sobre este extremo, sirva de momento esta declaración de principios en boca de Benet:

A Faulkner empecé a leerlo en castellano, luego lo busqué en francés y al final logré leerlo en inglés, pero muy tardíamente. Faulkner es para mí más importante de lo que todo el mundo dice y, como siempre pasa, algunas páginas de Faulkner más que otras, pero es un escritor que se puede

⁵⁴⁴Cito por Juan Benet, "Barojiana" (*Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 31). También las siguientes palabras entrecomilladas. "Barojiana" formó parte -y acabó constituyendo el título- del volumen colectivo *Barojiana*, Madrid, Taurus, 1972.

⁵⁴⁵*Urogallo*, pág. 33.

⁵⁴⁶Juan Benet, "De Canudos a Macondo" *Artículos*. Volumen I. 1962-1977, Madrid, Libertarias, 1983, pág. 73.

aceptar en su totalidad. Por ejemplo, otro escritor favorito como es Conrad no puede aceptarse en su totalidad. Conrad tiene novelas detestables y páginas ridículas; Faulkner no tiene una sola página ridícula. El primer libro de Faulkner creo que lo leí por casualidad, pero no hubiera pasado de eso de no haber sido por Caneja⁵⁴⁷, que era un faulkneriano feroz y uno de los introductores de Faulkner en España⁵⁴⁸.

Es el más joven de los asistentes a las tertulias que se celebran en casa de Pío Baroja, donde conoce a Julio Caro Baroja a quien, muchos años más tarde, defenderá en un encendido y feroz artículo no recogido en libro -"La marca de los trece", por los trece académicos que votaron en contra de Julio Caro- tras haberle negado, en primera instancia, la Real Academia Española un sillón, poco después de habérselo negado al mismo Benet.

Ingresa en el año 1948 en la Escuela de Ingenieros de Caminos⁵⁴⁹ y continúa creciendo la nómina de amistades: Alfonso Buñuel, Víctor Fairén, Luis Martín Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Paulino Garagorri, Ignacio Aldecoa, Pepín Bello, Domingo Dominguín... todos ellos frecuentados en las tertulias de los cafés Gijón o el hoy inexistente Gambrinus, de la calle Zorrilla.

Pasa las Navidades del 29 en París, la ciudad en la que su hermano Paco se había instalado definitivamente tras haber urdido la fuga de Nicolás Sánchez de Albornoz y Manuel Lamana de Cuelgamuros, o Valle de los Caídos, según se prefiera. Como le gustaba repetir, sus primeras palabras al pisar París fueron un grito: "¡Faulkner, Faulkner!"

Los años iniciales de los 60 los emplea en cumplir el servicio militar en Toledo y en aprender inglés, mediante una gramática y algunos libros (*Reflections in a Golden Eye*, de Carson

⁵⁴⁷Tras un proceso que le condenó a dos años cuando ya llevaba tres en prisión, por motivos políticos, el pintor Juan Manuel Caneja -gran amigo, también, de Benet- fue puesto en libertad el 14 de abril de 1950. Recordando aquel día, escribe Benet: "Nada más hacerse firme la sentencia, Caneja había sido puesto en libertad, acompañado a la estación y obsequiado con un billete de tercera clase hasta Madrid- Atocha con su correspondiente salvoconducto. Ni siquiera recogió sus efectos, lo dejó todo allí, hasta un abrigo. Tan sólo echó al bolsillo de la chaqueta -sin duda la misma chaqueta de pana de colormiel- la edición argentina de *Palmeras salvajes*... por lo que pudiera pasar en el viaje. Pero el viaje era demasiado fascinante, tres horas pegado a una ventanilla oscura y empañada, viendo "los terraplenes esos", los mismos terraplenes que cortan y definen el horizonte "sin hálito" del penado de Faulkner". (Tomado de "Caneja, Juan Manuel", V.V. A.A. *Juan Manuel Caneja, Exposición antológica*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, págs. 23-24. También recogido en *Otoño en Madrid...*, ed. citada, aspectos tanto de la sociedad literaria española de la época como de la influencia faulkneriana en muchos autores). [...]

⁵⁴⁸*Urogallo*, pág. 33.

⁵⁴⁹En el relato "Nunca llegarás a nada" -que abre el libro del mismo título, como veremos- pueden encontrarse algunas referencias a las ceremonias que seguían los aspirantes a ingresar en la Escuela.

Mc Cullers, entre ellos)⁵⁵⁰. Como anécdota, cabe decir que llegó a formar parte de la cuadrilla de Rafael Ortega en una primera, y única, salida a los ruidos en el pueblo turolense de Calanda. Un año antes de finalizar Caminos, viaja en prácticas a Finlandia, para trabajar en la Helsingin Kaupungin Sähkölaitos, así se llamaba, una empresa que estaba levantando una central térmica en la bahía de Helsinki. Tiene veintiséis años y *Revista Española* le publica *Max*, una obra de teatro, su primera aparición pública como escritor⁵⁵¹. Termina, en 1954, su carrera y se marcha, también en prácticas, a Ljungby, en Suecia, un año antes de casarse con Nuria Jordana, que le dará cinco hijos -Ramón (n.1956), Eva⁵⁵², Nicolás (n.1961), Juana (n.1962) y Eugenio(n.1963)- y que morirá en trágicas circunstancias, en 1974.

Pablo García Arenal, Alberto Oliart y Vicente Girbau son algunos de los amigos que conoce a mediados de los cincuenta, pero su gran hallazgo acaba siendo la lectura de *Os sertões*, del brasileño Euclides da Cunha:

No me acuerdo muy bien de quién me dio la referencia sobre Euclides da Cunha, pero quería leer en portugués porque mucha gente de mi trabajo en las obras públicas hablaba gallego o portugués y no era fácil de entender. Llegó a mis manos una descripción de lo que significaba en la literatura portuguesa de ultramar Euclides da Cunha y cuando fui a Portugal me compré *Os sertões* y me dejó deslumbrado en una época en que yo vivía en una región apartada (El Bierzo) y lo que describía Euclides era un altiplano aislado, de clima violento, con una orografía brutal y, luego, una guerra de religión. Yo no estaba metido en una guerra de religión pero sí en una región brutal y apartada, hermética -y descivilizada, cabe decir- y Euclides me dio la pauta de cómo había que abordar el tratamiento de una historia que tenía que ser algo meta-personal, que no se limitaba a las aventuras de una pareja o de una cuadrilla de guerrilleros, sino que todo aquello había que explicarlo casi, casi por las condiciones topográficas, geológicas, etc. Cuando leí a Euclides ya tenía escrito un primer manuscrito de *Volverás a Región*, que luego deseché⁵⁵³.

Faulkner y Da Cunha serán los ejes principales de *Volverás a Región*, esa novela -de escritura, publicación y reedición tan azarosas, como veremos- que Benet escribió por primera vez

⁵⁵⁰El artículo "Un vuelo" -recogido en *Sobre la incertidumbre*(Ariel, Barcelona, 1982)- contiene muy divertidas anécdotas sobre Juan Benet como soldado.

⁵⁵¹Fundada por Antonio Rodríguez Moñino, *Revista Española* vivió entre mayo de 1953 y la primavera del año siguiente. Con tan sólo seis números, dio cabida en sus páginas a un nutrido grupo de escritores jóvenes que conocerían el éxito con el correr del tiempo: Ignacio Aldecoa y su esposa Josefina Rodríguez, Castillo Puche, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Martín Gaité, Sánchez Ferlosio o Alfonso Sastre son algunos de los nombres incluidos en aquella empresa que se marcaba, entre otros objetivos, el de "brindar estímulo a la creación literaria que hasta ahora no había encontrado acomodo en otra parte".

⁵⁵²Eva, nacida el 22 de agosto de 1957, sólo sobrevivirá poco más de seis meses, hasta el 11 de marzo de 1958. Su tumba se encuentra en el cementerio de Ponferrada, en León.

⁵⁵³Para esta cita y la siguiente, *Urogallo*, pág. 35.

"antes de irme al campo, viviendo todavía en Madrid". También lee a Proust y pasa una semana detenido por actividades políticas⁵⁵⁴.

Dispuesto a ejercer su profesión de ingeniero -que siempre habría de considerar su primera ocupación, por encima de la escritura- a pie de obra se traslada, corre el 1956, al Cierzo leonés y, con sede en el "Hotel Madrid" de Ponferrada, trabaja en el canal de Cornatel y en el cercano a Quereño. Del año 59 al 61 vive en Oviedo, en las Casas del Cuitu de la calle de Uría⁵⁵⁵, ocupado en la construcción de la doble vía ferroviaria de Lugo de Llanera a Villabona. Una obra que Benet mismo calificó de "muy absorbente, muy difícil"⁵⁵⁶ y que no le permitió hacer vida social en la ciudad, ni trabar en ella amistades por entonces.

Sin éxito de público y sin repercusión crítica alguna, publica a su cargo un libro de relatos, en 1961, titulado como la narración que lo encabeza *Nunca llegarás a nada*⁵⁵⁷

Se traslada, de nuevo, a León, esta vez a la zona nororiental, para trabajar en la construcción de la presa del Porma⁵⁵⁸. Allí vivirá de 1961 a 1965: en la cercana venta de Remellán y en una casa construida al pie de la obra -sobre planos del propio Benet- donde seguirá retocando *Volverás a Región*. En el último año citado, conoce a Dionisio Ridruejo en cuyo partido político militará más tarde y sólo durante un tiempo⁵⁵⁹.

⁵⁵⁴No será la última vez. Cuando, en los sesenta, trabajó en la construcción de los túneles de Pajares, hubo de organizar una voladura de terrenos ante los ojos de cierta comisión oficial, venida de Madrid para presenciar las obras. Los efectos de la explosión salpicaron de tierra y barro a los comisionados, quienes consideraron aquel hecho como una burla del responsable de las obras. Juan Benet se vio obligado, en razón de su cargo, a pasar unas noches en el cuartelillo de la Guardia Civil de Puente de los Fierros.

⁵⁵⁵En un paseo ovetense y señalando un ventanal de la casa en que había vivido en Oviedo, Juan Benet confesó al autor de esta tesis haber escrito en aquella habitación casi todo el volumen de *Nunca llegarás a nada*.

⁵⁵⁶Para aquella primera estancia ovetense de Benet, puede consultarse la entrevista que Pedro Pablo Alonso realizó para *La Nueva España* (23 de febrero de 1986, págs. 25-26), titulada "Juan Benet: 'Los asturianos son una gente pirada, locos transparentes'". También, el artículo "Juan Benet" de la sección *Oviedo al fondo* -más tarde editada en libro- del mismo periódico (26 de marzo de 1989, pág. 29) firmada por el entonces alcalde Antonio Masip. En él puede leerse esta precisión: "La familia Benet habitaba el número 25 de Uría, hoy 29, primer piso, ahora segundo".

⁵⁵⁷Apareció en la editorial Tebas, de Vicente Giner. La portada de aquella edición se ilustraba con una fotografía de unas vías férreas que corresponden a la obra de ingeniería antes mencionada en que trabajaba Benet. En comunicación al autor, Juan Benet bromeaba sobre el nulo 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*". [...]

⁵⁵⁸Los trabajos del embalse del Porma se realizaron bajo la dirección de Pablo García Arenal, ejerciendo Benet el cargo de Jefe de Obra. En mayo de 1993, la Dirección General de Obras Hidráulicas del Ministerio de Obras Públicas tomó la decisión de bautizar con el nombre de *Juan Benet* la presa que almacena las aguas embalsadas.

⁵⁵⁹En el libro *Dionisio Ridruejo*, desde la Falange a la oposición (V.V. A.A., Madrid, Taurus, 1976) se cuenta la no muy frecuente actividad de Benet dentro del PSAD: acude a la formación de SEDE (Sociedad Española de

Finalizado el trabajo leonés y centrado ya el paisaje mítico de Región, se instala definitivamente en Madrid, en el 226 de la calle Serrano, y abre casa de campo en Zarzalejo, cerca de El Escorial. En 1965, ve la luz un libro capital en el que Benet resume su teoría literaria y anuncia lo que va a ser su obra futura: *La inspiración y el estilo*. El 15 de abril del año siguiente, muere su hermano Paco. Jaime Salinas, con quien Benet había trabado amistad, le encarga para Alianza editorial la traducción de *A este lado del paraíso* de Scott Fitzgerald.

En febrero de este mismo año, 1967, firma con José Vergés un contrato del que siempre se arrepentiría⁵⁶⁰: el contrato para la edición de su primera novela *Volverás a Región*, que saldrá a las librerías en el mismo mes de 1968, según Benet, pero que será registrada en 1967.

Muy pocos críticos se ocupan de la novela, tal como veremos más adelante. Sólo al año siguiente, el 69, cuando obtiene por su segunda novela, *Una meditación*, el premio "Biblioteca Breve", comenzará a dibujarse una figura pública de Juan Benet siempre polémica, que le costará el enfado de muchos y las adhesiones sin discusión de sus más fieles. Fue Juan García Hortelano quien se encargó de enviar la novela a aquel mítico premio patrocinado por Carlos Barral. Benet la había escrito en un artefacto de su propia invención -medio torno, medio máquina de escribir- y constituía literalmente un rollo de papel continuo. Conoce a Rosa Regás, que publicará en la editorial La Gaya Ciencia gran parte de los títulos benetianos, y viaja por primera vez a los Estados Unidos. *Una meditación* aparece en 1970, lo mismo que "Los padres"⁵⁶¹ y el volumen de ensayos *Puerta de tierra*. En el mes de diciembre, presta su firma al escrito "A la opinión pública" contra las penas de muerte impuestas por el consejo de guerra celebrado en Burgos y contra la

Escritores) en 1965; firma un escrito de adhesión a los catedráticos de Universidad sancionados por el franquismo... Cuando Ridruejo abandona el partido, en enero del 68, se decide formar un Secretariado Colegiado del mismo, integrado, entre otros, por el propio Benet. En la página 16 de dicho libro se lee: "Continuó la vida del grupo (...) del que yo me distancié no sé por qué razón. Lo más probable es que me diera cuenta -no demasiado tarde- que no tenía nada que hacer en el campo de la política". El artículo "Valdictoria a Dionisio" reúne suficiente información sobre aquellas reuniones políticas tan singulares en torno a Ridruejo. Puede consultarse en la edición citada de *Artículos*.

⁵⁶⁰Se arrepentirá del contrato firmado, no del hecho de ver su novela en letra impresa. [...]

⁵⁶¹Este curioso cuento, nunca recogido en libro, apareció en el número 1 de *El Urogallo*, en 1970. En el prólogo a la edición del primer tomo de sus *Cuentos completos* (Alianza, Madrid, 1977, pág. 7), escribe al respecto Juan Benet: "[es un cuento] del que preferiría olvidarme pero que, tal vez por eso mismo, no puedo apartar de mi memoria; no sé por qué ni cómo ni cuándo lo escribí y, si he de ser sincero, ni siquiera con qué objeto; pero lo cierto es que lo escribí -creo que conservo el original por algún lado- y ahí ha quedado, con el reconocimiento público de mi innegable paternidad, despojado de los otros derechos y privilegios de que gozan sus hermanos, legítimos en mayor grado que ese fruto indeseado de un concubinato vergonzoso".

violencia, a raíz del secuestro del cónsul Beilh. Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Javier Marías, Antonio Martínez Sarrión y Eduardo Chamorro inician amistad con Benet, quien pasa a ejercer cierto magisterio sobre escritores más jóvenes.

Aparece en 1971⁵⁶² el volumen *Teatro* y una cuidada edición, con fotografías de Colita, de la novela corta -o relato largo- *Una tumba*. En 1972, cuando publica la novela *Un viaje de invierno* y las *5 narraciones y dos fábulas* se va a vivir al número siete de la calle Pisuerga, en la Colonia madrileña del Viso, lugar de encuentro y de míticas tertulias para muchos escritores y aspirantes a serlo. También permite a *El Urogallo*⁵⁶³ publicar dos poemas suyos: "En Cauria" y "Un enigma".

Tras *La otra casa de Mazón* y los relatos de *Sub rosa* abre un paréntesis de tres años sin publicar libro alguno⁵⁶⁴. Tres años y tres muertes: la de su esposa, la de Dionisio Ridruejo y la de Franco.

En 1976, como compensación por su ausencia de las librerías, da a la imprenta tres ensayos: *Qué fue de la Guerra Civil*, dedicado a Rosa Regás; *En ciernes*, a algunos amigos de tertulias literarias; y *El ángel del Señor abandona a Tobías*, a Nuria, *in memoriam*. Viaja a China y publica *En el estado*. Comienza, estamos en 1977, a trabajar en el salto de Los Moralets. Mientras, en compañía de Juan García Hortelano, se va en el 78 a dictar diversas conferencias en los Estados Unidos, se edita aquí *El pozo y el Numa*, libro mitad ensayo, mitad relato, tras el que abre otro paréntesis, de dos años en esta ocasión, hasta la salida de *Saúl ante Samuel* -su última novela para La Gaya Ciencia y su mayor esfuerzo creativo- y la presentación de *El aire de un crimen* al premio "Planeta", donde quedará finalista.

Su interés no va a reducirse tan sólo a la ingeniería, la creación literaria, los frecuentes artículos (política, literatura...) en prensa, la música, etc. El viernes, 19 de abril de 1981, a las ocho de la tarde, inaugura exposición pictórica en la galería de arte Italia-2, en Alicante, con el título *Operaciones navales y collages*. Se trata de veinte cuadros y trece collages, todo lo producido por

⁵⁶²Algunas bibliografías benetianas sitúan su aparición un año antes, en 1970, lo que constituye un error. El volumen, que no incluye la ya citada *Max*, ve la luz en Madrid, en la editorial Siglo XXI, al precio de 125 pesetas, y en su sexta página puede leerse: "Primera edición, 1971", y, más abajo, el *copyright* de Juan Benet Goytia [sic], también de 1971.

⁵⁶³Núm. 19, septiembre de 1972, págs. 7-8.

⁵⁶⁴Tan solo aparecerá el relato *Amor vacui* en la revista *Plural*, núm. 41, febrero de 1975. Se reeditó en libro en *Una tumba y otros relatos* (ed. de Ricardo Gullón, Taurus, Madrid, 1981, págs. 291-296).

sus pinceles entre 1976 y 1980. Amén de un estudio de Molina Foix, en el catálogo de la exposición se pueden leer las siguientes palabras de Benet:

Para distraer durante veinticinco años unos ratos de ocio me he dedicado al ejercicio de la literatura y de esa suerte he publicado una veintena de libros. Para despejar la cabeza de las obsesiones literarias me he dedicado a veces a pintar operaciones navales, cuyo resultado a la vista está. En fin tras la fatiga provocada por el color y el dibujo, he buscado el descanso en el "collage" cuyo resultado también está a la vista. Cuando el "collage" me canse, no sé realmente lo que haré; probablemente, nada.

Ilustradas precisamente con "collages" de Emma Cohen, salen a las librerías, en mayo del 81, sus *Trece fábulas y media*. Al año siguiente, conoce a la escritora Blanca Andreu, con la que se casará en 1984, y autoriza la recopilación de algunos de sus artículos con el título de *Sobre la incertidumbre*, amén de editar *La moviola de Eurípides*, libro de ensayos y conferencias. El 15 de octubre de ese año, 1982, se termina de imprimir en el Taller de Artes Gráficas de Gonzalo Bedia en Santander *En la penumbra*, primera redacción de la novela que en el 89, publicará Alfaguara⁵⁶⁵. Con el breve paréntesis de la recopilación ya citada de *Artículos* de 1983, hasta 1986 irán pareciendo los tres volúmenes de *Herrumbrosas lanzas* y el importantísimo *Mapa de Región*: el cuarto volumen -la final "caída de los dioses", como el propio Benet decía- no llegaría a ver la luz:

Pensaba liquidar el tercer volumen con un colofón, pero lo reconsideré y comprendí que no era sólo un colofón, así que me tomé un descanso para ver cómo acababa esa serie⁵⁶⁶.

En ese 1986, corredacta y firma un escrito de apoyo al gobierno socialista cuando éste solicita a los ciudadanos su voto favorable a la entrada de España en la OTAN. Un año después, reúne en *Otoño en Madrid hacia 1950* diversos escritos de carácter memorialista ya publicados con anterioridad. Con evidente orgullo, recoge la medalla de honor que le concede el Colegio de

⁵⁶⁵ Como ocurre con *Teatro*, casi todas las bibliografías benetianas yerran en el caso de la edición santanderina de *En la penumbra*, entendiéndola como ensayo y no como narración. No lo hace Ken Benson, pero sí Kethleen M. Vernon, John B. Margenot II o *Urogallo*. Dibujada la cubierta por Joaquín Vaquero Turcios, las sesenta y tres páginas de *En la penumbra* del 82 constituyen un relato que, siete años después, Benet corregirá y aumentará. Compárense los comienzos de 1982 y 1989:

"-Que pase -dijo la señora y de nuevo se caló los lentes y de nuevo empuñó la pluma para reanudar los asientos de su libro de caja..."

"-Ya te puedes ir -dijo la señora y de nuevo se caló los lentes y de nuevo empuñó la pluma para reanudar los asientos de su libro de caja..."

⁵⁶⁶ *Urogallo*, pág. 38.

Ingenieros de Caminos. Va viendo cómo mueren algunos de sus amigos: Alberto Machimbarrena, Caneja, Barral, García Hortelano...:

Todos han muerto, los de una cierta generación y edad, todos mis amigos. No han muerto los amigos que adquirí recientemente porque son mucho más jóvenes y porque no tienen razón para morirse. Un amigo que adquieres a los nueve años y que se muere cincuenta años después...⁵⁶⁷

Tras concluir, en 1988, los trabajos en la presa de Santa Eugenia, cerca de la gallega Corcubión, se apresta a organizar su propia empresa de ingeniería⁵⁶⁸ y publica, al año siguiente, lo que él llamó "un encargo engorroso" y "con título impuesto", *Londres victoriano*. En una entrevista del mes de noviembre declara:

Claro que me ablando. ¿Quién no se ablanda? ¿Qué ventaja tendría endurecerse? Pero eso es algo que va con el despertador y los meses y los días. Algunas épocas me endurezco (...). A lo mejor hace veinte años hice textos más herméticos que los de ahora. Pero también los hice más claros. A las pruebas me remito. En ningún momento se puede decir que eso obedezca a una tónica general, semejante a la senilización o a la decadencia del cuerpo. Pasado mañana, me puedo descolgar, si me lo pide el cuerpo, con una obra hermética, más cerrada y dura que cualquiera de las anteriores.⁵⁶⁹

El 12 de diciembre, en la sede de la Presidencia autonómica madrileña, se le hace entrega del premio "Comunidad de Madrid", en el apartado de literatura y por el conjunto de su obra. Según se lee en el programa del acto, ese premio fue concedido por unanimidad, y pasará a ser uno de los escasísimos reconocimientos oficiales que la obra benetiana habría de obtener mientras vivió su autor.

Su madre, Teresa, muere el 26 de marzo de 1990. En ese verano reúne diversos ensayos -ya publicados en revistas u otros lugares con anterioridad- bajo el título *La construcción de la Torre de Babel*: será su penúltima obra. En octubre del 91, aparece *El caballero de Sajonia*, visión novelada de algunos episodios de la vida de Lutero. La obra respondía a un encargo para engrosar el

⁵⁶⁷Urogallo, pág. 38.

⁵⁶⁸Se llama *Compañía Hidrocinética Regional, S.A.* con sede en el Paseo de La Habana, En Madrid. Aún habría Juan Benet de dejar firmado el proyecto para la presa de Rialp, en Lérida, y el anteproyecto del trasvase Tajo-Guadiana que estudia la empresa citada, en la actualidad.

⁵⁶⁹Eugenio Fuentes, "Juan Benet, metáforas como desfalcos" (Suplemento "Cultura", núm. 52, *La Nueva España*, viernes, 24 de noviembre de 1989).

catálogo de una colección de gran tirada: por primera vez y última vez, el paisaje novelesco no es el de Región.

El mes de septiembre de 1992, se ve obligado a acudir al médico debido a unas molestias en la cara. La enfermedad detectada, un tumor cerebral -especialmente doloroso, por afectar al nervio trigémino- acabará en poco tiempo con su vida. El 29 de noviembre de 1992, aparece en las páginas de opinión de *El País* el que habría de ser su último artículo, "'Wojtysolo'". En sus carpetas, quedaban unos cuantos poemas inéditos, varias elongaciones sobre "Amor vacui" y el "Libro XV" de *Herrumbrosas lanzas*.

Sobre la una de la madrugada del día 5 de enero de 1993, deja de existir en la casa de Pisuergra, 7, que se negó a abandonar por un hospital. Fue inhumado el día de Reyes, en la zona vieja del cementerio⁵⁷⁰ madrileño de La Almudena, en el mismo panteón que sus padres y su hermano Paco. Unas doscientas personas asistieron al entierro».

⁵⁷⁰Se encuentra en el Cuartel 78, Manzana 82, Letra A.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía general de literatura comparada y literatura francesa.....	247
II. Bibliografía de la literatura española de posguerra.....	275
III. Bibliografía de los precursores	284
III.1.- Bibliografía general.....	284
III.2.- Marcel Proust.....	284
III.3.- Henry James.....	286
III.4.- James Joyce.....	287
III.5.- Virginia Woolf.....	288
III.6.- John Dos Passos	289
III.7.- William Faulkner	290
IV. Bibliografía del <i>Nouveau Roman</i>	292
IV.1.- Bibliografía general.....	292
IV.2.- Publicaciones colectivas.....	293
IV.3.- Nathalie Sarraute	294
IV.4.- Alain Robbe-Grillet.....	297
IV.5.- Michel Butor.....	300
V. Bibliografía de JUAN BENET	307
V.1.- Novelas	307
V.2.- Relatos y cuentos	307
V.3.- Teatro.....	308
V.4.- Poesía.....	308
V.5.- Mapa.....	308
V.6.- Ensayos	309
V.7.- Traducciones.....	310
V.8.- Artículos de revista.....	310
V.9.- Prólogos.....	312
V.10.- Adaptación y guión de cine.....	313
V.11.- Publicaciones conjuntas	313
V.12.- Traducciones de obras de Juan Benet.....	313

V.12.1.- Novelas y relatos.....	313
V.12.2.- Ensayos.....	314
V.12.3.- Teatro.....	314
V.13.- Televisión.....	314
VI. Artículos, ensayos, entrevistas, reseñas y tesis doctorales sobre Juan Benet.....	315
VI.1.- Artículos publicados a raíz del fallecimiento de Juan Benet.....	315
VI.1.1.- Diarios nacionales.....	315
VI.1.2.- Diarios de Provincias: 6 de enero de 1993.....	316
VI.1.3.- Diarios nacionales.....	320
VI.1.4.- Diarios de Provincias.....	321
VI.1.5.- Diarios nacionales y de Provincias del 8 de enero de 1993.....	321
VI.1.6.- Diarios nacionales del 9 de enero de 1993.....	322
VI.1.7.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales. 10-01-93.....	322
VI.1.8.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales 11-01-93 hasta 28-01-93 (en orden de fechas).....	322
VI.1.9.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales 8-02-93 hasta 25-02-93 (en orden de fechas).....	323
VI.1.10.-Diarios nacionales, provinciales e internacionales del mes de marzo de 1993 (en orden de fechas).....	324
VI.1.11.-Números monográficos de revistas.....	326
VI.2.- Homenajes dedicados a Juan Benet.....	327
VI.3.- Libros y volúmenes especiales dedicados a Juan Benet.....	328
VI.4.- Bibliografías.....	330
VI.5.- Tesis doctorales.....	330
VI.5.1.- Tesis por leer.....	331
VI.6.- Entrevistas, encuestas, artículos, reseñas, coloquios, capítulos de libros.....	331

BIBLIOGRAFIA

I.- Bibliografía general, Literatura comparada y Literatura francesa:

- **A.A.V.V.**, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- **A.A.V.V.**, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- **A.A.V.V.**, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- **ADAM, Jean-Michel/GOLDENSTEIN, Jean-Pierre**, *Linguistique et Discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.
- **ADAM, Jean-Michel**, *Le récit*, Presses Universitaires de France, 1984.
 - *Le texte narratif: Traité d'analyse textuelle des récits (avec des travaux pratiques et leurs corrigés)*, Nathan, 1985.
 - "La mise en relief in le discours narratif", *Le français moderne*, núm. 4, 1976, págs. 312-330.
 - "Langue et texte: imparfait/passé simple", *Pratiques*, núm. 10, 1976, págs. 49-68.
- **ACTES ET COLLOQUES 8**, Paris, Klincksieck, 1971, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et Littérature romanes de Strasbourg, avril 1970, textes recueillis et présentés par Michel Mansuy.
- **ALBÉRÈS, René-Marie**, *Bilan littéraire du XXème siècle*, Paris, Nizet, 1970.
 - *Le roman d'aujourd'hui 1960-1970*, Paris, Ed. Albin Michel, 1970.
 - *Panorama de las literaturas europeas: 1900-1970*, Madrid, Al-Borak, S. A. de Ediciones, 1972. (Edición original en francés, Ed. Albin Michel, 1969.)
 - *Littérature horizon 2000* Paris, Ed. Albin Michel, 1974.

- **ALBOUY, P.**, *Mythes et mythologies in la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1968.
- **ALLOT, M.**, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- **AMOUROUX, Henri**, *La grande Histoire des Français sous l'Occupation*, T. 8. "Joies et douleurs du peuple libéré. 6 juin-1er septembre 1944", Paris, Ed. Robert Laffont, 1988.
- **ARRIVÉ, M.**, "Lire", in *Pratiques*, 7-8, décembre 1975.
- **AUTHIER-REVUZ, J.**, "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", *Langages*, núm. 73, 1984, págs. 98-111.
- **AYALA, F.**, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984.
 - *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- **BACHELARD, Gaston**, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, 1934.
 - *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, 1938.
 - *L'air et les songes*, Paris, 1943.
 - *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1945.
 - *La terre et les rêveries du repos*, Paris, 1948.
 - *Le rationalisme appliqué*, Paris, 1948.
 - *Le matérialisme rationnel*, Paris, 1953.
 - *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960
 - *Essai sur l'imagination de la matière. L'eau et le rêve*, Paris, José Corti, 1978.
 - *La psychanalyse du feu*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 1994, 1^{ère} éd., 1949.
 - *La poétique de l'espace*, Quadrige/P.U.F., 1994. 1^{ère} éd., 1957.

- **BERGSON, Henri**, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1997 (1^{ère} éd. 1927).
 - *L'énergie spirituelle*, Paris, Quadrige/P.U.F.
 - *L'évolution créatrice*, Paris, Quadrige/P.U.F.
 - *Le rire*, Paris, Quadrige/P.U.F.
 - *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Quadrige/P.U.F.
 - *Matter and Memory*, Trad. Nancy M. Paul/W. Scott Palmer, London, George Allen and Unwin, LTD., 1950.
- **BOELHOWER, William**, *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*, New York/Oxford UP, 1987.
- **BOLLNOW, Otto Friedrich**, *Hombre y espacio*, Trad. Jaime López de Asiaín y Martín. Barcelona, Editorial Labor, 1969.
- **BAKHTINE, Mickhaïl**, *La Poétique de Dostoïevski*, (Trad. du russe par I. Kolitcheff, présentation de J. Kristeva), Paris, Seuil, 1970 [1963].
 - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Moscou, 1963. Trad. française, Gallimard, 1978.
 - *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982 [1979]
 - *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- **BAL, M.**, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, núm. 29, 1977, págs. 107-127.
 - *Narratologie (Essai sur la signification narrative in quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977.
 - *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1975.
- **BALLY, Ch.**, *Le style indirect libre en français moderne*, Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1912.
- **BANFIELD, A.**, "Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect", *Change*, núms. 16-17, 1973, págs. 188-226.

- "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées", *Langue française*, núm. 44, 1979, págs. 9-26. "Where Epistemology, Style and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought", *New Literary History*, núm. 9, 1978, págs. 415-454.
- "The Formal Coherence of Represented Speech and Thought", *PTL*, núm. 3, 1978, págs. 289-314.
- **BARTHES, Roland**, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Pierres vives", 1953.
- *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Pierres vives", 1957.
- *Essais critiques*, Ed. du Seuil, coll. "Tel Quel", 1964. La edición de 1972 (sexta) contiene una presentación nueva.
- *Eléments de sémiologie*, Paris, (Se encuentra a continuación de *Degré zéro de l'écriture*), la colección de bolsillo por Gonthier, 1965.
- *Critique et vérité*, Paris, Ed. du Seuil, 1966.
- *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1970.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1973.
- *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- *Barthes*, Paris, *L'Arc*, Duponchelle, 1990.
- "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, núm. 8, 1966, págs. 1-27.
- "L'effet du réel", *Communications*, núm. 11, 1968, págs. 84-89.
- **BAUMBERGER, Peter, F.**, pres. *Encyclopaedia Universalis*, Jacques Bersani conseiller, Editorial Encyclop, Universalis France S.A. Ed. de 1989.
- **BEAUJOUR, M.**, "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, núm. 32, 1977.
- **BEAUMARCHAIS, J.-P./COUNTY, D./REY, A.**, *Dictionnaire des Littératures de Langue française*, Participation de 288 auteurs, 4 vol., Paris, Bordas, 1987.

- **BELLEMIN-NOËL, Jean**, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, "Que sais-je?", 1978.
 - *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.
- **BENVENISTE, Emile**, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1966.
 - "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages*, núm. 17, 1970, págs. 12-18.
- **BLANCHOT, Maurice**, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1955.
 - *El libro que vendrá*, Trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Avila Editores, 1991. Título original: *Le livre à venir*. Gallimard, 1959.
- **BOBES NAVES, M^a del Carmen**, *La novela*, Ed. Síntesis, "Teoría de la literatura comparada", Madrid, 1993.
 - "La valeur sémiotique du temps in le récit", *Ars Semeiotica*, núm. 8, 1/2, 1984, Págs. 107-120.
- **BOISDEFFRE, Pierre de**, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. 1939-1960*, Paris, Le livre Contemporain, 1959, Prix Narcisse Michaud, 1958.
 - *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 2ème édition, 1979.
 - *Où va le roman? Essai*, Paris, Ed. Del Duca, nouvelle édition, 1972.
- **BONET, L.**, *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus, 1972.
- **BONNEFOY, Claude**, articles de Claude Bonnefoy recueillis in *Panorama critique de la littérature moderne* por: Tony Cartano/Maurice Lever/Georges Londeix/Daniel Oster, Paris, Ed. Belfond, 1980.
- **BONNEFOY, Claude, CARTANO, T./ OSTER, D.**, *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, articles de Bonnefoy, Cl./Cartano, T./Oster, D. Paris, Ed. Jean-Pierre Delarge, 1977.
- **BONNET, J. C.**, "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique*, núm. 63, 1985, págs. 259-277.
- **BOOTH, W. C.**, - *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961. *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

- *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, Persiles 160, Serie "Teoría y crítica literaria", 1986. Título original: *A rhetoric of irony*, The University of Chicago, 1974.
- "Distance et point de vue. Essai de classification", *Poétique*, núm. 4, 1970, págs. 511-524.
- **BOURNEUF, Roland/OUELLET, Réal**, *La novela*, Barcelona, Ariel, "Letras e Ideas", 1985.
- **BORGES, Jorge Luis**, - *Ficciones*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1944. Reimpreso en Buenos Aires, Alianza, 1986.
 - *Fictions*, Trad. de Verdevoye/Ibarra/Caillois. Paris, Gallimard, 1983.
- **BRÉMOND, C.**, *Logique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1973.
 - "La logique des possibles narratifs", *Communications*, núm. 8, 1966.
- **BRENNER, Jacques**, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, Paris, Luneau Ascot Editeurs, 1982.
- **BRONZWAER, W. J. M.**, *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Gromingen, Wolters Noordhoff Publ., 1970.
- **BROWN, E.K.**, *Rhythm in the Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 1967 (4^a ed., orig. de 1950).
- **BRUÉZIÈRE, Maurice**, *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1975.
- **BRUNEL, Pierre/MADELENAT, D./COUTY, D./GLIKSOHN, J.-M.**, *La critique littéraire*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", núm. 664, 1977.
- **BRUNEL, P./PICHOS, C./ROUSSEAU, A.-M.**, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.
- **BRUNEL, Pierre/CHEVREL, Yves**, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- **CABRERA INFANTE, G.**, *Exorcismos de estilo*, Barcelona, Seix barral, 1976.
- **CALDERWOOD, J. L./H. E. TOLIVER**, *Perspectives on Fiction*, London, Oxford University Press, 1968.

- **CAMPOS, J.**, *Función de la novela*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
 - "La querella de la nueva novela", *Ínsula*, 257.
- **CAYROL, Jean**, *Le droit de regard*, Paris, Ed. du Seuil, 1963.
- **CERQUIGLINI, B.**, "Le style indirect libre et la modernité", *Langages*, núm. 73, 1984, págs. 7-16.
- **CHARLES, M.**, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- **CHARTIER, Pierre**, - *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
 - *Présentation de: Les faux-monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard/Folio, 1991.
- **CHATELAIN, D.**, "Frontières de l'itératif", *Poétique*, núm. 65, 1986, págs. 11-124.
 - "Itération inteme et scène classique", *Poétique*, núm. 51, 1982, págs. 369-381.
- **CHEVALIER, J./ GHEERBRANT, A.**, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont, "Jupiter", 1982.
- **CHEVREL, Yves**, *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", n° 499, 1989.
- **CIARONESCU, Alexandru**, *Principios de Literatura Comparada*, Universidad de La Laguna, 1964.
- **CLANCIER, Anne**, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.
- **CLAUDON Francis/HADDAD-WOTLING, Karen**, *Précis de littérature comparée. Théorie et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan/Université, 1992.
- **COHN, D./G. GENETTE**, "Nouveaux nouveaux discours du récit", *Poétique*, Paris, núm. 61, 1985, págs. 101-109.
- **COLLECTIF**, *Les littératures contemporaines à travers le monde*, Préface de Roger Cailliois, Hachette, coll. "A travers le Monde".
 - *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1968.

- *Poétique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1977.
- "Les chemins actuels de la critique", *Communications*, núm. 8, Ed. du Seuil, 1966.
- *Théorie d'ensemble*, (Barthes, Roland/Derrida, Jacques/Foucault, Michel/Kristeva, Julia/Ricardou, Jean/Roche, Denis/Sollers, Philippe /Thibaudau, Jean). Paris, Ed. du Seuil, 1964.
- *Histoire de la Littérature française*, T.II. *Du XVIII^{ème} à nos jours*, sous la direction de Jacques Roger, Paris, Armand Colin, coll. U, 1970.
- *La crisis de la literariedad*, Gallardo, M. A./Todorov T. /Mignolo. W. D./Martinez/ Bonati, F./Lazaro Carreter, F./Weinrich, H./Bremond, Cl./Reisz de Rivarola, S./Bettetini, Inkenberg, J. M.,. Madrid, Taurus, Persiles-173-, Serie "Teoría y Crítica literaria", 1987.
- *Historia de la literatura francesa*, bajo la dirección del Profesor Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 1994.
- **COLLOQUE DE CERISY**, *Le nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Tome I: Tome II:. Paris, U.G.E., 1972.
- **COLLOQUE DE CERISY**, *Bachelard*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1974.
- **COLLOQUE DE CERISY**, *Prétexte: Roland Barthes*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1977.
- **COLLOQUE DE CERISY**, *La ville: le discours utopique*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1978.
- **COLLOQUE DE CERISY**, *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.
- **COLLOQUE DE NANTES**, *Lecteur et lecture*, 1979.
- **COLLOQUE DE REIMS**, *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987.
- **COLLOQUE DE SAINT MAXIMIN**, *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- **COLLOQUE DE TOULOUSE**, *Le personnage en question*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.

- **CORDESSE, G.**, "Note sur l'énonciation narrative /Une présentation systématique", *Poétique*, núm. 65, 1986, págs. 43-46.
- **COURTES, J.**, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. (Estudio Preliminar de A. J. Greimas)*, Buenos Aires, Hachette, 1980 (orig francés de 1976).
- **CROCE, Benedetto**, "La letteratura comparata", in *Problemi di estetica*, 2ª ed., Bari, Laterza, 1923, págs. 71-76.
- **CROSMAN WIMMERS, I.**, "Thématique et poétique de la lecture romanesque", in *Communications*, 47, 1988.
- **CRUIKSHANK, John**, *The Novelist as Philosopher: studies in French Fiction*, London, Oxford University Press, 1962.
- **DÄLLENBACH, Lucien**, *El relato especular*, Trad. espagnole. Madrid, Ed. Visor, "Literatura y Debate crítico", 1991. (Título original: *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977.)
- "Intertexte et autotexte", *Poétique*, núm. 27, 1976, págs. 282-296.
- **DEDEYAN, Charles**, *Le critique en voyage ou Esquisse d'une Histoire littéraire comparée*, Paris, Ed. Techniques, 1985.
- **DELEUZE, Gille**, *Le bergsonisme*, Quadrige/P.U.F.
- **DESCOMBES, Vincent**, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Ed. de Minuit, coll, "Critique", 1979.
- **DÉTHY, M.**, *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Lyon, Vie ouvrière, Bruxelles/Chronique sociale, coll. "L'Essentiel", 1991.
- **DEWEY, J.**, *Art as experience*, New York, Capricorn Books, 1958.
- **DEWULF, Geneviève**, *Entretiens sur l'Autre et l'Ailleurs avec Philippe Jaccottet et J. de Romilly suivis de Réflexions avec Cl. Lévi-Strauss*, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- **DIJK, T. A.**, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, 1983.
- *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1980.

- **DOLEZEL, L.**, "Vers la Stylistique Structurale", *Travaux linguistiques de Prague*, núm. 1, 1964, págs. 257-267.
- **DORRIT, Cohn**, *La transparence intérieure*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1981. (Edición original en inglés, 1978).
- **DOSSE, François**, *Histoire du structuralisme*, Paris, Ed. la Découverte, T. I, 1991; T.II, 1992.
 - 1. *Le champ du signe*, 1945-1966.
 - 2. *Le chant du cygne*, 1967 à nos jours.
- **DUCROT, O.**, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
 - "Structuralisme, énonciation e sémantique", *Poétique*, núm. 33, 1978, págs. 107-128.
- **DUCROT, O./TODOROV, T.**, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1972.
- **DUMÉZIL, Georges**, *Del mito a la novela*, México, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V., 1993. Trad. española de Juan Almela. Versión original en francés: *Du mythe au roman. La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus I, V-VIII) et autres essais*, Paris, PUF, 1970.
- **DUPRIEZ, B.**, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984.
- **DURAND, G.**, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
 - *Figures mythiques et visage de l'oeuvre: la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.
- **ECO, Umberto**, *Lector in fabula*, Trad. française. Paris, Ed du Seuil, coll. "Figures", 1985.
 - *Diario mínimo*, Madrid, Horizonte, 1964.
 - *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
 - *L'oeuvre ouverte*, trad. française, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1965.
 - *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.

- *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- "La crítica semiológica", in CORTI, M. y SEGRE, C. (eds.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Turín, E.R.I., 1970.
- *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Turín, Ed. de "Filosofía". Segunda edición revisada y aumentada en 1970, en la editorial Bompiani.
- *La estructura ausente*, Introducción a la semiótica, Barcelona, Lumen, 1972 (Orig italiano de 1968).
- *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- *Obra abierta*, Segunda edición, Barcelona, Ariel, 1979 (Orig italiano de 1967).
- *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1982.
- *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1986
- *La estrategia de la isusión*, Barcelona, Lumen, 1986.
- *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- *los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993.
- *Signo*, Barcelona, Labor, 1994.
- *Segundo diario mínimo*, Barcelona, Lumen, 1994.
- *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo-Mondodori, 1994.
- *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.
- *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- *La isla del día de antes*, Barcelona, Lumen, 1995.
- *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.
- *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani.
- *Arte e Bellezza nell'estetica medievale*, Turín, Bompiani. (Trad. esp. en Barcelona, Lumen, 1997).
- *Estetica e teoria del l'informazione*, Milán, Bompiani.
- **ECO, U. y VOLLI, U.**, *Introduzione a Paralinguistica e cinesica*, Milan, Bompiani.
- **ECO, U. y FASCCANI, R.**, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, Bompiani.
- **ECO, U. y SEBEOK, T. A.**, *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.
- **ECO, U. y COLOMBO, F., ALBERONI, F. y SACCO, G.**, *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza, 1990.
- **ECO, U. y otros**, *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón.
- *Los comics de Mao*, Barcelona, Gustavo Gili.
- **ELIADE, Mircea**, *Traité d'histoire des religions*, préface de Georges DUMÉZIL, Paris, Payot, 1949. (Réimpression coll. "Idées", 1975).
- *Images et symboles*, Essai sur le symbolisme magico-religieux. Gallimard, 1952.
- *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.
- *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard/Essais, 1949. (Réimpression coll. "Idées", 1975).
- *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. "Idées", 1963. (Rééd. 1973).
- *L'épreuve du labyrinthe*, Entretiens avec Cl.-H. ROQUET. Paris, Ed. Belfond, 1985.
- *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Trans. Willard R. Trask. New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1959.

- **FAYOLLE, Roger**, *La critique*, Armand Colin, coll. "U", 1964. (Nouvelle éd. remise à jour en 1978).
- **FOKKEMA, D. W./IBSCH, Elrud**, *Teorías de la literatura del siglo XX*, traducción y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra/Estudios literarios, 1992.
- **FOUCAULT, Michel**, *Les mots et les choses*, Paris, Tel/Gallimard, 1966.
- **FOWLER (ed.)**, *Essays in New Stylistics*, Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1975, págs. 223-257.
- **FRAZER, Sir James**, *The Golden Bough*, New York, MacMillan, 1963.
- **FREUD, Sigmund**, *Essais de psychanalyse appliquée*, Trad. française. Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.

- *Essais de psychanalyse*, Paris, Trad. française. Payot, 1981.
- **FRIEDMAN, M.**, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955.
- **FRIEDMAN, N.**, "Point of View in fiction. The Development of a Critical Concept", *PMLA*, LXX, 1955, págs. 1160-1184.

- "Point of view of fiction", *P.M.L.A.*, LXX, 1965.
- **FRYE, Northrop**, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Third edition. New Jersey, Princeton UP, 1957.
- **FUENTES, Carlos**, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- **FUZELLIER, E.**, *Cinéma et littérature*, Paris, Editions du Cerf, 1964.
- **GAGNEBIN, Murielle**, *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*, Paris, PUF, 1984.
- **GENETTE, Gérard**, *Figures I: Espace et langage. L'univers réversible*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1966.

- "Frontières du récit", *Communications*, núm. 8, 1966.

- *L'analyse du récit*, Paris, Seuil, 1966.

- *Figures II: raisons de la critique pure. La littérature et l'espace*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points", 1969.
- *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1972.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1982.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1983.
- *Théorie des genres*, Paris, Ed. du Seuil, 1986.
- **GENNEP, Arnold Van**, *The Rites of Passage*, Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffé, Chicago, U of Chicago P., 1960.
- **GLOWNSKI, M.**, "Sur le roman à la première personne", *Poétique*, núm. 72, 1987.
- **GOYET, F.**, "'Imitatio' ou intertextualité?", *Poétique*, núm. 71, 1987, págs. 313-320.
- **GLEIZE, Joëlle**, *Le double miroir. Le livre in les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette supérieur, H.U., "Recherches littéraires", 1992.
- **GREIMAS, A.-J.**, *Du sens I*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- *Du sens II*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- **GREIMAS, A. J./J. COURTÉS**, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- **GRIVEL, Ch.**, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- **GROUPE D'ENTREVERNES**, *Analyse sémiotique des textes*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- **GUILLÉN, Claudio**, "Problemas de tematología, in *Die verführte Unschuld de H. Peytriconi*", *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, págs. 297-406.
- "Perspectivas de la Literatura Comparada", *Boletín Informativo del Seminario del Derecho Político*, Salamanca, 27, 1962, págs. 47-70.
- *Literature as System*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1971.
- "Some Observations on Parallel Forms", *TAR*, II-III, 1971-1972, págs. 395-415.

- "Sátira y poética en Garcilaso", en *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*, de R. PINCUS SIGELE y G. SOBEJANO, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-233.
- "Literary Change and Multiple Relations", *CLS*, XIV, 1977, págs. 100-118.
- "Proceso y orden inminente en *Campos de Castilla*", en J. ANGELES (de.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 195-216.
- "Cambio literario y multiple duración", in *Homenaje a Julio Caro Baroja*, de A. CARREIRA, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, págs. 533-549.
- "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", *1616*, 1978, págs. 23-40.
- "Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado", in *Les Cultures ibériques en devenir...Essais... à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, págs. 631-645.
- "De influencias y convenciones", *1616*, II, 1979, págs. 87-97.
- "Quevedo y los géneros literarios", in J. IFFLAND (ed.) *Quevedo in Perspective*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1982, págs. 1-16.
- *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.
- **GULLON, G.**, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- **GULLON, G./A. (Comps.)**, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.
- **GULLON, R.**, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.
- **HAMMON, Ph.**, "Analyse du récit: éléments pour un lexique", *Le français moderne. Revue de Linguistique*, núm. 2, 1974, págs. 133-154.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, núm. 31, 1977.
- **HEIDEGGER, Martin**, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Tel/Gallimard, 1967.
- *Questions I et II*, Paris, Tel/Gallimard.
- **HENDRICKS, W. O.**, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976.

- **HERNADI, P.**, "Discurso indirecto libre y técnicas afines", *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs. 145-158.
- **HERNÁNDEZ ESTEVE, V.**, "Teoría y técnica del análisis filmico", in J. TALENS y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Poesía, narrativa, teatro, cine), Madrid, Catédra, 1978.
- **HOLLAND, N.**, *The Dynamics of literary response*, New York, Norton, Oxford University Press, 1968.
- **HOLTZ, William**, "Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration". *Critical Inquiry*, 4, 1977.
- **HORIA, Vintila, ed.**, *La nueva novela europea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- **HORNING, Alfred**, "Recollection and Imagination in Postmodern Fiction", *Representation and Performance in Postmodern Fiction*, Ed. Maurice COUTURIER, Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, April 1982, Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, págs. 57-70.
- **HUMPHREY, R.**, *La corriente de conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
- **HUTCHEON, L.**, *Narcissistic Narrative. The Metafictional, Paradox*, New York-London, 1980.
 - *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- **ILIE, Paul**, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- **ISER, W.**, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. franç., Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985.
- **JAKOBSON, Roman**, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1970. (1^{ère} éd. en 1963 chez Minuit).
 - *Huit questions de poétique*, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1977.
 - *Entretiens avec J. J. Marchand*, *Archives du XX^{ème} siècle*. Document vidéo comprenant les entretiens des 10 févr. 1972, 2 janv. 1973 et 14 sept. 1974.

- "La lingüística y la poética", in T. A. SEBEEK (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, págs. 123-173.
- **JAMES, H.**, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.
- *Theory of fiction*, James E. Miller Jr., Lincoln, 1972.
- **JANVIER, Ludovic**, *Une parole exigeante*, Paris, Ed. de Minuit, 1964. Traducción de Rosa Marcela Pericás: *Una palabra exigente*, Barcelona, Barral Ed./ Breve, Biblioteca de respuesta, 1972.
- **JAUSS, Hans Robert**, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard/ Bibliothèque des Idées, 1978.
- **JEAN, G.**, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971.
- **JENNY, L.**, "La stratégie de la forma", *Poétique*, núm. 27, 1976, págs. 257-281.
- **JEUNE, Simon**, *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*, Paris, Minard, "Situation núm. 17", *Lettres Modernes*, 1968.
- **JOLY, A.**, *Essais de systématique énonciative*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.
- **JOST, F.**, "Le Je à la recherche de son identité", *Poétique*, núm. 24, 1975, págs. 479-487.
- "Narration(s): en deçà et au delà", *Communications*, núm. 38, 1983, págs. 192-212.
- **JOURDE, P.**, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^{ème} siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- **JOUE, Vincent**, *L'effet personnage in le roman*, Paris, PUF, coll. "Ecriture", 1992.
- **JULIEN, Nadia**, *Dictionnaire marabout des symboles*, Marabout, Allier (Belgique), 1989, Ed. de 1993.
- **JUNG, C. G.**, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1970.
- **KALIK-TELJATNICOVA, A.**, "De l'origine du prétendu `style indirect libre'", *Le Français Moderne*, núm. 33, 1965, págs. 284-294, y núm. 34, 1966, págs. 123-136.

- **KAYSER, W.**, "Qui raconte le roman?", *Poétique*, núm. 4, 1970, págs. 498-510.
- **KAYSER, W. et alii.**, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- **KERBRANT-ORECCHIONI**, "Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle?", in *Texte*, 1, Toronto, Trinity College, 1982.
- **KERN, Stephen**, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1983.
- **KLOTZV.**, *Zur Poetik des Romanz*, Darmstadt, 1987.
- **KNAPP, Bettina L.**, *Archetype, Architecture, and the Writer*, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- **KRISTEVA, Julia**, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1969.
 - *La révolution du langage poétique*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1974.
 - *Semiótica I y II*, Madrid, Fundamentos, 1978.
 - *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- **KRYSINSKI, W.**, "The Narrator as a Sayer of the Author. Narrative Voices and Symbolic Structures", *Strumenti Critici*, núms. 32-33, 1977.
- **KUMAR, Shiv K.**, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, Second edition. Westport, CT, Greenwood Publishers, 1979.
- **KUNDERA, Milan**, *El arte de la novela*, Trad. espagnole. Barcelona, Tusquets Editores, "Marginales 99", 1987.
- **KURZ, P. C.**, *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- **LACAN, Jacques**, *Ecrits*, Paris, Ed. du Seuil, 1966.
 - *L'Arc*, Paris, Duponchelle, réimpr. mars 1990.
- **LACOSTE, Jean**, *La philosophie au XX^{ème} siècle. Introduction à la pensée philosophique contemporaine*, Paris, Hatier, 1988.
- **LANE, Philippe**, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, coll. Fac. Linguistique, 1992.

- **LEENHARDT, J/JOSZA, P.**, *Lire la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- **LEFEBVRE, M. J.**, "Rhétorique du récit", *Poetics*, núm. 2, 1971, págs. 119-134.
- **LEJEUNE, Ph.**, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1975.
 - *Je est un autre*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1980.
- **LE MAGAZINE LITTÉRAIRE**, *La littérature et l'exil*, núm. 221, Paris, juillet/août 1985.
- **LESSER, S.**, *Fiction and the unconscious*, New York, Vintage Books, 1962.
- **LINTVELT, J.**, *Essai de Typologie narrative*, Le "point de vue", Paris, Librairie José Corti, 1981.
 - "Modèle discursif du récit encadré", *Poétique*, núm. 35, 1978.
- **LIPS, M.**, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.
- **LOCKRIDGE, JR. Ross**, *Raintree County*, Mapa. *Raintree County*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1948.
- **LOTMAN, I. M.**, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gil, 1979.
 - *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1973.
- **LUKÁCS, Georges**, *La destruction de la raison, Les débuts de l'irrationalisme moderne*, Paris, T. I, 1958, T II, 1959.
 - *La signification présente du réalisme critique*, Paris, 1960.
 - "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", in LUKÁCS, G., 1961, págs. 205-30.
 - *Goethe et son époque*, 3^{ème} éd. Paris, 1963. (Trad. esp. *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968).
 - *Significación actual del realismo*, México, Era, 1963.
 - *Problemas del realismo*, México, F.C.E., 1966. (Están reimpresos los estudios recogidos en *Ensayos sobre el realismo*, 1948, Buenos Aires, Siglo XXI, 1965).
 - *La novela histórica*, México, Era, 1966.

- *Estética*, Barcelona-México, Grijalbo, 1966-1972, 4 vols.
- *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966.
- *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, México, Grijalbo, 1967, 2ª ed.
- *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo, 1969, 2ª ed.
- *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.
- "Remarques sur la théorie de l'histoire littéraire", in *Goldmann*, 1974, págs. 71-103.
- *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhase, 1971. (Versión francesa, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, Médiations, 1975).
- *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.
- *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- *Littérature, philosophie, marxisme*, Paris, PUF, 1978.
- *Karl Marx und Friedrich Engels Als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau.
- *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.
- *Teoría de la novela*, Barcelona, Hasa.
- **LUKÁCS, Georges, et alii**, *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- **MAJALUT, J. et alii**, *La littérature de notre temps. Ecrivains français*, Paris, Casterman, 1968-1974 (5 vols.).
- **MARTÍNEZ BONATI, F.**, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", *Dispositio*, V-VI, 15-16, 1980-81, págs. 1-18.
- **MATHIEU, M.**, "Analyse du récit", *Poétique*, núm. 30, 1977, págs. 226-259.

- **MATHIEU-COLAS, M.**, "Frontières de la narratologie", *Poétique*, núm. 65, 1986, págs. 91-110.
- **MENDILOW, A. A.**, *Time and the Novel*, Nueva York, Humanities Press, 1972.
- **METZ, C.**, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1970.
- **MITTERAND, H.**, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- **MORAN, F.**, *Explicación de una limitación*, Madrid, Taurus, 1971.
 - *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus, 1971.
- **MORFORD, Mark, P. O./Robert J. LENARDON, Eds.**, *Classical Mythology*, Second edition. New York, Longman, 1971.
- **MORIER, H.**, *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 (2ª ed.) (La primera edición es de 1961).
- **MOZZANI, Eloïse**, *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995.
- **MÜLLER, F. Max**, *Mitología comparada*, Barcelona, Edicomunicaciones, 1988.
- **MARIN, Louis**, *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.
- **NATHAN, J.**, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Nathan, 1964 (2 vols.).
- **NAVAJAS, G.**, *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*, London, Tamesis Book Ltd., 1985.
- **NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE**, 37, printemps 1988, *La Lecture*.
- **OGIBENIN, B./G. GENOT**, *Eléments d'une théorie de la narrativité*, Urbino, Università di Urbino, 1976.
- **OLEZA SIMO, J./S. RENARD**, "La modalización del discurso narrativo", in M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, págs. 529-540.
- **ORS, Eugenio d'**, *El secreto de la filosofía*, Iberia, 1947.

- *La Ciencia de la Cultura*, Rialp, 1964.
- *Arte vivo: los precursores del arte contemporáneo*, 1976.
- *Lo barroco*, 1993. (Trad. francesa, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935).
- **PAGEAUX, D.-H.**, *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, S.F.L.G.C. (Diffusion Minard), 1983.
- **PAVEL, Th.**, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1988.
- **PÉPIN, J.**, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958.
- **PÉREZ FIRMAT, G.**, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en Literatura", *The Romanic Review*, núm. 69, 1978, págs. 1-14.
- **PERRONE-MOISÉS, L.**, "L'intertextualité critique", *Poétique*, núm. 27, 1976, págs. 372-384.
- **PICARD, M.**, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Ed. de Minuit, Critique, 1986.
- *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1989.
- **PICON, Gaétan**, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1988.
- **PIERCE, C. S.**, *Ecrits sur le signe*, Traduction et commentaire de G. Deladalle. Paris, éd. du Seuil, 1979.
- **PINGAUD, Bernard, dir.** *Dictionnaire, Ecrivains d'aujourd'hui*, Dictionnaire anthologique établi, Paris, Grasset, 1960.
- *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- **POÉTIQUE**, 39, septembre 1979, *L'Ecole de Constance*.
- **POLLMANN, L.**, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971 (Orig alemán de 1968).
- *Geschichte des latinamerikanischen Romans II, Literarische Selbstverwirklichung (1930-1979)*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1984.

- **POST, J. B.**, *An Atlas of Fantasy*, Philadelphia/Baltimore, The Mirage Press, ITD., 1973.
- **POUILLON, J.**, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- **POULET, G.**, "Phenomenology of reading", in *New Literary History*, núm. 1, 1969.
- **POZUELO IVANCOS, J. M.**, "El pacto narrativo: enunciación y recepción en El Casamiento-coloquio cervantino", *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.
- **PRATIQUES**, 35, octubre 1982, La lecture.
- **PRADO BIEZMA, F. J.**, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984.
- **PRIETO, A.**, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- **PRINCE, G.**, *A Grammar of Stories*, Paris, Mouton, 1976.
 - "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, núm. 14, 1973, págs. 178-196.
 - "Le discours attributif et le récit", *Poétique*, núm. 35, 1978, págs. 305-313.
 - "Narrative Analysis and Narratology", *New Literary History*, XIII, núm. 2, 1982.
 - *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlín, Mouton, 1982.
- **PROPP, V.**, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974. (La ed. orig. es de 1965).
- **RECANATI, F.**, *La transparencia y la enunciación*, Buenos Aires, Hachette, 1981.
- **REICHENBACH, H.**, *El sentido del tiempo*, México, UNAM, 1959.
- **REISZDE RIVAROLA, S.**, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, III, núm. 2, 1979, págs. 99-170.
 - "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional", *Teoría Semiótica, Lenguajes y textos hispánicos*, págs. 561-584.
- **REVUEDES SCIENCES HUMAINES**, 177, janvier 1980, *L'effèt de lecture*.
- **REYES, G.**, *Polifonía textual (la citación en el relato literario)*, Madrid, Gredos, 1985.

- **RICOEUR, Paul**, *Le conflit des interprétations*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
 - *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
 - *Temps et récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983-1985, 3 vol.
 - *Du texte à l'action*, Paris, Ed. du Seuil, 1986.
- **RIFFATERRE, Michaël**, *La production du texte*. Paris, Ed. du Seuil, 1979.
 - "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, núm. 40, 1979, págs. 496-501.
- **RIMMON-KENAN**, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen & Co. Ltd., 1983. Reimpreso New York, Methuen & Co., 1984.
- **ROBBE-GRILLET, A.**, "Order and Disorder in Film and Fiction", *Critical Inquiry*, 4,1.
- **RODRÍGUEZ MONEGAL, E.**, *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1968.
 - *El boom de la novela hispanoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- **ROJAS, M.**, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio*, 15-16, V-VI, 1980-81, págs. 19-55.
- **ROJTMAN, B.**, "Désengagement du Je in le discours indirect", *Poétique*, núm. 41, 1980, págs. 90-107.
- **ROMBERG, B.**, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Almquist and Wiksell, Stockholm, 1962.
- **ROSE, Margaret A.**, *Parody//Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- **ROSSET, Clément**, *Le réel et son double*, Paris, Folio/Essais, 1984. (Ed. revue et augmentée).
- **ROSSUM-GUYON, F. V.**, "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques", *Poétique*, núm. 4, 1970, págs. 476-497.
- **ROUSSET, J.**, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne du roman*, Paris, Corti, 1972.

- **RUWET, Nicolas**, *Langage, musique, poésie*. Paris, Ed. du Seuil, 1972.
- **RYAN, M. L.**, "Fiction, non-factuals and the principle of minimal departure", in *Poetics*, núm. 8, 1980.
- **SABATO, E.**, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1971 (4ª ed.).
- **SADOUL, Georges dir.**, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Ed. du Seuil, "Microcosme", 1990.
- **SANCHEZ VIDAL, A.**, "La renovación de la novela española en los años sesenta. CIF, núm. VI, 1980, págs. 23-35.
- **SCHOLES, R.**, *Elements of Fiction*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1968.
 - *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1979.
 - *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos, 1981.
 - "Métaréçits", *Poétique*, núm. 7, 1971, págs. 402-412.
- **SCHUEREWEGEN, F.**, "Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet", *Poétique*, núm. 70, 1978, págs. 247-254.
- **SECO, M.**, *Gramática esencial del español*, Madrid, Aguilar, 1972.
- **SEGRE, C.**, *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta, 1976.
 - *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
 - "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenología delle fonti", GIROLAMO y PACCANELLA, *La palabra ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982.
- **SHATTUCK, Roger**, "The Art of Stillness", *The Banquet Years: Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, revised edition, Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1972, págs. 325-352.
- **SIMON, J. P.**, "Enonciation et narration", *Communications*, núm. 38, 1983.
- **SIMON, P. H.**, *Diagnostic des lettres françaises contemporaines*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.

- **SOSALÓPEZ, E.**, *La novela y el hombre*, Madrid, Gredos, 1968.
- **SOURIAU, E.**, "Filmologie et esthétique comparée". *Revue internationale de filmologie*, 1952.
 - *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.
- **SPENCER, Sharon**, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York UP, 1971.
- **SPITZER, Léo**, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- **STANTON, R.**, *Introducción a la narrativa*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1969.
- **STAROBINSKI, Jean**, - *L'oeil vivant: essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris, Gallimard, 1961.
 - *La invención de la libertad: 1700-1789*, Barcelona, Carroggio, 1964.
 - *La invención de la libertad*, Ginebra, Skira, 1965.
 - *Montesquieu par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
 - *Études de style; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Paris, Gallimard, 1970.
 - *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
 - *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
 - *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle; suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1972.
 - *La Relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974.
 - *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Aguilar, 1974.
 - *La Posesión demoníaca: tres estudios*, Madrid, Taurus, 1975.
 - *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1983.

- *Montaigne en mouvement*, Gallimard, 1983.
- *1989, les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979. (Trad. Española, *1789, los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988).
- *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- *l'oeil vivant II: la relation critique: essai*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Largesse*, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.
- **STAROBINSKI, Jean/MAILLARD, Claude/JAUS, Hans Robert**, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1987.
- **STOUT, Janis P.**, *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*, Westport, CT, Greenwood Press, 1983.
- **STRAUCH, G.**, "Contribution à l'étude sémantique des verbes introducteurs du discours indirect", *Ranam*, núm. 5, 1972, págs. 226-242.
- "Problème et méthodes d'une étude linguistique du style indirect libre", *Tradition et Innovation, Littérature et Paralittérature*, Actes du Congrès de Nancy, Paris, Marcel Didier, págs. 409-428.
- **SULEIMAN, S.**, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1993.
- **TACCA, O.**, *El estilo indirecto libre y las maneras de contar*, Buenos Aires, Kapelusz, 1986.
- *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- **TERPENING, Ronnie H.**, *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval, and Renaissance Transformations of a Myth*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 1985.
- **THROWER, Norman J.W.**, *Maps & Man: An Examination of Cartography in Relation to Culture and Civilization*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, Inc., 1972.
- **TODOROV, T.**, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- *Symbolisme et interprétation*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

- *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- "La grammaire du récit", *Langages*, núm. 12, 1968.
- "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, núm. 8, 1966, págs. 125-151.
- **TOLKIEN, J.R.R.**, *Middle-Earth. Mapa. Lord of the Rings: The Two Towers, Part II*. 25th printing, New York, Ballantine Books, 1970.
- **TORRENTE BALLESTER, G.**, *Acerca del novelista y de su arte*, R.A.E., 1977.
- **TUAN, YI-FU**, *Landscapes of Fear*, New York, Pantheon Books, 1979.
 - *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, Up of Minnesota, 1977.
 - *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1974.
- **VALETTE, B.**, *Esthétique du roman moderne: Le roman en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Nathan, 1985.
- **VANNIER, G.**, *XX^eme siècle*, Paris, Bordas, 1988.
- **VAN ROSSUM-GUYON, Françoise**, "Point de vue ou perspective narrative". *Poétique*, núm. 4, 1970, págs. 476 a 497.
- **VERSINI, L.**, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.
- **VETTERS, Karl**, *Temps, aspect et narration*, Rodopi, Amsterdam, 1996.
- **VILLANUEVA, D.**, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- **VITOUX, Pierre**, "Le jeu de la focalisation". *Poétique*, núm. 51, 1982, págs. 354 a 368.
- **WALTON, K.**, *Fearing fictions*, in *Journal of philosophy*, núm. 75, 1978.
- **WEINRICH, H.**, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (versión española de F. Latorre), Madrid, Gredos, 1968.
- **WEISSGERBER, J.**, "Bilan du comparatisme", *Degrés*, XII, núm. 39-40, 1984.

- **WEISSTEIN, U.**, "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?: The permanent Crisis of Comparative Literature", *Revue canadienne de littérature comparée*, XI, 2, juin 1984, pág. 167 a 192.
- **WELLEK, R./WARREN, A.**, "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, núm. 32, 1977, pág. 490 a 506.
- **YNDURÁIN, F.**, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, *Clásicos Modernos*, Madrid, Gredos, 1969.
 - "La novela desde la 2ª persona. Análisis estructural", *Prosa novelesca actual*, Univ. Internacional Menéndez y Pelayo, 1968, pág. 157-182.
- **ZERAFFA, M.**, "Le temps et ses formes in le roman contemporain", *Revue d'esthétique*, janvier, mars, 1966, pág. 43-65.
- **ZUMTHOR, P.**, "Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique", *Poétique*, núm. 27, 1976, pág. 317-337.
- **NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES:**
 - *L'effet de lecture*, *Revue des Sciences Humaines*, 177, 1980.
 - *Lire et comprendre*, **Cahiers du C R E L E F**, 13, Besançon 1981.

II.- Bibliografía de la Literatura española de postguerra:

- **AA. VV.**, *Prosa novelesca actual*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.
 - *Novelas y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, Diputación, 1973.
 - *Novela española actual*, Madrid, Fundación March, 1976.
 - *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, 1977.
 - *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, t. X de "Historia de España", Barcelona, Labor, 1980.
 - *El exilio español en México (1939-1982)*, México, Fondo de Cultura-Salvat, 1982.
- **ABELLÁN, José Luis**, *La cultura en España*, Madrid, Edicusa, 1971.
 - ed., *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 6 vols., 1976-1978.
- **ABELLÁN, Manuel L.**, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- **ALBORG, Juan Luis**, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 2 vols., 1958 y 1962.
- **ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando**, *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, Edicusa, 1976.
- **AMORÓS, Andrés, ed.**, *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March/Ediciones Cátedra, 1977.
 - "Notas para el estudio de la novela española (1939-1968)", *Vida Hispánica*, XVI, 1968, págs. 7-13.
 - *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, 1966.

- **ARANGUREN, José L.**, "El curso de la novela española contemporánea", *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 212-310.
- **AZNARSOLER, Manuel**, *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona, Laia, 3 vols., 1978.
- **BAQUERO GOYANES, Mariano**, "La novela española de 1939 a 1953", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, julio, 55.
 - *Proceso de la novela actual*, Madrid, 1963.
 - *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1966.
- **BASANTA, Ángel**, *40 años de novela en España. Antología 1939-1979*, Madrid, Cíncel-Kapelusz, 2 vols., 1979.
- **BARRAL, Carlos**, *Años de penitencia*, Madrid, Alianza Ed., 1975.
 - *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral, ed., 1978.
- **BARRERO PÉREZ, Óscar**, *La novela existencial española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1987.
 - *El cuento español, 1940-1980*. Madrid, Castalia, 1989.
- **BENEYTO, Antonio**, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros, 1975.
- **BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse**, *La guerra Civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 2 vols., 1982.
- **BLANCO AGUINAGA, Carlos/RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio/ZAVALA, Iris M.**, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, t. III, 1979.
- **BOSCH, Rafael**, *La novela española del siglo XX*, vol. II, "De la República a la postguerra", New York, Las Américas, 1971.
- **BOZAL, Valeriano**, "La edición en España. Notas para su historia", *Cuadernos para el diálogo*, XVI, Extr., mayo, 1969.
- **BRAVO, María Elena**, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península, 1985.

- **BROWN, Frieda S./Malcom A. COMPITELLO/Victor M. HOWARD/Robert A. MARTIN, eds.,** *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, East Lansing, Michigan State UP, 1989.
- **BROWN, Gerald,** *Historia de la Literatura española 6/1: El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, "Instrumenta", 1991.
- **BUCKLEY, Ramón,** *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968.
- **BURUNAT, Silvia,** *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- **CABRERA, Vicente/GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis,** *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero, Hernández*, Madrid, SGEL, 1978.
- **CAMPBELL, Federico,** *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971.
- **CASTELLET, José María,** "Veinte años de novela española", *Cuadernos Americanos*, CXXVI, 1, enero-febrero, 1963.
- **CIRRE, José Francisco,** "El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española", *Papeles de Son Armain*, 23, núm. 98, Mayo de 1964, pág. 159.
- **CISQUELLA, G./ERVITI, J. L./SOROLLA, J. A.,** *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, ee. vv., 1977.
- **CLOTAS, Salvador/GIMFERRER, Pedro,** *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971.
- **COMPITELLO, Malcolm A.,** "Juan Benet and his Critics", *Anales de la novela de postguerra*, 3, 1978.
- **CONTE, Rafael,** "La novela española del exilio", *Cuadernos para el diálogo*, XIV, Extr., mayo, 1969.
- **CORRALES EGEA, José,** *La novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1971.
- **CURRUTCHET, Juan Carlos,** *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966.
- *Cuatro ensayos sobre la novela española*, Montevideo, Alfa, 1973.

- **DÍAZ, Elías**, *Pensamiento español 1939-1973*, Madrid, Edicusa, 1974 (Reed.: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983).
- **DÍAZPLAJA, Fernando**, *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*, Barcelona, Plaza Janés, 1979.
- **DOLGIN, Stacey L.**, *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- **DOMINGO, José**, *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, 2 vols., 1973.
- **DOWNS, Roger M./David STEA**, *Maps in Minds: Reflections on Cognitive Mapping*, New York, Harper and Row, 1977.
- **EOFF, Sherman H.**, *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1961.
- **EQUIPO RESEÑA**, *la cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1977.
- **ESTEBAN SOLER, Hipólito**, "Narradores españoles del medio siglo", *Miscellanea di studi ispanici*, Università di Pisa, 1971-1973.
- **FERNÁNDEZ ARENAL, Manuel**, *La libertad de prensa en España (1938-1971)*, Madrid, Edicusa, 1971.
- **FERRERAS, Juan Ignacio**, *Tendencias a la novela española actual (1939-1969)*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- **FORSTER, E.M.**, *Aspectos de la novela*, Trad. Guillermo Lorenzo. Madrid, Editorial Debate, 1983.
- **FRESCO, Mauricio**, *La emigración republicana española. Una victoria de México*, México, Editores Asociados, 1950.
- **FUENTES, Víctor**, *La marcha del pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, Madrid, Ed. de la Torre, 1980.
- **GARRIDO GALLARDO, M. A., (ed.)**, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986.
- *Teoría Semiótica, Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984.
- *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española, 1976.

- **GIL CASADO, Pablo**, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973, (2ª ed.).
 - *La novela dehumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- **GIRÓN ALCONCHEL, J. L.**, "La escritura del habla y el discurso indirecto libre en español", *AFA*, XXXVI-XXXVII, págs. 233-256.
- **GÓMEZ MARÍN, José Antonio**, "Los fascistas y el 98", *Aproximaciones al realismo español*, Madrid, Castellote, 1975.
- **GOYTISOLO, J.**, *El furgón de cola*, Paris, 1967.
 - *Problemas de la novela*, Barcelona, 1959.
- **GRANDE, Felix**, "Tres fichas para una aproximación a la actual narrativa española", in *Occidente, ficciones, yo*, Madrid, Edicusa, 1968.
 - "Narrativa, realidad y España actuales: Historia de un amor difícil", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 299, mayo, 1975.
- **GUBERN, R./FONT, D.**, *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- **GUILLERMO, Edenia/HERNÁNDEZ, Juana Amelia**, *La novelística española de los 60*, New York, Torres Library..., 1971.
- **IGLESIAS LAGUNA, Antonio**, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- **ILIE, Paul**, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- **JOLY, Monique/SOLDEVILLA, Ignacio/TENA, Jean**, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, CERS, 1979.
- **LA QUINZAINÉ LITTÉRAIRE**, núm. 507, "Écrivains d'Espagne aujourd'hui", núms. 16-30, abril de 1988.
- **LAÍN ENTRALGO, Pedro**, *Descargo de conciencia*, Barcelona, Barral, 1975.
- **LAMANA, Manuel**, *Literatura de postguerra*, Buenos Aires, Nova, 1965.

- **LÁZARO CARRETER, F.**, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1973. (5ª ed. corregida).
- **LIZCANO, Pablo**, *La generación del 56. La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981.
- **LÓPEZ BLANQUET, M.**, *El estilo indirecto libre en español*, Montevideo, Tall. Don Bosco, 1968.
- **LÓPEZ CASANOVA, A./E. ALONSO**, *Poesía y Novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Bello, 1982.
- **LLORENS, Vicente**, *Memorias de una emigración, Santo Domingo, 1939-1945*, Barcelona, Ariel, 1975.
- **MAGAZINE LITTÉRAIRE**, *Especial España*, números de marzo de 1981 y de noviembre de 1989.
- **MAINER, José Carlos ed.**, *Falange y Literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1971.
 - "La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo", in *Literatura y pequeña-burguesía de España*, Madrid, Edicusa, 1972.
 - "Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice*", in *Literatura y pequeña burguesía*, Madrid, Edicusa, 1972.
 - "La vida cultural (1939-1980)", in *Historia y crítica de la literatura española*, de Francisco RICO ED., Barcelona, Crítica, t. 8, 1981.
 - "Prólogo" a F. Vall [1983].
- **MARTÍNEZ CACHERO, José María**, *La novela española entre el 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973 (2ª ed., ampliada, 1979).
 - *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986.
 - *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1979.
- **MARTÍNEZ, Carlos**, *Crónica de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939)*, México, Libro Mex, 1959.
- **MESA, Roberto ed.**, *Jaraneros y alborotadores*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

- **MONTERO, Isaac**, "La novela española de 1955 hasta hoy. Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas", *Triunfo*, Extra, núm. 507, junio de 1972.
- **MORÁN, Fernando**, *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1971.
 - *Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta en España*, Madrid, Taurus, 1971 (Reeditado en *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid, Mezquita, 1982, págs. 162-210).
- **NADAL, J. M.**, "Historia / Discurso. Veinticinco años después", *Estudios Semióticos*, 3/4, 1985, págs. 13-25.
 - "Los fundamentos de la narratología. Historia de un triángulo de dos esquinas", *Boletín Agerkaria*, enero 1986, págs. 8-12.
- **NIETO JIMENEZ, L.**, "Tiempo y Espacio en el relato", in *Lingüística Española Actual*, núm. VI, 1984, págs. 101-117.
- **NORA, Eugenio G. de**, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª ed. ampliada, 3 vols.).
- **OTAOLA**, *La librería de Arana*, México, El Aquelarre, 1952.
- **PÉREZ MINIK, Domingo**, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- **PRADO, Javier del ed.**, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Cátedra, 1994.
- **RICO, Eduardo G.**, *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Madrid, Edicusa, 1971.
- **RIDRUEJO, Dionisio**, "La vida intelectual española en el primer decenio de postguerra", in *La Cultura en la España del siglo XX*, *Triunfo*, 507, junio, 1972.
 - *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.
- **RÍO, Emilio del**, *Novela intelectual*, Madrid, Prensa española, 1971.
- **ROBERTS, G.**, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1973.

- **RUBIO, R.**, *Narrativa española (1940-1970)*, Madrid, Epesa, 1970.
- **RUIZRICO, Juan José**, *El papel político de la Iglesia católica en la España de Franco (1936-1971)*, Madrid, Tecnos, 1977.
- **SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos**, *La novela española del siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957.
- **SANTOS, Dámaso**, *Generaciones juntas*, Madrid, Bullón, 1962.
- **SANZ VILLANUEVA, Santos**, *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1972.
 - *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid, Alhambra, 1980.
 - *Historia de la literatura española 6/2, Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1985.
 - *Historia de la literatura española. 6/2 Literatura actual*, Barcelona, Ariel, "Instrumenta", 1991.
- **SANZ VILLANUEVA, S./C. J. BARBACHANO (comps.)**, *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976.
- **SENABRE, Ricardo**, "La novela del «Realismo crítico»", Madrid, *Eidós*, núm. 34, págs 3-18.
- **SOBEJANO, Gonzalo**, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa española, 1975 (1ª ed., 1970).
 - *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975 (2ª ed.).
- **SOLDEVILA DURANTE, Ignacio**, "Reseña de Historia y crítica de la literatura española", in *Anales de la literatura española contemporánea*, núms. 7-2, 1982.
 - "La novela desde 1936", Madrid, Alhambra, 1980, págs. 327-333.
- **SOPENA, Federico**, *Defensa de una generación*, Madrid, Taurus, 1970.
- **SPIRES, Robert C.**, *La novela española de postguerra*, Madrid, CUPSA, 1978.

- **TAMAMES, Ramón**, *La República. La era de Franco*, t. VII de *Historia de España Alfaguara*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1973.
- **TENA, Jean**, "A la recherche du temps escamoté (une réponse romanesque à des données socio-historiques)", *Imprévue*, 1979, núms. 1-2, págs. 163-173 (y en apéndice: MUÑOZ SUAY, Ricardo, "Operación realismo", págs. 175-178).
- **TIERNO GALVÁN, Enrique**, *Desde el espectáculo a la trivialización*, Madrid, Taurus, 1961.
- **TOLA DE HABICH, F./P. GRIEVE**, *Los españoles y el "boom"*, Caracas, "Tiempo Nuevo", 1971.
- **VARELA JACOME, B.**, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- **VERDIN DIAZ, G.**, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970.
- **VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel**, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen, 1971.
- **VILANOVA, Antonio**, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Ed. Lumen, 1995.
- **VILAR, Sergio**, *Manifiesto sobre arte y libertad*, Barcelona, Fontanella, 1964.
- **VILLANUEVA, Darío**, "El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute", *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1971-1973.

- "Las narraciones de Juan Benet", in A.A. V.V., 1976.

- *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- **VILLEGAS, Juan**, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1973.
- **VELILLA BARQUERO, Ricardo**, *La literatura del exilio a partir de 1936*, Madrid, Cincel, 1981.
- **YERRO VILLANUEVA, Tomás**, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, EUNSA, 1977.
- **YLLERA, A.**, "Tiempo y novela", Asociación Española de Semiótica, *Investigaciones Semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986, págs. 575-593.

- **YNDURÁIN, Francisco**, "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural", *Clásicos Modernos*, Madrid, Gredos, 1969.
- **ZAMBRANO, María**, *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama, 1939. (Reed., Madrid, 1977).

III.- Bibliografía de los precursores:

III.1.- Bibliografía general:

- **AA. VV.**, *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991.
- **AUERBACH, Eric**, *Mimesis*, Princeton, 1953, Trad. española, México, 1983.
- **BRADBURY, Malcolm**, *El mundo moderno. Diez grandes escritores*, Eliot. Proust. Mann. Ibsen. Kafka. Woolf. Joyce. Conrad. *Symposium, Venice 12-18 June 1988-1992*. Pirandello. Dostoievsky. (Trad.española, Edhasa, Barcelona, 1990).
- **DUBOIS, Jacques**, "Avatars du monologue intérieur in le nouveau roman", in *Un nouveau roman?* de J. H. MATTHEWS, *La Revue des Lettres Modernes*, núms. 94-99, 1964, págs. 2-29.
- **EMORY, Elliot, ed.**, *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991, (traducción de María Coy), pág.623.
- **HUGUES, Robert**, *The shock the New*, 1980.
- **MINTER D. L.**, *Cultural history of the American novel. Henry James to William Faulkner*, 1994.
- **NEWMAN, A. S.**, *Une poésie des discours*, Droz, Genève, 1976.
- **SPENDER, Stephen**, *The struggle of the Modern*, 1963.
- **SYMONS, Julian**, *Makers of the New*, 1987.

III.2.- Marcel Proust.

- *A la recherche du temps perdu*, Ed. La Pléiade, Paris, 1954, T.1. pág. 372.
- *Entretiens sur Marcel Proust*, Mouton, 1966.
- **BARDECHE, Maurice**, *Marcel Proust romancier*, Les Sept Couleurs, 1971.

- **BARTHES, Roland**, "Une idée de recherche", *Recherche de Proust*, Ed. du Seuil, coll. "Points", Paris, 1980.
- **BAUDRY, Jean-Louis**, *Proust, Freud et l'Autre*, Ed. de Minuit, coll. Ecrits du Temps, Paris 1984.
- **BOLLE, Louis**, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Grasset, 1966.
- **BRÉE, Germaine**, *Du «Temps perdu» au «Temps retrouvé», introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Les «Belles Lettres», 1951.
- **BUISINE, Alain**, *Proust et ses lettres*, Presses universitaires de Lille, coll. Objet, Lille 1983.
- **CATTAUI, Georges**, *Marcel Proust*, Julliard, 1952.
- **CHANTAL, René de**, *Marcel Proust, critique littéraire*, Presses de l'Université de Montréal, 2 vol., 1967.
- **CURTIUS, E.-R.**, *Marcel Proust*, Éditions de la Revue Nouvelle, 1923.
- **DELEUZE, Gilles**, *Proust et les signes*, P.U.F., Paris, 1971.
- **DESCOMBES, Vincent**, *Proust, philosophie du roman*, Ed. de Minuit, Paris, 1987.
- **ETIEMBRE, René**, *Proust et la crise de l'intelligence*, Éditions du Scarabée, 1945.
- **FERNANDEZ, Ramon**, *Proust*, Nouvelle Revue critique, 1943.
- **FONTANILLE, J.**, *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, 1987.
- **GENETTE, Gérard**, "Proust palimpseste", *Figures*, Ed. du Seuil, Paris, 1966.
- **HASSINE, J.**, *Esotérisme et écriture in l'œuvre de Proust*, 1991.
- **HENRY, Anne**, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1983.
- *Proust*, Balland, Paris, 1986.
- **MAURIAC, Claude**, *Proust par lui-même*, Seuil, 1953.
- **MAUROIS, André**, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.

- **MENDELSON, David**, *Le Verre et les objets de verre in l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Corti, 1968.
- **MIGUET-OLLAGNIER, Marie**, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, *Annales de l'Université de Besançon*, Les Belles Lettres, 1982.
- **MILLY, Jean**, *Proust et le style*, Lettres Modernes, 1970.

- *Proust in le texte et l'avant-texte*, Flammarion, Paris, 1985.
- **MOUTON, Jean**, *Proust*, Desclée de Brouwer, 1968.
- **MULLER, Marcel**, *Les Voix narratives in «A la Recherche du temps perdu»*, Genève, Droz, 1965.
- **PAINTER, George D.**, *Marcel Proust*, 2 vols. 1959-1965; 1 vol. 1983; 1 vol. 1992.
- **PICON, Gaëtan**, *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963.
- **PIERRE-QUINT, Léon**, *Marcel Proust*, Sagittaire, 1944.
- **POMMIER, Jean**, *La Mustique de Marcel Proust*, Droz, 1939.
- **POULET, Georges**, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963.
- **RAIMOND, Michel**, *Proust romancier*, S.E.D.E.S., 1984.
- **REVEL, Jean-Francois**, *Sur Proust*, Julliard, 1960.
- **RICHARD, Jean-Pierre**, *Proust et le monde sensible*, Ed. du Seuil, Paris, 1974.
- **RICOEUR, Paul**, *Temps et récit, tome II: La configuration du temps in le récit de fiction*, Ed. du Seuil, Paris, 1984.
- **ROGERS, Brian G.**, *Proust's Narratives Techniques*, Droz, 1965.
- **TADIÉ, Jean-Yves**, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971. (Rééd. coll. "Tel", 1986).

- *Proust*. Belfond, 1983.

III.3.- Henry James.

- *La création littéraire. A la recherche du Proust américain*, Donoël/Gonthier, Bibl. Médiations, Paris, 1980, págs. 56-74. (Título original: *The art of the novel prefaces*, 1962).
- **ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia**, *Henry James*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
 - *El teatro como elemento fundamental en la técnica narrativa de Henry James*, Letras de Deusto, 1988
 - *Raíces Europeas en la obra de Henry James*, Aldaba, 1988.
 - "La cultura y el arte italianos en la obra de Henry James", *Epos, Revista de Filología*, 1988.
 - "La novela experimental de Henry James, dimensión poética de 'The beast in the jungle'", *Epos, Revista de Filología*, 1994.
- **BOWDEN, Edwin T.**, *The themes of Henry James*, New Haven, Yale University Press, 1956.
- **JAMES, Henry/EDEL, León**, *Henry James selected letters*, Cambridge, Massachusetts/london, The Belknap Press of Harvard University, 1987.
- **LEARY, Lewis/EDEL, León/HOLMAN, C. Hugh**, *Tres escritores norteamericanos*, Madrid, 1961.
- **MARÍAS, Javier**, *Henry James de visita*, Claves de razón práctica, 1990.
- **PEREIRA, Juan Manuel**, "Henry James", *Quimera*, 1993.
- **PRECORA, Vicent P.**, *Self and form in modern narrative*, Baltimore, 1989.
- **SCHLOSS D.**, *Culture and criticism in Henry James*, 1992.
- **TERRY, Arthur**, "'Una vuelta de tuerca': Henry James y lo desconocido", *Marges, Els, Revista de Llengua i Literatura*, 1987.

III.4.- James Joyce.

- **ALMAGRO JIMÉNEZ, Manuel**, *James Joyce y la épica moderna*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1985.
- **ANTÓN GARCÍA, Francisco**, "'Heart of Darkness': Una reinterpretación", *Revista Canaria de estudios ingleses*, 1983.
- **BENSTOCK, Bernard**, *Narrative con-texts in Ulysses*, London, MacMillan, 1991.
- **BOLLETIERI R. M./MARENGO VAGLIO C.**, *The languages of Joyce*. Selected papers from the 11th International James Joyce Symposium, *Venice 12-18 June 1988-1992*.
- **CAMINERO, Juventino**, *EL "Ulises" de James Joyce*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1994.
- **DEVLIN, Kimberly J.**, *Wandering and return in Finnegans Wake*, Princeton (New Jersey) Princeton University Press, 1991.
- **ECO, Umberto/LOZANO, Helena** trad., *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- **ELLMANN, Richard/CASTRO, Enrique/BLANCO, Beatriz**, *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- **GARCÍA TORTOSA, Francisco**, *James Joyce*, Sevilla, Departamento de Literatura Inglesa, Universidad de Sevilla, 1982.
- **HODGART, Matthew**, *James Joyce*, London, Routeledge & Kegan Paul, 1978.
- **PACI, Francesca Romana**, *James Joyce*, Barcelona, Península, 1970.
- **PEAKE, C. H.**, *James Joyce*, London, Arnold 1977.
- **PEREZ GALLEGÓ, Cándido**, *James Joyce o la revolución de la novela*, Madrid, Fundamentos, D.L., 1987.
- **ROSANA PACI, Francesca/MONSERRAT TORRENTS, J.**, *James Joyce*, Madrid, Península, 1970.
- **SHECNER, Mark**, *Joyce in Nighttown*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- **TINDAL, Villiam, Y.**, *A reader's guide to James Joyce*, New York, Octagon Books, A division of Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

- **TYMOCZKO M.**, *Irish Ulysses*. 1994
- **VARGAS, Manuel Arturo**, *James Joyce*, Madrid, E.P.E.S.A., 1972.

III.5.- Virginia Woolf.

- **ALCARAZ VARO, Enrique**, *An Approach to The Language of Mrs. Dalloway*, E. U. M. Alicante, 1983.
- **BARTOLOMÉ-PONS, Esther**, "Historia de una amistad: Virginia Woolf y Vita Sackville-West", *Barcarola*, Revista de creación literaria, 1990.
- **BENGOCHEA, Mercedes ed. lit.**, *La huella de Virginia Woolf*, Alcalá de Henares, Universidad, Servicios de Publicaciones, 1992.
- **CLARO, María Elena**, *Algo sobre Virginia Woolf*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.
- **DAHL, Liisa**, *Linguistic features of the stream-of-consciousness techniques of James Joyce, Virginia Woolf and Eugene O'Neill*, Turku, Turun Yliopisto, 1970.
- **HERRERO QUIRÓS, Carlos**, *Virginia Woolf y la pasión de escribir*, Universidad de Valladolid, 1992.
- **HUMPHREY, Robert**, *Stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1954.
- **HYMAN, Virginia R.**, *To the lighthouse and beyond*, New York, Peter Lang, 1988.
- **LOZANO MANTECÓN, Marta**, "'Orlando': la parodia de la biografía", *Los cuadernos del Norte*, 1982.
- **MAIKA, Patricia**, *Virginia Woolf's between the acts and Jane Harrison's con spiracy*, Ann Arbor, London, U.M.I. Research Press, 1987.
- **PÉREZ MINIK, Domingo**, "'Entre actos' de Virginia Woolf", *Ínsula*, 1980.
- **VELICU, Adrian**, *Unifying strategies in Virginia Woolf's experimental fiction*, Uppsala, Almqvist and Wiksell International, 1985.

III.6.- John Dos Passos.

- **AYALA, Francisco**, *John Dos Passos: "Manhattan Transfer"*, *Revista de Occidente*, 1993.
- **COHEN, Marcelo**, *Obuses, dolares y jazz: paisaje para figuras*, *Camp de l'arpa*, 1980.
- **COWLEY, Malcom**, *Poggius el docto, un recuerdo de John Dos Passos*, *Camp de l'arpa*, 1980.
- **HUASI, Julio**, *Esplendores y ruinas en John Dos Passos*, *Nueva Estafeta*, 1981.
- **MONTES, Catalina**, *La visión de España en la obra de John Dos Passos*, *Studia Philologica Salmanticensia*, 1979.
- **MOREL, Jean-Pierre**, *Dos Pasos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

III.7.- William Faulkner.

- **AGUILAR, Esperanza**, *Yoknapatawpha, propiedad de William Faulkner*, Centro de investigaciones de Literatura Comparada (Santiago de Chile), 1964.
- **ARMAS, Isabel de**, "Las muchas huellas de William Faulkner", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1987.
- **BRAVO, María Elena**, *Faulkner en España*, Barcelona, Ediciones Península, 1985.
 - *Borges traductor: el caso de "the wild palms", de William Faulkner*, *Ínsula*, 1985.
 - *Los parientes faulknerianos de Pascual Duarte*, *Nueva Estafeta*, 1983.
 - *Ante la novela de la democracia: reflexiones sobre sus raíces*, *Ínsula*, 1983.
- **COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco**, "Narratología, mito y disolución en 'The Sound and the fury'", *Anuario de Estudios Filológicos*, 1991.
- **COY, Javier**, *El triunfo de lo mezquino: "mientras agonizo" de Faulkner*, Univ. Salamanca, España, 1989.

- **FAULKNER, William**, "Jefferson, Yoknapatawpha County, Mississippi. Map.", *Absalom, Absalom!* Copyright William Faulkner, 1936. (Reimpreso, New York, Modern Library, Random House, 1951, págs. 384-385).
- **GARCÍA DíEZ, Enrique**, *La dimensión grotesca de los héroes de Faulkner en 'the Snopes trilogy'*, Univ. Valencia, España, 1983.
- **GARCÍA NORIEGA, Jose Ignacio**, "William Faulkner y el cine", *Cuadernos del norte*, 1988.
- **MÁRQUEZ, Antonio C.**, *La presencia de Faulkner en la literatura latinoamericana*, Univ. New México, Estados Unidos, 1992.
- **MARICHALAR, Antonio**, *William Faulkner*, *Revista de Occidente*, 1993.
- **MATEO, Leopoldo**, *Estructuras simbólicas y narrativas en "Light in Augut" de William Faulkner*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- **MATHIEU HIGGINBOTHAM, C.**, *Faulkner y onetti: una visión de la realidad a través de Jefferson y Santa María*, Hispanofila, 1977.
- **PÉREZ MINIK, Domingo**, "'El angel que nos mira', de Thomas Wolfe", *Ínsula*, 1983.
- **PRIETO, María Luisa**, "La influencia de William Faulkner en la narrativa de Gassan Kanafani: 'the sound and the fury' y 'ma tabaqqa lakum'", *Anaquel de estudios árabes*, 1995.
- **RADDATZ, Fritz J.**, *Tras las huellas de William Faulkner*, Valencia, Alfons el Magnánim, 1993.
- **SARTRE, Jean-Paul**, "On *The Sound and the Fury*: Time in the Works of Faulkner". *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Penn Warren, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966.
- **SENDER, R. J.**, *El Faulkner que yo conocí*, *Historia* 16, 1978.
- **SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, Eugenio**, *Del sur de Faulkner al norte de García Márquez*, *Ínsula*, 1982.
- **USANDIZAGA, Aranzazu**, *Faulkner a estudio*, *Nueva Estafeta*, 1981.

IV.- Bibliografía del Nouveau Roman:

IV.1. Bibliografía general:

- **ASTIER, Pierre**, *Encyclopédie du Nouveau Roman*, Paris, Nouvelles éditions Debrasse, 1969.
- **BARTHES, Roland**, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1964.
- **BERRAS AÍN, María José**, *Poética del "Nouveau Roman"*, UNED, Madrid, Filología Moderna, 1978.
- **BLOCH-MICHEL, J.**, *La "nueva novela"*, Madrid, Guadarrama, 1967 (Ed. original 1963, Trad. de G. Torrente Ballester).
- "Le présent de l'indicatif", *Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- **BARRÈRE, J.-B.**, *La cure d'amaigrissement du roman*, 1964.
- **BOISDEFFRE, P. de**, *La cafetière est sur la table*, Paris, La table Ronde de Combat, 1967.
- **BORRAS, Josette**, "La evolución de la novela y el Nouveau Roman", *Studia Zamorensia*, 1986.
- **CHAPSAL, Madeleine**, *Les écrivains en personne*, Paris, Juilliard, 1960.
- *Quinze écrivains*, Paris, Juilliard, 1963.
- **COGNY, Pierre**, *Sept romanciers au-delà du roman*, Nizet, 1963.
- **DUBOIS, Jacques**, "Avatars du monologue intérieur in le Nouveau Roman", in *Un nouveau roman?* de J. H. MATTHEWS, *La Revue des Lettres Modernes*, núms. 94-99, 1964, págs. 2-29.
- **JANVIER, L.**, *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1964.
- **ORIOLE-BOYER, Claudette**, *Nouveau roman et discours critique*, Grenoble, Ellug, 1990.

- **POLLMANN, Leo**, *La Nueva Novela en Francia y en Iberoamérica*, (versión española de Julio Linares), Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1971.
- **RAILLARD, Georges**, Discussion de la communication de R. Jean: "Commencements romanesques", in *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du Colloque [...] de Strasbourg, avril 1970*, Paris, de M. Mansuy Klincksieck, 1971, pág. 138.
- **RICARDOU, Jean**, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Seuil, 1967.
 - *Pour une théorie de Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1971.
 - *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, Ecrivains de toujours, 1978.
 - *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll "Poétique", 1978.
- **RICOEUR, Paul**, *Temps et récit*, tomes I, II (*La configuration du temps in le récit de fiction*), III, Paris, Ed. du Seuil, 1983, 1984, 1985.
- **STURROCK, John A. L.**, *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, London, Oxford University Press, 1969.
- **THORAVAL, Jean**, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976.
- **TOST. M. A.**, *En torno a un tema de la historia literaria francesa*, Filología Moderna, 1976.
- **WOLF, Nelly**, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.
- **ZÉRAFFA, M.**, *Personne et personnages*, Paris, Klincksieck, 1969.

IV.2. Publicaciones colectivas:

- **COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE** sur le Nouveau Roman, (compte rendu très résumé). *Sud*, n° 5/6, 1971.
- **LE NOUVEAU ROMAN**, *Esprit*, numéro spécial, juillet-août 1958.

- **LE NOUVEAU ROMAN EN QUESTIONS**, *Nouveau roman et archétypes* I, II. 20th, l'Icosathèque, *La revue des Lettres Modernes*, 1991, 1994.
- **MAGAZINE LITTÉRAIRE**, núm. monographique. núm. 196, juin 1983. (Textes de A. Robbe-Grillet/V. Forester/J. Piatier/F.-O. Rousseau/T. Cartano/S. Benmussa).
- **NOUVEAU ROMAN: hier, aujourd'hui**, I (problèmes généraux); II (Pratiques), *Colloque de Cerisy-la-Salle*, U.G.E, 10/18, 1972.
- **NOUVEAU ROMAN**, *Revue des Lettres Modernes*, núms. 94-99, 1964, présenté par J. H. Matthews.
- **POSITIONS ET OPPOSITIONS SUR LE ROMAN CONTEMPORAIN**, *Colloque de Strasbourg* sur le roman présenté par M. Mansuy, Klincksieck.

IV.3. Nathalie Sarraute:

- *Tu ne t'aimes pas*, t. I et II, *La Bibliothèque des voix. Des femmes*. (Cassette audio)
- *L'usage de la parole*, *La Bibliothèque des voix. Des femmes*. (Cassette audio)
- *Tropismes*, Donoël, 1939, Ed. de Minuit, 1957.
- *Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, Robert Marin, 1949. Gallimard, 1956, UGE, 1964 (coll. «10/18», núm. 158), avec en postface l'article d'Olivier de Magny, «Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure», Gallimard, 1977, (coll. «Folio», núm. 942).
- *Martereau*, Gallimard, 1953. Le Livre de poche, 1964 (núm. 1345). Livre de poche Université, 1967. Gallimard, 1972, (coll. «Folio», núm. 136).
- *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956 (coll. «Les Essais»). Gallimard, 1964 (coll. «Idées», núm. 42). Gallimard, 1987, (coll. «Folio/Essais», núm. 76).
- *Le Planétarium*, Gallimard, 1959. Le livre de poche, 1965 (núm. 1452). Gallimard, 1972, (coll. «Folio», núm. 92).
- *Les Fruits d'or*, Gallimard, 1963. Le Livre de Poche, 1969 (núm. 2638). Gallimard, 1973, (coll. «Folio», núm. 390).

- *Le Silence* suivi de *Le Mensonge*, Gallimard, 1967. *Le Silence* est auparavant paru séparément in *Le Mercure de France* (CCCXLIX, 1204), en février 1964, et *Le Mensonge* in *Les Cahiers Renaud-Barrault* (num. 54), en avril 1966. Les deux pièces seront par ailleurs rééditées avec *Isma* en 1970 et in le recueil *Théâtre* de 1978.
- *Entre la vie et la mort*, Gallimard, 1968. Le Livre de poche, 1971, (num. 3273). Gallimard, 1973, (coll. «Folio», num. 409).
- *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, suivi de *Le Silence* et *Le Mensonge*. Gallimard, 1970 (coll. «Le Manteau d'Arlequin»).
- *Vous les entendez?*, Gallimard, 1972 (coll. «Le Chermin»). Gallimard, 1976 (coll. «Folio», num. 839).
- «*disent les imbéciles*», Gallimard, 1976. Gallimard, 1978, (coll. «Folio», num. 997).
- *Théâtre*, Gallimard, 1978. Le recueil contient, outre *Le Silence*, *Le Mensonge* et *Isma*, *C'est beau* paru en 1975 in *Les Cahiers Renaud-Barrault* (num. 89), et *Elle est là donc on est là*, la première édition.
- *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980. Gallimard, 1983 (coll. «Folio», num. 1435).
- *Pour un oui ou pour un non*, Gallimard, 1982.
- *Enfance*, Gallimard, 1983. Gallimard, 1985 (coll. «Folio», num. 1684).
- *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*, suivi de *Flaubert le précurseur*, Gallimard, 1986. Recueil de deux essais dont le premier parut précédemment in *Les Temps modernes* dès 1947 et le second in *Preuves* (XV, 168) en février 1965.
- *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, 1989.
- **L'ARC**, Monographique, num. 95, 1984. Textes de M. Saporta; G. Brulotte; J.-Y. Tadié, Ch. Senninger; F. Ducout; S. Benmussa, Cl.-M. Senninger; J. M. G. Le Clézio. Comptes rendus des critiques de presse de 1939 à 1980.
- **ALLEMAND, André**, *L'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.
- **ASSO, Françoise**, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, PUF/écrivains, 1995.

- **BARAOUL, Henry A.**, "Sarraute's Narrative Portraiture: The Artist in Search of a voice", *Critique*, XIV, 1972-1973, págs. 77-89.
- **BESSER, Gretchen**, *Nathalie Sarraute*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- **CALIN, Françoise**, *La vie retrouvée. Etude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, *Situation* núm. 35, Paris, Lettres Modernes, 1976.
- **CLAYTON, Alan J.**, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, *Archives des Lettres Modernes* núm. 238, Paris, Etudes de critique et d'histoire littéraire, 1989.
- **COHN, Ruby**, "Nathalie Sarraute et Virginia. Sisters under the skin", in *Un nouveau roman?* de J. H. MATTHEWS, *La Revue des Lettres Modernes*, núms. 94-99, págs. 167-180.
- **CONTESSÉ, André**, "L'imagination chez N. Sarraute. La dialectique du fluide et du solide", *Etudes de Lettres*, núm. 6, 1963, págs. 192-205.
- **CRANAKI, Mimica/BELAVAL, Yvon**, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965.
- **DIGRAPHE**, "Aujourd'hui Nathalie Sarraute", textes et interviews avec l'auteur. Articles de: H. BIANCOTTI/M. WITTIG/M. ALPHANT/J. STURROCK/M. NADEAU/M. GALEY/G. ZELTNER, núm. 32, mars 1984.
- **ELIEZ-RÜEGG, Elisabeth**, *La conscience d'autrui et la conscience des objets in l'oeuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Lang, 1972.
- **ESPRIT**, (texte d'une communication faite au *Colloque Est-Ouest sur le roman contemporain* en août 1963, à Leningrad), núm. 7, juillet 1964.
- **FINAS, Lucette**, "Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe", *Tel Quel*, núm. 20, 1965, págs. 68-77.
- **JACCARD, Jean-Luc**, *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1967.
- **LE CANADA FRANÇAIS AUJOURD'HUI ET DEMAIN**, "Où va le roman", Paris, Fayard, 1961.
- **KNAPP, Bettina**, *Nathalie Sarraute*, sous la direction de Michaël Bishop. GA: Coll. Monographique Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.
- "Interview avec Nathalie Sarraute", *Kentucky Romance Quarterly*, XIV, 1967, págs. 283-295.

- **MAGNY, Olivier de**, "Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure", Paris, Postface à *Portrait d'un Inconnu*, UGE, coll. 10/18, 1964.
 - Nathalie Sarraute, *Archives du XX^e s.*, Paris, S.F.P., 1973. Entrevista de cinco horas grabada en vídeo. Se encuentra en el Centro Pompidou.
- **MINOGUE, Valérie**, *Nathalie Sarraute and the war of the Words*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981.
- **NEWMAN.A. S.**, *Une poésie des discours*, Genève, Droz, 1976.
- **PINGAUD, Bernard**, "Le personnage in l'oeuvre de Nathalie Sarraute", *Preuves*, núm. 154, 1963, págs. 19-34.
- **RAILLARD, GEORGES**, "Nathalie Sarraute et la violence du texte". *Littérature*, núm. 2, 1971, págs. 89-102.
- **RYKNER, Arnaud**, *Nathalie Sarraute*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Les Contemporains, 1991.
- **SUZUKI, Shigeo**, "L'art de la composition in les oeuvres de Nathalie Sarraute", *Etudes de langue et Littérature françaises XII*, 1968, págs. 64-78.
- **TEL QUEL**, "La littérature aujourd'hui, II", (Réponse à une enquête de la revue *Tel Quel*), núm. 9, printemps 1962.
- **TISON-BRAUN, Micheline**, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
 - "L'art de la stylisation chez Sarraute", in *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Paris, UGE, Coll. 10/18, 1972. T. 2, págs. 11-24.
- **WUNDERLI-MÜLLER, Helen**, *Le thème du masque et les banalités in l'oeuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1970.
- **ZELTNER, Emily**, "Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme", *Mercure de France*, n° 1188, 1962, págs. 593-608.
 - "Quelques phrases du narrateur du *Portrait d'un Inconnu* de Sarraute", *Les Cahiers du chemin*, XIII, 1971, págs. 122-130.

IV.4. Alain Robbe-Grillet:

- **ROBBE-GRILLET, Alain**, *Les Gommages*, Paris, Ed. Minuit, 1953.
 - *Le Voyeur*, Paris, Ed. Minuit, 1955.
 - *La Jalousie*, Paris, Ed. Minuit, 1957.
 - *In le labyrinthe*, Paris, Ed. Minuit, 1959.
 - *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Ed. Minuit, 1959.
 - *Instantanés*, Paris, Ed. Minuit, 1961.
 - *L'Immortelle*, Paris, Ed. Minuit, 1963.
 - *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. Minuit, 1963.
 - *La Maison de rendez-vous*, Paris, Ed. Minuit, 1965.
 - *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Ed. Minuit, 1970.
 - *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Ed. Minuit, 1973.
 - *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Ed. Minuit, 1975.
 - *La Belle Captive*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1975.
 - *Souvenirs du triangle d'or*, Paris, Ed. Minuit, 1978.
 - *Djinn*, Paris, Ed. Minuit, 1981.
 - *Le miroir qui revient*, Paris, Ed. Minuit, 1985.
 - *Angélique, ou l'enchantement*, Paris, Ed. Minuit, 1988.
 - *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Ed. Minuit, 1994.
- **ALTER, Jean**, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Droz Minard, Genève, 1966.
- **BARTHES, R.**, *Essais Critiques (incluye Littérature objective, Littérature littérale y il n'y a pas d'école Robbe-Grillet)*, Editions du Seuil, col. "Tel Quel", Paris, 1964.

- **BERNAL, Olga**, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, NRF, Gallimard, Paris, 1964.
- **CAMINADE, Pierre**, *Image et métaphore*, Bordas, Paris, 1970.
- **CAMINADE, Pierre et Madeleine**, "Métaphore et nouveau roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui. I*, Problèmes Généraux, págs. 255-276.
- **CASTELLET, J. M.**, "El primer coloquio internacional sobre novela", *Ínsula*, núms. 152-153, 1959.
 - *De la objetividad al objeto*. A propósito de las novelas de Robbe-Grillet, *Papeles de Son Armain*, núm. XV, junio de 1957, págs. 309-332.
- **DÄLLENBACH, Lucien**, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, col. "Poétique", Editions du Seuil, Paris, 1977.
- **ESPRIT**, julio-agosto 1958, núms. 263-264, dedicado íntegramente al "Nouveau Roman".
- **ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA FRANCESA**, editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1976.
- **FERNÁNDEZ CARDO, José María**, *El "nouveau roman" y la significación "Le voyeur" de Robbe-Grillet*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, D.L. 1983.
- **FUSTER, Joan**, *El I. Coloquio Internacional XLI*, 1959, págs. 207-212.
- **GOLDMANN, L.**, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, col. "Idées", Paris, 1964.
- **JANVIER, Ludovic**, *Una palabra exigente. El Nouveau Roman*, Barral Editores, 1972.
- **LEENHARDT, J.**, *Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Les Editions de Minuit, Paris, 1973.
- **LES CRITIQUES DE NOTRE TEMPS ET LE NOUVEAU ROMAN**, presentación a cargo de Réal Ouellet, Garnier Frères, Paris, 1972.
- **LITERATURA Y SOCIEDAD**, *Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- **LUKÁCS, Georg**, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

- **MAGNY, Olivier de**, *Alain Robbe-Grillet, Archives du X^{ème} s.*, Paris, S.F.P., 1971.
Entrevista de cinco horas grabada en vídeo. Se encuentra en el Centro Pompidou.
- **MARTÍN FERNÁNDEZ, Ramiro**, "El "Roman Africain" y la melodía del "Second Chauffeur", polos organizadores-desorganizadores del relato en "La Jalousie" de Robbe-Grillet", in *Anuario de Estudios Filológicos*, 1985.
- **MORISSETTE, Bruce**, *Les romans de Robbe-Grillet*, con prólogo de Roland Barthes, Paris, Les Editions de Minuit, 1963. (Nueva edición corregida y aumentada 1972).
- **NOUVEAU ROMAN: HIER, AUJOURD'HUI**, volúmenes 1. *Problèmes Généraux*, 2. *Pratiques*, Coloquio de Cerisy-la-Salle de 1971, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, Paris, 1972.
- **POLLMANN, Leo**, *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Gredos, Madrid, 1971.
- **RESINA, Juan Ramón**, *Robbe-Grillet: un roman pour le nouveau (una novela para lo nuevo)*. *Anuario de Filología*, 1983.
- **RICARDOU, Jean**, *Problèmes du nouveau roman*, Editions du Seuil, col. "Tel Quel", Paris, 1967.
 - *Pour une théorie du nouveau roman*, Editions du Seuil, col. "Tel Quel", Paris, 1971.
 - *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1973.
 - *Nouveaux Problèmes du Roman*, Editions du Seuil, col. "Poétique", Paris, 1978.
 - *Le théâtre des métamorphoses*, Editions du Seuil, Paris, 1982.
- **VAREILLE, Jean Claude**, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Nizet, Paris, 1981.
- **YNDURÁIN, Francisco**, Sobre "le Nouveau Roman", *Filología moderna*, Madrid, enero, 1964.
- **ZÉRAFFA, Michel**, *Roman et Société*, Presses Universitaires de France, 1971.
- **ZIMA, P. V.**, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, Paris, 1978.

- **NÚMERO ESPECIAL "ROBBE-GRILLET**, *Obliques*, núms. 16-17, dirigido por François JOST, Editions Borderie, 1978. (Este número contiene una bibliografía completa sobre Robbe-Grillet, elaborada por Michel RYBALKA).

IV.5. Michel Butor:

- **BUTOR, Michel**, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962.
 - *Le Génie du Lieu*, Grasset, 1958.
 - *Entretien avec Madeleine Chapsal*, in *Les écrivains en personne*, Juilliard, 1960.
 - *Degrés*, Gallimard, 1960.
 - *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961.
 - *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962.
 - *Réseau Aérien*, Gallimard, 1962.
 - *Voitre Faust, fantaisie variable, genre opéra*, Gallimard, 1962.
 - *Description de San Marco*, Gallimard, 1963.
 - *Illustrations*, Gallimard, 1964.
 - *Illustrations II*, Gallimard, 1969.
 - *Où, Le Génie du Lieu 2*, Gallimard, 1971.
 - *Illustrations III*, Gallimard, 1973.
 - *Illustrations IV*, Gallimard, 1974.
 - *6810000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Gallimard, 1965.
 - *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967.
 - *Essais sur les Essais*, Gallimard, 1968.
 - *La Rose des Vents. 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, Gallimard, 1970.

- *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, 1971.
- *Antiséche*, Paris-Nice, 1972 (en collaboration avec Ania Staritsky).
- *Intervalle*, Gallimard, 1973.
- *L'Enchantement*, 1974 (film réalisé en collaboration avec Robert Mazoyé).
- *Matière de rêves*, Gallimard, 1975.
- *Matière de rêves II: Second sous-sol*, Gallimard, 1976.
- *Matière de rêves III: Troisième dessous*, Gallimard, 1977.
- *Matière de rêves IV: Quadruple fond*, Gallimard, 1981.
- *Matière de rêves V: Mille et un plis*, Gallimard, 1985.
- *Boomerang, Le Génie du Lieu 3*, Gallimard, 1978.
- *Envois*, Gallimard, 1980.
- *Vanité, conversation in les Alpes- Maritimes*, Balland, 1980 (republié in Répertoire V).
- *Tableaux vivants*, La Virgola, Roma, 1980 (en collaboration avec Jacques Hérold).
- *Avant-Goût*, Ubacs, 1984.
- *Livres de France* n° 6, juin-juillet 1963 (numéro consacré à Butor).
- "Michel Butor et la musique", dossier réalisé par D. et J.-Y. BOSSEUR, in *Musique en jeu* 4, Seuil, 1971, p. 63-111.
- "Propos sur l'écriture et la typographie", In *Communication et Langages* n° 13, mars 1972, p. 5-29.
- "Comment se sont écrits certains de mes livres", in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2, Colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, 1972, p. 243-254.
- "Écorché vif", in *Approches de Michel Butor*, Colloque de Cerisy-la Salle, coll. 10/18, 1972, p. 435-442.

- "Michel Butor et ses peintres", exposition organisée par André Helbo au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, mai 1973.
- "Marges pour l'Apocalypse, in *La Gloire de Dürer*, Colloque organisé par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nice, Klincksieck, 1974, pág. 205-217 (Republié in Répertoire V).
- "Response to Susan Witt", in *Mosaic* VIII n° 1, 1974, pág. 48-50-
- "Michel Butor au travail du texte", in *Magazine Littéraire* n° 110, mars 1976, pág. 14-27.
- "Premier manifeste du livre d'artiste, livre objet", in *Art Press* n° 54, 1981, pág. 25-32.
- "L'Alchimie et son langage", *Répertoire*, Minuit, 1960. pág. 12-19.
- *Répertoire* I, II, III, IV, V, Minuit, 1960, 1964, 1968, 1974, 1982.
- "Entretiens avec Jacqueline Piattier: Butor s'explique", *Le Monde*, 22 mars 1967.
- *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993.
- *L'Emploi du temps*, roman, Ed. de Minuit, 1956.
- *Passage de Milan*, Ed. de Minuit, 1954, rééd. Seuil, «Points».
- *La Modification*, Ed. de Minuit, 1957, rééd. UGE, coll. «10/18».
- *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. «Idées/NRF», núm. 188.
- **AA. VV.**, "Butor", *L'Arc* núm. 39, 1970.
- **BAGULEY, D.**, "The Reign of Chronos:(More) on Alchemy in Butor's *L'Emploi du Temps*", in *Forum for Modern Language Studies*, vol. XVI núm. 3, juillet 1980, pág. 281-292.
- **CALLE-GRUBER, M.**, *La création selon Michel Butor*, Paris, Nizet, 1991.
- *Les Métamorphoses Butor*, (entretiens), Les éditions Griffon d'argile, Sainte-Foy, Québec, 1991.

- **CECCARELLI PELLEGRINO, A.**, "Michel Butor et ses peintres", in *Degrés* núm. 34, été 1983, pág. 118.
- **CHAPSAL, M.**, *Les écrivains en personne*, Julliard, 1960.
- **CHARBONNIER, G.**, *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1967.
- **DÄLLENBACH, L.**, *Le livre et ses miroirs in l'oeuvre romanesque de Michel Butor*, Minard, 1972.
- **DAND, E./MEAKIN, D.**, "Alchemy and Optimism in Butor's *L'emploi du temps*", in *Forum for Modern Language Studies*, vol. XV, núm. 3, juillet 1979, págs. 264-278.
- **DIDIER, Béatrice**, *Le Retour de Boomerang*. PUF.
- **GODIN, G.**, "Intervalle ou le livre cahier d'écriture", in *Études Françaises* 18/2, 1982, págs. 69-87.
- **HELBO, A.**, *Michel Butor. Vers une littérature du signe*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975.
- **JONGENEEL, E.**, "Un meurtrier en cause. La fonction du Vitrail de Caïn in *L'Emploi du Temps* de Michel Butor", in *Neophilologus* LXIV, núm. 3, juillet 1980, págs. 358-373.
- **KUMM, K.W.G.**, *Michel Butor: A Spatial Imagination*, University of Washington, 1971 (thèse microfilmée, Ann Arbor, Michigan).
- **LAUNAY, Michel**, *Résistances*, PUF Ecritures, 1983.
- **LEIRIS, M.**, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", postface à *La Modification*, coll. 10/18, 1970, págs. 287-320.
- **LE SIDANER, J.M.**, *Michel Butor voyageur à la roue*, Encre, 1979.
- **LYOTARD, J.F.**, "La confession coupée", in *Approches de Michel Butor*, Colloque de Cerisy-La-Salle, coll. 10/18, 1974, págs. 124-146.
- **MASON, B.**, *Symbol and Structure with Special Reference to Alchemy in the Works of Michel Butor*, University of Lancaster, juillet 1977 (thèse microfilmée).
- **MATTHEWS, J. H.**, "Michel Butor: l'alchimie et le roman", *Revue des Lettres Modernes*, núms. 94-99, 1964.

- **MERCIER, V.**, "Michel Butor: The Schema and the Myth", in *Mundus Artium*, núm. 3, été 1968, págs. 16-27.
- **MOISÉS PERRONE, L.**, "L'intertextualité critique", in *Poétique* núm. 27, 1976, págs. 372-384.
- **NOUVEAU ROMAN**, *hier, aujourd'hui* 2, Colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, 1972.
- **OPPENHEIM, L.**, *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Butor's La Modification*. Lexington: French Forum Publishers, 1980.
- **PATERSON, J.M.**, *Le Vitrail de Caïn: l'engendrement textuel in L'Emploi du Temps de Michel Butor*, in *Romanic Review* LXX, janvier 1979, págs. 375-383.
- **RAILLARD, G.**, "L'Exemple", in *Butor: L'Emploi du Temps*, coll. 10/18, 1966, págs. 443-502.
- *Michel Butor*, Gallimard, 1968.
- "Quelques notes prises au cours d'un premier déchiffrement de Michel Butor, *Où, Le Génie du Lieu* 2, in *Marche Romane* núm. XXI 1-2, 1971, págs. 41-55.
- "Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor", in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2, págs. 255-278.
- **RECHT, R.**, "Le point privilégié", in *Nouvelle Revue Française*, núm. 2, 1964, págs. 504-509.
- **REZNICECK, B.**, *Untersuchungen zum Wortschatz von Michel Butor*, Wien, 1966 (thèse inédite).
- **RICE, D.B.**, "In the Interval: Butor and Decor", in *Yale French Studies*, núm. 57, 1979, págs. 208-227.
- **ROUDAUT, J.F.**, *Michel Butor ou le livre du futur*, Proposition, Gallimard, 1964.
- "Répétition et modification in deux romans de Michel Butor", in *Saggi et ricerche di letteratura francese*, núm. VIII, 1967, págs. 311-364.
- **SANTSCHI, Madeleine**, *Voyage avec Michel Butor*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

- **SKIMAO & TEULON NOUAILLES**, *Michel Butor qui êtes-vous?* La Manufacture, 1988.
- **SAINT-AUBYN, F.C.**, "Entretien avec Michel Butor", in *The French Review* XXXVI núm. 1, 1962, págs. 51-62.
 - "Michel Butor and Phenomenological Realism", in *Studi Francesi* V, 1962, págs. 51-62.
- **SELLIER, Ph.**, "Fonction du mythe in L'Âge d'homme (Leiris) et in *L'Emploi du Temps* (Butor)", in *Mosaic* IX, 1, 1975, págs. 143-156.
- **SPITZER, Léo**, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", in *Études de Style*, Gallimard, 1970, págs. 482-531.
- **STRAND, D.** "Entretien avec Michel Butor", in *Stanford French Review*, fall 1979, págs. 275-280.
- **THIELE, G.**, *Die Romane Michel Butors*, Untersuchungen zur Struktur von *Passage de Milan*, Heidelberg: *L'Emploi du Temps*, *La Modification*, *Degrés*, Carl Winter, 1975.
- **THODY, Ph.**, "Michel Butor: la rectification", in *Revue des Lettres Modernes* I, 1964, págs. 67-73.
- **VACHEY, M.**, "L'Espace indien" in *Approches de Michel Butor*, coll. 10/18, 1974, págs. 67-73.
 - *Butor's Use of Literary Texts in Degrés*, in *P.M.L.A.*, vol. 88 núm. 2, mars 1973, págs. 311-320.
- **VAN ROSSUM-GUYON, F.**, *Critique du Roman. Essai sur la Modification de Michel Butor*, Gallimard, 1970.
 - "Michel Butor. Le roman comme instrument de connaissance", in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck: *Actes du colloque de Strasbourg*, présentés par Michel Mansuy, 1971, págs. 17-39.
 - "Aventures de la citation chez Butor", in *Approches de Michel Butor*, Colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, 1974, págs. 17-39.
- **Waelti-Walters, J.**, *Alchimie et Littérature. A propos de Portrait de L'artiste en jeune singe*, Denoël, 1975.

- *Michel Butor. A Study of his View of the World and a Panorama of his Work 1954-1974*, Victoria B. C., Sononis Press, 1977.
- "The Architectural and Musical Influences of Michel Butor's description de San Marco", in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1979, págs. 65-75.
- **WHITE, J.J.**, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton University Press, 1971.

V.- Bibliografía de JUAN BENET

V.1. Novelas:

- *Volverás a Región*, Barcelona, Ediciones Destino, 1967; Destino libro, 1981; 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- *Una meditación*, Barcelona, Seix Barral, 1970; 2ª ed., Madrid, Alfaguara, 1986.
- *Una tumba*, Barcelona, Lumen, 1971; Reimpreso in *Una tumba y otros relatos*, edición de Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1981, págs. 53-85.
- *Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972, edición de Diego MARTÍNEZ TORRÓN; 1ª ed., Madrid, Cátedra, 1980; 2ª ed., 1989.
- *La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *En el Estado*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- *El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta, 1980.
- *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980. Reedición, Madrid, Alfaguara, 1992.
- *Herrumbrosas lanzas I*, libros I-VI, Madrid, Alfaguara, 1983.
- *Herrumbrosas lanzas II*, libro VII, Madrid, Alfaguara, 1985.
- *Herrumbrosas lanzas III*, libros VIII-XII, Madrid, Alfaguara, 1986.
- *En la penumbra*, Madrid, Alfaguara Hispánica, 1989.
- *El caballero de Sajonia*, Barcelona, Planeta, 1991.

V.2. Relatos y Cuentos:

- *Nunca llegarás a nada*, Madrid, Editorial Tebas, 1961. Reedición, Madrid, Alianza Editorial, 1969. Reedición, Madrid, Editorial Debate, 1990, prólogo de Félix de Azúa.
- «*Los padres*», *El Urogallo*, núm. 1, febrero de 1970.
- *Sub rosa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.
- *5 narraciones y 2 fábulas*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.
- «*Amor vacui*», *Plural*, núm. 41, febrero de 1975.
- *Cuentos completos*, 2 tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- *Numa, una leyenda*, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, págs. 237-282.
- «*Una leyenda: Numa*», *Del pozo y del Numa: Un ensayo y una leyenda*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- *Un fragmento*, *Nueva Estafeta*, núm. 2, enero de 1979, págs. 8-14.
- *Trece fábulas y media*, Madrid, Alfaguara, 1981.
- *Del pozo y del Numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- *Una tumba y otros relatos*, Madrid, Taurus, 1981.

V.3. Teatro:

- *Max*, *Revista Española*, núm. 4, noviembre-diciembre de 1953, págs. 409-430.
- *Agonía confutans*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 236, agosto de 1969, págs. 307-321.
- *Teatro*, Madrid, Siglo XXI de España, 1971.

V.4. Poesía:

- Dos poemas: "En cauria", "Un enigma", *El Urogallo*, núm. 19, septiembre de 1972, págs. 7-8.

- "Un barranco en sombras", [publicación póstuma], *El crítico*, núm. 20, sept. 1990.

V.5. Mapa:

- *Mapa de Región, Herrumbrosas lanzas I* (Libros I-VI), Madrid, Alfaguara, 1983

V.6. Ensayos:

- *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1965. (Reimpresión, Barcelona, Seix Barral, 1973).
- *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
- *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- *Del Pozo y del Numa: Un ensayo y una leyenda*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981.
- *En la penumbra*, Santander, Bedia, 1982.
- *Sobre la incertidumbre*, 1ª ed., Barcelona, Ariel, 1982.
- *Artículos: 1962-1977*, vol. I, Madrid, Ediciones Liberarias, 1983.
- *Ingeniería de la época romántica. Las obras públicas en España, 1860*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, 1983.
- "Panorama actual en las relaciones contractuales en la construcción de túneles en España y su posible desarrollo futuro", *Curso sobre contratación y dirección de túneles*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1983, págs. 1-10.
- "Política hidráulica" in *El canal imperial de Aragón 200 años*, Actos conmemorativos, Zaragoza, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 1986, págs. 29-37.

- *Contribución al estudio de una Paleografía Fluvial*, (Diego de LLANOS y ALOS/Juan BENET Goitia), Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos , 1987.
- *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1989.
- "Tendencias actuales de la cultura en España", *Encuentros culturales 1989*, Madrid, Asociación Central Trillo I, págs 101-117.
- *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Editorial Siruela, 1990.
- *El camino del Guadiana*, Badajoz, Confederación hidrográfica del Guadiana, 1991, Fotografías con texto del autor.
- *Prosas civiles*, Madrid, Dirección general de obras hidráulicas del Ministerio de Obras Públicas Transportes y Medio Ambiente , 1994. [Edición no venal]

V.7. Traducciones:

- *A este lado del paraíso*, trad. de F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- *Beckettiana*, tres piezas breves de Samuel Beckett.

V.8. Artículos de revista:

- "Baroja y la disgregación de la novela", *Índice de Artes y Letras*, diciembre-enero de 1953-54, págs. 71-72. (Reimpreso in *Índice*, núms. 301-302, enero-febrero de 1972, pág. 42.
- "Joseph Heller: *Trampa 22*", *Revista de Occidente*, núm. 2, mayo de 1963, págs. 247-250.
- "Agonía de humor", *Revista de Occidente*, núm. 11, 1964, págs. 235-241.
- "Francisco Candel: *Los otros catalanes*", *Revista de Occidente*, núm. 34, 1966, págs. 117-122.
- "Ilusitania", *Revista de Occidente*, núm. 54, 1967, págs. 336-352.

- "Toledo sitiado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 216, diciembre de 1967, págs. 571-581.
- "De Canudos a Macondo", *Revista de Occidente*, núm. 70, enero de 1969, págs. 49-57.
- "Cordelia Khan", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 231, marzo de 1969, págs. 503-521. Reimpreso en *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 142-167.
- "La violencia de la postguerra", *Revista de Occidente*, núm. 81, 1969, págs. 348-361.
- "Cinco respuestas a Proust", *Informaciones de las Artes y las Letras* (Suplemento de *Informaciones*), 10 de julio de 1969, pág. 3.
- "Samuel Becket, Premio Nobel 1969", *Revista de Occidente*, núm. 83, 1970, págs. 226-230.
- "Contra James Joyce", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 9 de julio de 1970, págs. 1-2.
- "Reflexiones sobre Galdós", *Cuadernos para el Diálogo*, 23, Extraordinario, diciembre de 1970, págs. 13-15. (Reimpreso en Vernon, 281-288).
- "Respuesta al Sr. Montero", *Cuadernos para el Diálogo*, 23, Extra, diciembre de 1970, págs. 75-76.
- "A treinta años del siglo XXI. Mesa redonda: novela", *Cuadernos para el Diálogo*, Extra, diciembre de 1970, págs. 45-52.
- "Los escritores y la edición del libro", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 96, agosto de 1971, págs. 24-25.
- "La esferodoxia", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 100, enero de 1972, págs. 102-103.
- "El crítico, hombre de orden", *Índice*, núm. 41, enero-febrero de 1972, págs. 301-302.
- "Breve historia de *Volverás a Región*", *Revista de Occidente*, núm. 134, 1974, págs. 160-165. (Reimpreso como prólogo de *Volverás a Región*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1974, 7-11).
- "U.S.A.: Babilonia revisitada", *Triunfo*, 2 de mayo de 1975, págs. 13-15.
- "Juan Benet en la Fundación March". *ABC*, 6 de junio de 1975.

- "From Madrid, Observations on Military Behavior", trad. Barbara Solomon, *The New York Times*, 15 de agosto de 1975, pág. 35.
- "Dionisio Ridruejo", *Litoral*, núms. 51-52, 1975, pág. 119.
- "El hermano Solzhenitsyn", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 157, 27 de marzo de 1976, pág. 26.
- "¿Se sentó la duquesa a la derecha de don Quijote?", *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*, nº 3, marzo de 1976, págs. 7-31. (Reimpreso en *En ciernes*, págs. 11-41).
- "La fisiología del pasillo", *El País Semanal*, 3 de abril de 1977, pág. 3.
- "La fisiología del pasillo", *El País Semanal*, 10 de abril de 1977, pág. 3.
- "La fisiología del pasillo", *El País Semanal*, 17 de abril de 1977, pág. 39.
- "¿Contra Joyce?", *Camp de l'Arpa*, núm. 52, junio de 1978, págs. 26-28.
- "New York sketches", *El País*, viernes 27 de enero de 1984, pág. 9.
- "Sobre la necesidad de la traición", *Los cuadernos del norte*, núm. 25, mayo-junio de 1984, págs. 8-11.
- "Los límites de la literatura medieval", *Edad Media y literatura contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985. Reimpreso en *La construcción de la Torre de Babel*.
- "A vueltas con Gibraltar", *El País*, 12 de febrero de 1985, pág. 11.
- "De nuevo España en su historia", *El País*, 25 de marzo de 1985, págs. 11-12.
- "Luis Martín-Santos, un memento", *El País Semanal*, 21 de diciembre de 1986. Reimpreso en *El otoño en Madrid hacia 1950*.
- "El punto de vista", *El País*, miércoles 4 de enero de 1989, pág. 10.
- "Sequía y comidilla", *El País*, domingo 2 de abril de 1989, pág. 13.

V.9. Prólogos:

- **BENET, Juan**, *Cuentos completos*, 2 vol., 2ª ed. (prólogos 1 y 2), Madrid, Alianza, 1981, págs. 7-9.

- *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 11-14.
- **CONRAD, Joseph**, *El espejo del mar*, trad. de Javier Marías, Madrid, Hiperión, 1981, págs. 7-12.
- **FAULKNER, William**, *Las palmeras salvajes*, trad. Jorge Luis Borges, Barcelona, EDHASA, 1970, págs. 7-16.
- **GILBERT, Stuart**, *El "Ulises" de James Joyce*, trad. Manuel de la Escalera, Madrid, Siglo XXI de España, 1971, págs. 1-24.
- **MELVILLE, Herman**, *Benito Cereno*, Barcelona, Salvat, 1970, págs. 5-11.
- **SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael**, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, Salvat, 1970, págs. 11-15.

V.10. Adaptación y guión de cine:

- **CASTRO VILLALBA, Gabriel/ISASI-ISASMENDI, Antonio**: *El aire de un crimen*. Guión cinematográfico basado en la novela homónima de Juan Benet, Madrid, Toledo, Productions TV & Film, 1986. [La película se estrenó en 1988. Véanse Cartel y ficha técnica en el Apéndice de esta tesis].

V.11. Publicaciones conjuntas:

- **BENET, Juan/CHUECA, Fernando**, *Teatro Civil 1949-1959*, Madrid/Valladolid/Toledo, 1960.
- **BENET, Juan/LARRETA, Antonio**, *Volaverunt* de Antonio Larreta y *El aire de un crimen* de Juan Benet [con portada propia], Barcelona, Círculo de Lectores, 1982.
- **BENET, Juan/FRAILE, Alfonso**, *La frontera del yo*, Madrid, Antojos, D. L., 1987.
- **BENET, Juan/MASAGUÉ, Andreu**, fotógrafo: *El agua en España*, [texto en español y en inglés], Madrid, Lunwerg, D. L., 1986.

V.12. Traducciones de obras de Juan Benet:

V.12.1. Novelas y relatos:

- *Return to Región*, trad. Gregory Rabassa, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- *A Meditation*, trad. Gregory Rabassa, Nueva York, Persea Books, 1982.
- *Un bon à rien*, trad. Monique Lope, Madrid, Iberia, Líneas aéreas, col. Libro de a bordo, 1986.
- *You'll never get anywhere*, trad. Victoria Hughes, Madrid, Iberia, Líneas aéreas, col. Libro de a bordo, 1986.
- *Rostige Lanzen. Bücher I-IV*, trad. Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- *L'air d'un crime*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1987.
- *Ein Grabmal; Numa: (Eine Sage): zwei Erzählungen*, trad. Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- *Du wirst nie zu etwas kommen*, trad. Gerhard Poppenberg, Madrid, Ibérica, 1989.
- *Tu reviendras à Région*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
- *Une tombe*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
- *In la pénombre*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1991.
- *Baalbec, une tache et autres nouvelles*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1991.

V.12.2. Ensayos:

- *L'automne à Madrid*, trad. Monique Lope, Paris, Noël Blandin, 1989.
- *La construction de la Tour de Babel*, trad. Monique Lope, Paris, Noël Blandin, 1991.

V.12.3. Teatro:

- *Agonia confutans*, trad. Claude Murcia, Paris, Ed. de Minuit, 1995.

V.13. Televisión:

- **LIZCANO, Pablo**, *Juan Benet*, vídeo RTVE (Madrid), director: José Luis Joves, 1980.

VI.- Artículos, ensayos, entrevistas, reseñas y tesis doctorales sobre Juan Benet:

VI.1.- Artículos publicados a raíz del fallecimiento de Juan Benet:

VI.1.1.- Diarios nacionales: 6 de enero de 1993.

- **ABC**, 6 de enero de 1993, págs. 47, 48, 49 y 50.

- "Tras su máscara huraña y excéntrica", Pere Gimferrer.

- "Muere el escritor Juan Benet, un ingeniero del estilo que forjó su obra a golpe de cincel", (Agencia de prensa).

- "Cambio de tuerca", Mauro Armiño.

- "Clima de la ambición literaria", Juan Pedro Aparicio.

- "Con cáustica ternura", José Angel Valente.

- **DIARIO 16**, 6 de enero de 1993, pág. 3.

- "Tan caballero como guerrero", Martín Prieto.

- **DIARIO 16**, 6 de enero de 1993, pág. 37.

- "Un radical de estilo", Juan Pedro Aparicio.

- "Un mundo propio", José M. Caballero Bonald.

- "Una visión desenfocada", Julio Caro Baroja.

- "Desde la proximidad", Rosa Chacel.

- "Falleció el novelista Juan Benet", Félix Romeo.

- **DIARIO 16**, 6 de enero de 1993, pág. 38.

- "El don de la ironía", Antonio Colinas.
- "Cambio de rumbo", Ángel González.
- "Pequeña meditación", Luis Goytisolo.
- "Redescubrir el lenguaje", Ana María Moix.
- **DIARIO 16**, 6 de enero de 1993, pág. 39.
 - "Influencia atípica", Enrique Vila-Matas.
- **DIARIO 16**, 6 de enero de 1993, págs. 62-63.
 - "Punta de lanza en la renovación de la novela española", Martín Prieto.
- **EL PAÍS**, 6 de enero de 1993, edición nacional, pág. 14.
 - "Un estilo irrepetible", Luis Suñén.
- **EL PAÍS**, 6 de enero de 1993, edición nacional, pág. 28.
 - "Primera página", Vicente Molina Foix.
 - "Juan Benet muere a los 65 años", Pedro Sorela.
- **EL PAÍS**, miércoles 6 de enero de 1993, edición nacional, pág. 29.
 - "Última lectura de Juan Benet", Manuel Vicent.
 - "El narrador de la modernidad", Miguel García-Posada.
 - "La rara cabalgata", Antonio Martínez Sarrión.
 - "Una insólita arrogancia", Eduardo Mendoza.
 - "Don Juan", Félix de Azúa.
 - "Se va de viaje", Javier Marías.
- **EL PAÍS**, 6 de enero de 1993, edición nacional, pág. 30.
 - "El narrador de la modernidad", Miguel García-Posada.

- "La rara cabalgata", Antonio Martínez Sarrión.

VI.1.2.- Diarios de Provincias: 6 de enero de 1993.

- **ABC, Sevilla**, 6 de enero de 1993.

- "En la muerte del escritor Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **BALEARES, Palma de Mallorca**, 6 de enero de 1993.

- "Muere en Madrid el escritor Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **CASTELLÓN DIARIO**, 6 de enero de 1993.

- "Falleció el novelista español Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **DIARIO DE MALLORCA**, 6 de enero de 1993, págs. 57 y 58.

- "Juan Benet, el último viaje a 'Región'", Héctor A. de los Ríos.

- "Invierno en Madrid hacia 1993", José Carlos Llop.

- **DIARIO DE NAVARRA**, 6 de enero de 1993.

- "Juan Benet fallece víctima del cáncer", Héctor A. de los Ríos.

- "Volverás a Benet", Manuel Leguineche.

- **EL CORREO DE ANDALUCÍA, Sevilla**, 6 de enero de 1993.

- "Juan Benet no volverá a 'Región'", Héctor A. de los Ríos.

- **EL DÍA DE TOLEDO**, 6 de enero de 1993.

- "Fallece el escritor Juan Benet tras un proceso canceroso", Héctor A. de los Ríos.

- "Un secreto que no se revela", Del libro «Literatura y educación» editado por Fernando Lázaro Carreter (1974).

- **EL DIARIO VASCO, San Sebastián**, 6 de enero de 1993, pág. 61.

- "Juan Benet, escritor clave de la posguerra, falleció en Madrid", Héctor A. de los Ríos.

- "Benet el oscuro", Santiago Aizama.
- **EL NORTE DE CASTILLA**, 6 de enero de 1993, págs. 56 y 57.
 - "Murió Juan Benet, uno de los grandes novelistas de la lengua castellana", Héctor A. de los Ríos.
 - "Volverás a Benet", Manuel Leguineche.
- **EL PERIÓDICO, Zaragoza**, 6 de enero de 1993.
 - "El cáncer se lleva al escritor Juan Benet", (Agencia de prensa).
 - "Siete prosas, 50 Km. de túneles y un libro en el Aneto", (Agencia de prensa).
 - "Un autor insobornable", Antón Castro.
- **EXPANSIÓN**, 6 de enero de 1993.
 - "El escritor Juan Benet murió ayer en Madrid de cáncer", (Agencia de prensa).
- **HERALDO DE ARAGÓN**, 6 de enero de 1993, pág. 43.
 - "Adiós a un renovador de las letras españolas, Héctor A. de los Ríos.
 - "El placer de la lectura", César Pérez García.
- **HOY, Badajoz**, 6 de enero de 1993.
 - "El escritor Juan Benet murió ayer en Madrid, a la edad de 65 años, víctima de un proceso cancerígeno", (Agencia de prensa).
- **HUELVA INFORMACION**, 6 de enero de 1993.
 - "Murió el escritor Juan Benet", Ch.L.M..
- **IDEAL, Granada**, 6 de enero de 1993, pág. 40.
 - "Fallece de cáncer Juan Benet, el escritor que rompió la monotonía del realismo social de posguerra", (Agencia de prensa).
- **INFORMACIÓN, Alicante**, 6 de enero de 1993, pág. 46.

- "Muere Juan Benet, uno de los autores más significativos de la posguerra española", (Agencia de prensa).

- "Un novelista de prosa muy personal que dejó huella", (Agencia de prensa).

- "Enemigo de la mediocridad", Manuel Leguineche.

- "Un secreto que no se revela", Del libro «Literatura y educación» editado por Fernando Lázaro Carreter (1974).

- "Blanca Andreu y su vinculación a Alicante", (Redacción).

- **LA REGIÓN, Orense**, 6 de enero de 1993.

- "Falleció Juan Benet, uno de los maestros de la narrativa española", (Agencia de prensa).

- **LA RIOJA, Logroño**, 6 de enero de 1993.

- "Ayer falleció el escritor Juan Benet, a causa de un cáncer", (Agencia de prensa).

- **LA ULTIMA HORA, Palma de Mallorca**, 6 de enero de 1993, pág. 8.

- "Fallece el novelista Juan Benet", (Agencia de prensa).

- "El ingeniero Benet", Enrique Lázaro

- **LA VANGUARDIA, Barcelona**, 6 de enero de 1993, págs. 35y 37.

- "El novelista y ensayista Juan Benet fallece a los 65 años, víctima del cáncer", (Redacción).

- "Una completa alternativa a la tradición española", Nora C..

- "Un hombre de bien", Javier Fernández de Castro.

- "Última visita a Región", Miguel Dalmau.

- "El polémico autor influyó sobre las generaciones más jóvenes", (Agencia de prensa).

- **LA VOZ DE ALMERÍA**, 6 de enero de 1993.

- "Comoción en las Letras españolas por la muerte del escritor Juan Benet, (Agencia de prensa).

- **LA VOZ DE AVILÉS, Avilés**, 6 de enero de 1993.

- "Benet, un escritor de prosa muy personal que deja huella", (Agencia de prensa).

- **NAVARRA hoy**, 6 de enero de 1993, págs. 28 y 29.

- "Muere Juan Benet, un estilista de la prosa", (Agencia de prensa).

- "Un escritor frente a la vulgaridad", (Agencia de prensa).

- **OBSERVADOR, Barcelona**, 6 de enero de 1993, pág. 45.

- "Muere Juan Benet, uno de los grandes renovadores de la novela española", Julieta Martialay.

- "El silencio habitual del lugar", Adolfo Sotelo Vázquez.

- **SEGRE, Lérida**, 6 de enero de 1993.

- "Volverás a Benet", Manuel Leguineche.

- **SUR, MALAGA**, 6 de enero de 1993, pág. 48.

- "El novelista e ingeniero Juan Benet fallece en Madrid a los 65 años a causa de un cáncer". (Agencia de prensa).

- "Un escritor difícil", Hector A. de los Rios.

- "Volverás a Benet", Manuel Leguneche.

VI.1.3.- Diarios nacionales.

- **ABC**, 7 de enero de 1993.

- "El mundo oficial y los amigos despidieron ayer en la Almudena al novelista Juan Benet", Tulio H. Demichell.

- **DIARIO 16**, 7 de enero de 1993.

- "Familiares y personalidades de la cultura y la política despidieron ayer al escritor Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **LE MONDE**, 7 de enero de 1993.

- "Mort de l'écrivain Juan Benet", Ramón Chao.

- **EL PAÍS**, 7 de enero de 1993, edición nacional, pág. 13.

- "Región o el paisaje forajido", Rafael Sánchez Ferlosio.

- **EL PAÍS**, 7 de enero de 1993, edición nacional, pág. 23.

- "El estilo hasta el fin", Juan Cruz.

- "Juan Benet fue enterrado en silencio", Pedro Sorela.

- "Inventar la realidad", Luis Suñén.

- **YA**, 7 de enero de 1993.

- "Último adiós a Juan Benet", Julio Castro.

VI.1.4.- Diarios de Provincias.

- **DEIA, Bilbao**, 7 de enero de 1993.

- "El pobre Juan Benet", Luis Blanco Vila.

- "Cientos de personas en el entierro del escritor Benet", (Agencia de prensa).

- **IDEAL, Granada**, 7 de enero de 1993.

- "El silencio de los oráculos", Juan Vellido.

- **TRIBUNA, ALBACETE**, 7 de enero de 1993.

- "Volverás a Benet", Manuel Leguineche.

VI.1.5.- Diarios nacionales y de Provincias del 8 de enero de 1993.

- **ABC LITERARIO**, 8 de enero de 1993, págs. 14-15.

- "Para leer a Juan Benet: Historia de una escritura", Rafael Conte.
- "El triunfo del estilo", Rafael Conte.
- **ABC LITERARIO**, 8 de enero de 1993, págs. 16-18.
 - "Dipsómanos, rebeldes y malditos", J. J. Armas Marcelo.
- **CANARIAS, Las Palmas de Gran Canaria**, 8 de enero de 1993.
 - "Con ocasión de la muerte del autor de 'Doña Perfecta'", Julio Jurenito.
- VI.1.6.- Diarios nacionales del 9 de enero de 1993.
 - **BABELIA, (El País)**, 9 de enero de 1993.
 - "Un proyecto literario", Ignacio Echeverría.
 - "Ingeniero", J. A. Fernández Ordóñez.
 - "Viaje de Invierno", Juan Ángel Vela del Campo.
 - "Conversación con Juan Benet: El valor del singular", Juan García Hortelano.
 - **EL MUNDO**, 9 de enero de 1993, págs. 1 y 2.
 - "Juan Benet «La buena literatura deja mucha sombra»", Elvira Huelbes.
 - "La casa de Pisuerga", Marcos Ricardo Barnatán.

VI.1.7.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales del 10 de enero de 1993.

- **CHICAGO TRIBUNE**, domingo, 10 de enero de 1993, pág. 6.
- **DIARIO DE NAVARRA, Pamplona**, 10 de enero de 1993.
 - "Errazu, el retiro navarro de Juan Benet", (Agencia de prensa).
 - "Relación con Navarra", Javier Belarra.

- **EL PERIÓDICO, Zaragoza**, 10 de enero de 1993.

- "Benetiana aragonesa", Antón Castro.

- **LA VERDAD**, 10 de enero de 1993, pág. 19.

- "Juan Benet: amigo de Murcia", José-Salvador Fuentes Zorita.

- **MENORCA, Mahón**, 10 de enero de 1993.

- "Juan Benet, el narrador de la modernidad", J.J.Q.

VI.1.8.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales del 11-01-1993 hasta el 28-01-1993 (en orden de fechas)

- **DIARIO DE LAS PALMAS, Las Palmas de Gran Canaria**, 11 de enero de 1993.

- "Volverás a Benet", Manuel Leguineche.

- **ABC**, 12 de enero de 1993.

- "Juan Benet en el recuerdo", Fernando Chueca.

- **ABC**, 13 de enero de 1993.

- "La pertinaz", Jaime Campmany.

- **TIMES MAGAZINE**, 18 de enero de 1993, edición nacional, Milestones, pág. 23.

- **CAMBIO 16**, 18 de enero de 1993.

- "La herencia del novelista ingeniero", R.F.R.

- **SUR, Málaga**, 21 de enero de 1993, pág. 19.

- "Un día con el ingeniero Juan Benet", Antonio Ortuño Alcaraz.

- **LA NUEVA ESPAÑA, Oviedo**, 22 de enero de 1993.

- "Minoría de minoría", Juan José Plans.

- **EL PERIÓDICO, Zaragoza**, 28 de enero de 1993.

- "El último regreso de Juan Benet", Francisco Carrasquer.

VI.1.9.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales del 8-02-1993 hasta 25-02-1993 (en orden de fechas).

- **LA NUEVA ESPAÑA**, 8 de febrero de 1993.

- "Juan Benet, ingeniero en Asturias", Eugenio Fuentes/José M^a Caso.

- **THE TIMES**, lunes, 15 de febrero de 1993.

- **EL PAÍS**, martes 23 de febrero de 1993.

- "El manuscrito final de "Saúl ante Samuel"", Juan Cruz.

- "Seis escritores recuerdan hoy en Madrid a Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **ABC**, 23 de febrero de 1993.

- "Novelistas y ensayistas rinden un emotivo homenaje a la figura y obra de Juan Benet", Antonio Astorga.

- **DIARIO 16**, 23 de febrero de 1993.

- "Sonatina de Fernández Alvez para Benet", Alvaro Guivert.

- **EL MUNDO**, 24 de febrero de 1993.

- "Juan Benet en el Times", Eduardo Chamorro.

- "El Benet que sabía hacer reír", Emma Rodríguez.

- **EL PAÍS**, 24 de febrero de 1993.

- "Los discípulos de Juan Benet celebran la rebeldía y el enorme legado literario del escritor", Rosa Mora.

- "El pantano del Porma", A.F.R..

- "Papel estelar como revisor de la Renfe", Andrés F. Rubio.

- **EL PAÍS**, 25 de febrero de 1993.

- "Una medalla para Benet", (Agencia de prensa).

- **HERALDO DE ARAGÓN, Zaragoza**, 25 de febrero de 1993.

- "Amigos y novelistas recuerdan a Juan Benet", (Agencia de prensa).

- **YA**, 25 de febrero de 1993.

- "Benet, recordado por sus amigos", (Agencia de prensa).

VI.1.10.- Diarios nacionales, provinciales e internacionales del mes de marzo de 1993 (en orden de fechas).

- **ABC**, 10 de marzo de 1993.

- "El PP rechaza en las Cortes de Castilla y León un homenaje al escritor Juan Benet", Félix Iglesias.

- **DIARIO 16**, 10 de marzo de 1993.

- El PP rechaza una propuesta de homenaje a Benet", (Agencia de prensa).

- **EL PAÍS**, 11 de marzo de 1993.

- "El PP, tachado de cerril e ignorante por varios escritores tras decir que Benet es 'insoportable'", Francisco Forjas.

- **ABC**, 15 de marzo de 1993.

- "Benet era una fiesta", Rafael Conte.

- **LA VANGUARDIA**, 16 de marzo de 1993.

- "Juan Benet sin tierra", Joan Barril.

- **ABC**, 17 de marzo de 1993.

- "Castilla y León está abierta a cualquier homenaje a Benet", agencia prensa.

- **ABC**, 26 de marzo de 1993.

- "Recordando a Juan Benet en Villafranca del Bierzo", Cristóbal Halfiter.

- **EL PAÍS**, domingo 19 de marzo de 1995.

- "El Salón del Libro de París rinde homenaje al escritor Juan Benet", Octavio Martí.

- "Estudio sobre la obra de Juan Benet", José Ortega (Humanistic Studies Division, The University of Wisconsin-Parkside Kenosha, Wis. 53140), *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, págs. 229-258. (Reimpreso en Kathleen Vernon).

- "Viaje a Región", Alberto Oliart, *Revista de Occidente*, núm. 80, noviembre de 1969, págs. 224-234.

- "Literatura de la distensión: el elemento policíaco", María Elena Bravo, *Ínsula* núm. 472, marzo de 1986, págs. 1 y 12.

- "El lugar de Juan Benet", Gonzalo Sobejano, *El Urogallo* núm. 35, marzo de 1989, págs. 66-68.

- "Esperando a Coré", Ricardo Gullón, *Revista de Occidente*, segunda época 145, abril de 1975, págs. 16-36. (Reimpreso en Kathleen Vernon).

- Quotations: "Narrative Techniques and Joycean Ecoes in Juan Benet's Novels", Antonio Ballesteros-González de la Universidad Autónoma de Madrid.

VI.1.11.- Números monográficos de revistas.

- Número monográfico de *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993.

- Introducción, Francisco García Pérez (coordinador).

- "Juan Benet en sus títulos", Gonzalo Sobejano.

- "Juan Benet: de modemo a post modemo", María Elena Bravo.

- "*La Inspiración y el Estilo*: primeros (y definitivos) pasos de una teoría literaria", Francisco García Pérez.

- "Tres ensayos de Juan Benet", Francisco Carrasquer.

- "Autenticidad y pureza el discurso de Juan Benet", Ben Kenson.

- "Los cordajes del discurso en *Saúl ante Samuel*", Jonh B. Margenot III

- Numéro monographique sur Juan Benet : ***La Licome***, Université de Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994. Les textes compilés sont :

- "Une invitation", Javier Marías.

- "Prologue" (de *Nunca llegarás a nada*), Félix de Azúa.

- "Les Contes exemplaires de Juan Benet", Elide Pitarello (Univ. de Venise)

- "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*", Frédéric Bravo (Univ. de Bordeaux III)

- "*TLB*: Une écriture de la brièveté", Claude Murcia (Univ. de Poitiers).

- "L'imparfait ou l'expansion de l'instant: *Duelo*", Anne-Marie Capdeboscq (Univ. de Poitiers).

- "*Una tumba* de Juan Benet: analyse d'un fragment", Jean-Pierre Ressot, Paris IV.

- "Numa, numen, nomos: déclinaison d'un être de légende", Jacques Fressard (universitaire journaliste spécialisé in les thèmes ibériques et latino-américains).

- Numéro monographique *Juan Benet: Ensayos*, ***Hispanística XX***, 12, Université de Bourgogne, centre d'Études et de Recherches hispaniques du XX^e siècle, 1995.

- "Notas sobre un Benet hidráulico", Carlos Serrano.

- "La espacialización de la escritura como abolición del tiempo", Claude Murcia.

- "Historia y ficción en *Volverás a Región*", Marie-Claude Chaput.

- "Crónica de una muerte no-anunciada: *El aire de un crimen*, de Juan Benet", Denise Bonnaffoux.

- "Región: la dinámica de un espacio simbólico", Odile Castro.

- "La fertilidad de la ambigüedad (*En la penumbra* de Juan Benet)", José Ortega López.

- "Hacia una definición de la narrativa de J. Benet", Valentine Lefebvre.

- "Con Benet en Babel", Marie-Linda Ortega.
- "*Sub rosa*: De los manuscritos al texto *ne varietur* o la emergencia de una escritura problemática", Eliane Lavaud.
- "¡Calamidad, nunca llegará a nada!", o las tribulaciones del narrador benetiano", Aline Janquart.

VI.2. Homenajes dedicados a Juan Benet:

- 22 de febrero de 1993: Homenaje de Alfaguara
- 15 de marzo de 1993. Círculo de Bellas Artes de Madrid Antonio Martínez Sarrón, Eduardo Mendoza, Fernando Savater, Juan Cruz, Vicente Molina Foix y Javier Marías.
- Mientras se celebraba el Salón del Libro de París, el sábado 18 de marzo de 1995, se tributó un homenaje a Juan Benet con ocasión del estreno en Bobigny de la obra de teatro de Juan Benet, -traducida por Claude Murcia-, *Agonía confutans*. Ese año, la dirección de dicho Salón mandó disponer una Sala Juan Benet donde se celebró otro homenaje al escritor finado. Intervinieron en este acto: Blanca Andreu de Benet, Félix de Azúa, Eduardo Mendoza, Claude Murcia y Daniel Zerki. Se leyeron textos extraídos de *Trece fábulas y media*, colección inédita en francés, cuyo texto se encuentra en el Apéndice de esta tesis. Leyeron en español: Félix de Azúa y Eduardo Mendoza; en francés, Roland Bertin, Sociétaire de la Comédie-Française, et Yann Colette (actor).
- Solemne sesión que se celebró en el Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, el 14 de octubre de 1993 en la que participaron: José Antonio Torroja Cavanillas, Félix de Azúa, Adrián Baltanás, Javier Marías, Eduardo Mendoza, José Antonio Fernández Ordóñez, Blanca Andreu, Vicente Molina Foix, Enrique Pérez Galdós, Clemente Sáenz de Ridruejo, Manuel Vicent.

VI.3. Libros y volúmenes especiales dedicados a Benet:

- **BENSON, Ken**, *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1989.
- **BRAVO GUERREIRA, M^a Elena**, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península, 1985.
- **CABRERA, Vicente**, *Juan Benet*, Boston, G. K. Hall (Twayne World Author Series), 1983.
- **CAMPBELL, Joseph**, *The Hero With a Thousand Faces*, Second edition, Princeton, NJ, Princeton UP, 1968.
- **COMPITELLO, Malcolm A.**, *Ordering the Evidence: "Volverás a región" and Civil War Fiction*, Barcelona, Pulvill, 1983.
- **DÍAZ, Epicteto**, *Del pasado incierto, la narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Complutense, D.L. 1992.
- **GULLÓN, Ricardo**, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- **HERZBERGER, David K.**, *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek (Indiana), American Hispanist, 1976.
- **LOPEZ LOPEZ, Mariano**, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sanchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Alvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum, D.L. 1992.
- **MANTEIGA, Roberto C./David K. Herzberger/Malcolm A. COMPITELLO, EDS.**, *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover (New Hampshire), The University press of New England, 1984.
- **MARGENOT, John B.**, *Zonas y sombras (Aproximación a Región de Juan Benet)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
- **MARGENOT, Jonh B. III ed.**, *Juan Benet. A critical Reappraisal of his Fiction*, Locust Hill Press, Wert Cornwall, marzo de 1997, 292 pages.
Contents:
 - David K. Herzberger, "Juan Benet's Death".
 - Julia Lupinacci Wescott, "Benet's Theoretical Essays: Beneath the Mask of Representation".
 - Brad Epps, "The Cold Furnace of Desire: The Site of Sexuality in *Volverás a Región*".

- Susan L. Martin-Márquez, "The (En)gendering of *En la penumbra*".
- Nina Molinaro, "Other Knoowledge, Other History, and *La otra casa de Mazón*".
- Estrella Cibreiro, "Narrators and their Narrations: *Una meditación y Saúl ante Samuel*".
- María Elena Bravo, "Juan Benet before History: Approaches to Language, Experience, and Literary Art in *Herrumbrosas Lanzas*".
- Angeles Solana, "Temporal Shifting in *Herrumbrosas Lanzas*".
- Marzena Walkowiak, "The Creative Metaphor of *Una meditación*".
- Francisco Pérez García, "*El aire de un crimen*: A concession to the Reading Public?"
- John B. Margenot III, "Annotated Bibliography of the Scholarship on Juan Benet".
- **MERINO, José Luis**, "Juan Benet", *Cuadernos del Norte*, 1983.
- **RIVKIN, Laura**, *Búsqueda literaria en "Una meditación" de Juan Benet* in *Anales de la literatura española contemporánea*, 1984.
- **VERNON, Katheleen M. ed. lit.**, *Juan Benet*, Madrid, Taurus, D.L. 1986.

VI.4. Bibliografías:

- **COMPITELLO, Malcolm Allan**, "Juan Benet and his Critics", *Anales de la Novela de Posguerra*, 3, 1978, págs. 123-141.

- "Bibliography", Manteiga *et al.*, págs. 153-165.
- **MARGENOT III, John B.**, "Bibliografía", J.B. Margenot, *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos, págs. 179-201, 1991.

- "Annotated Bibliography of the Scholarship on Juan Benet" in *Juan Benet A Critical Reappraisal of His Fiction*, Locust Hill Press, W Corwall, Mach 1997.
- **VERNON, Kathleen**, "Biografía sobre Juan Benet", Vernon, págs. 291-296.
- **ZOETMULLER, Ingrid**, "Provisional bibliografía benetiana", *Cuaderno del Norte Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 133-140.

VI.5. Tesis doctorales

- **BEANY, John A.**, *A Comparative Study of the narrative Structures of "Volverás a Región" and "Das Einhorn"*, Diss. Purdue U, 1988.
- **BELTRÁN-VOCAL, María Antonia**, *Temas y técnicas en la novela española e hispanoamericana contemporánea*, Diss. U of California, Riverside, 1985.
- **BENSON, Ken**, *Dualidad y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*, Diss. U Stockolm, 1989.
- **COMPITELLO, Malcolm A.**, *Ordering the evidence: The vision of the Spanish Civil War en Postwar Spanish Fiction*, Diss. U Indiana, 1979.
- **CUEVAS, Ernesto de las**, *Juan Benet: análisis arquetípico de cuatro novelas: "Volverás a Región", "Una meditación", "Un viaje de invierno" y "En el estado"*, Diss. U California, Irvine, 1988.
- **DÍAZ-NAVARRO, Epitecto José**, *Ambigüedad e ironía: la narrativa breve de Juan Benet*, Diss. U California, Davis, 1989.

- **FEY, Catherine L.**, *The Reader and Fantastic Literature: A study of Selected Hispanic Texts*, Diss. U Chicago.
- **GARCÍA PÉREZ, José Francisco**, *Una meditación crítica sobre Juan Benet*, Universidad de Oviedo, 1994.
- **HERZBERGER, David K.**, *The Novelistic Art of Juan Benet*, Diss. U Illinois at Urbana-Champaign, 1975.
- **MARGENOT III, John B.**, *Juan Benet's Región: Toward a Definition of Novelistic Reality*, Diss. U Connecticut, 1986.
- **MOLINA ORTEGA, Antonia María**, *Del Pisuerga al Torce. Aproximación a las regiones narrativas de Juan Benet*, Universidad de Extremadura, 1996.
- **OVERESCH, Lynne E.**, *The Neo-Baroque: Trends in the Style and Structure of the contemporary Spanish Novel*, Diss. U Kentucky, 1981.
- **RODRÍGUEZ MARGENOT, Mari Carmen**, *Modos de caracterización en la nueva novela española*, U Connecticut, 1996.
- **SANDARG, Janet Leigh Icenhour**, *The Role of Nature in Juan Benet's Novels of Región*, Diss. U North Carolina Chapel Hill, 1980.
- **SOLANA LARA, Ángeles**, *Narración y tiempo en "Herrumbrosas lanzas": una visión de la Guerra Civil Española*, Diss. U of Pensylvania, mayo de 1990.
- **THOMÁS, Michael**, *Myth and Atchetype in the New Spanish Novel (1950-1970): A study in Changing Novelistic Techniques*, Dissertation Abstracts Intemational, U Kansas, 1976.
- **WESCOTT, Julia L.**, *Creation and Structure of Enigma: Literary Conventions and Juan Benet's Trilogy*, Diss. U Massachusetts, 1982.

VI.5.1. Tesis por leer

- **CASTRO, Odile**, "L'espace de Région in les romans de Juan Benet", *Saint-Étienne*, France.

VI.6. Entrevistas, encuestas, artículos, reseñas, coloquios, capítulos de libros¹:

- **ABOTT, James H.**, Reseña de *Trece fábulas y media*, *World Literature Today*, núm. 56, págs. 308-309, 1982.
- **ALAMEDA, Sol**, "Entrevista con Juan Benet: el talento entre tinieblas", *El País Semanal*, 19 de marzo, 1989, págs. 22-26.
- **ALFARO, José María**, Reseña de *Un viaje de invierno*, Madrid, *ABC*, pág. 15, 25 de enero de 1973.
- **ALONSO, Pedro Pablo**, "Juan Benet: 'Los asturianos son una gente pirada, locos transparentes'", Oviedo, *La Nueva España*, 23 de febrero de 1986.
- **ALONSO, Santos**, "Saúl ante Samuel, 1980, de Juan Benet", *la novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Puerta del Sol, 1983, págs. 159-161.
 - Reseña de *En el Estado*, Madrid, *Reseña*, núm. 111, 1978, págs. 13-14.
- **ALTARES, Guillermo**, "Reencuentro en Región", *El País*, 29 de diciembre de 1992.
- **ALTISENT, Marta E.**, "Crimen y compromiso en 'Obiter dictum' de Juan Benet", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 16, 1991, págs. 207-224.
- **AMORÓS, Andrés**, ed. "Intervención, Coloquio y Mesa redonda final", *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, págs. 173-188 y 277-334.
- **ARNÁIZ, Joaquín**, "La mediocridad me parece una pérdida de tiempo", *Diario 16, Suplemento Literario*, 24 de marzo de 1985, pág. V.
- **ARANGUREN, José Luis**, "El curso de la novela española contemporánea", *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 213-310.
 - "El mundo novelístico de Juan Benet", *Estudios Literarios*, Madrid, Gredos, 1976, 282-293.
- **ARMAS MARCELO, J. J.**, "Dipsómanos, rebeldes y malditos", *ABC literario*, 8 de enero de 1993.

¹ Salvo los que pertenecen a las colecciones dedicadas a Benet y publicadas en un solo volumen.

- **AVELEYRA, Teresa**, "Algo sobre las criaturas de Juan Benet", *Nueva Revista de la Filología Hispánica*, núm. 223, 1974, págs. 121-130.
- **AZANCOT, Leopoldo**, Reseña de *5 narraciones y dos fábulas*, *Estafeta literaria*, n° 509, pág. 219, 1 de febrero, 1973.

- Reseña de *Herrumbrosas lanzas III*, *ABC literario*, 29-XI-1986, pág. XI.
- **AZÚA, Félix de/José María GUELBENZU/Javier MARÍAS/Juan José MILLÁS/Vicente MOLINA FOIX/Álvaro POMBO**, "La huella de Benet", *El Urogallo*, núm. 35, marzo de 1989, págs. 70-74.
- **AZÚA, Félix de.**, "El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*", *Cuadernos de la Gaya Ciencia I*, mayo de 1975, págs. 9-21. (Reimpreso en Vernon, *Juan Benet*, págs. 147-157).
- **BAKER, James B.**, "The Symbolic Extension of Yoknapatawpha County", *Arizona Quarterly* 7, otoño de 1952, págs. 223-228.
- **BARNATÁN, Marcos Ricardo**, "La casa de Pisuerga", *El Mundo*, "La Esfera", 9 de enero de 1993.
- **BATLLÓ, José**, Reseña de *Volverás a Región*, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 229, págs. 234-237, enero 1969.
- **BENAVIDES, Ricardo**, Reseña de *Una meditación*, *Books Abroad*, núm. 45, 6, 1977, págs. 285-286.
- **BENSON, Ken**, "Autenticidad y pureza en el discurso de Juan Benet", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 11-13.
- **BÉRTOLO, Constantino**, "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de Occidente* (Narrativa española actual), núms. 98-99, julio-agosto de 1989, págs. 29-60.
- **BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse**, «El "retorno" en la novelística española desde 1939». *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Ed. Alan M. Gordon and Evelyn Rugg. Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, IV, págs. 102-106.
- **BLACKWELL, Frieda H.**, "Spoofed Spies, Duped, Detectives, and Elusive Reality in Torrente's *Quizá el viento nos lleve al infinito* and Benet's *El aire de un crimen*",

New Orleans: *Selected Proceedings from the Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, 1987, págs. 33-41.

- **BRAVO, María Elena**, *Faulkner en España*. Barcelona, Ediciones Península, 1985, pp. 266-302.
- "Sobre las raíces faulknerianas en Volverás a Región", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Seminario "Menéndez Pelayo", núms. 2-3, 1980, págs. 271-282.
- "Juan Benet desde la vanguardia: buscando la palabra para Yoknapatawpha y Región". University of Illinois-Chicago, in *Prosa Hispánica de Vanguardia*, Ed. Fernando Burgos, Madrid, Orígenes, 1983.
- "Juan Benet a la luz de Cervantes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 469-470, julio-agosto de 1989, págs. 304-313.
- "Juan Benet: de modernismo a posmodernismo", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 5-7.
- "Literatura de la distensión: el elemento policiaco", *Ínsula* 41, núm. 472, marzo de 1986, 12-13.
- "Región, una crónica del discurso literario", *Modern Language Notes* 98, núm. 2, marzo de 1983, págs. 250-258. Reimpreso en Vernon, *Juan Benet*, págs. 177-187.
- **BREGANTE OTERO, Jesús**, "Sobre un poema de Juan Benet: Un barranco en sombras", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1994, (16), págs. 39-48.
- **CADENAS, C. B.**, "La espera decepcionada" [sobre *El aire de un crimen*], Madrid, *Nueva estafeta*, núm. 29, abril de 1981, págs. 87-88.
- **CAMPBELL, Federico**, "Juan Benet o el azar", *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, págs. 293-310.
- "Encuesta II. Novela", *Cuadernos para el Diálogo*, 14, mayo de 1969, pág. 68.
- **CARANDELL, Luis**, "Benetiana", *El País*, 23 de enero de 1993.
- **CARENAS, Francisco/José FERRANDO**, "El mundo preperceptivo de *Volverás a Región*", *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 121-132.

- **CARRASQUER, Francisco**, "Brindis", *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 73-74.
 - "Respuestas de Juan Benet a un cuestionario mínimo", *Cuaderno del Norte: Revista hispánica de Amsterdam*, Número especial dedicado a Augusto Roa Bastos y Juan Benet, 1976, págs. 76-78.
 - "Cien años de soledad y Volverás a Región, dos polos", *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 197-201.
 - "La Biblia, Rembrandt y Juan Benet" [sobre *El ángel del Señor abandona a Tobías*], Barcelona, *Camp de l'arpa*, núm. 29, diciembre de 1976, págs. 33-34.
 - "Un salvavidas" [sobre *En el estado*], Barcelona, *Camp de l'arpa*, núm. 47, 1978, págs. 43-54.
- **CASARETTO, Javier**, "El juego de escribir", *Ozono*, núm. 31, abril de 1978.
- **CASTELLET, José María, Pere GIMFERRER y Julián RÍOS**, "Encuesta: nueva literatura española", *Plural*, núm. 25, octubre de 1973, págs. 4-6.
- **CATELLI, Nora**, "La última obra de Benet: *En la penumbra*", Madrid, *El País*, 5 de marzo de 1989, págs. 13-14.
- **CASTILLA DE PINO, Carlos**, "La equivocación de Juan Benet", *El País*, 11 de noviembre de 1985.
- **CEREZALES, Manuel**, Reseña de *Saúl ante Samuel*, *ABC*, núm. 1598, agosto de 1980, pág. 22.
- **CHAMORRO, Eduardo**, "Intento de aproximación a los textos de Juan Benet", *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 110-120.
 - "El recuerdo, de una partícula incandescente" [sobre *Un viaje de invierno*], Madrid, *Triunfo*, núm. 502.
 - "La muerte como metáfora" [sobre *5 narraciones y 2 fábulas*], Madrid, *Triunfo*, núm. 539, 1973, págs. 45-46.
 - "Nuevos datos sobre la estética personal" [sobre *La otra casa de Mazón*], Madrid, *Triunfo*, núm. 555, 19 de mayo de 1973, pág. 51.

- Reseña de *Sub rosa*, Madrid, *Triunfo*, núm. 595, 23 de febrero de 1974, págs. 44-45.
- "Benet vuelve a Región", Madrid, *Cambio 16*, núm. 614, págs. 87-89.
- "Benet: cuatro libros a la vez", *Cambio 16*, núm. 240, 12-VII-1976, pág. 52.
- "La más disparatada extravagancia" [Reseña de *En el estado*], *Cambio 16*, nº 291, 10-VII-1977.
- "Cinco repuestas de Juan Benet", Madrid, *Revista de Occidente*, núms. 98-99, julio-agosto de 1989, págs. 29-60.
- "Juan Benet: 'Me hubiera gustado combatir en la guerra civil por la República'", *Diario 16*, Suplemento de libros, 16 de octubre de 1983, págs. VIII-IX.
- **CHICHARRO CHAMORRO, Antonio**, "Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1995.
- "Verdad, ficción y estilo literario en el pensamiento de Juan Benet", comunicación presentada al VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Mundos de ficción (Universidad de Murcia).
- **CIBREIRO, Estrella**, "Juan Benet: Memoria e irracionalidad en tres obras regionatas", *Ojancano: Revista de literatura española*, núm. 7, abril de 1993, págs. 28-39.
- **COLIE, Rosalie L.**, *"My Echoing Song: Andrew Marvell's Poetry of Criticism"*, Princeton, NJ: Princeton UP, 1970.
- **COMPITELLO, Malcolm A.**, "Language, Structure and Ideology in *Volverás a Región*", *Proceedings of the Fifth Annual Hispanic Literature Conference*, Indiana University of Pennsylvania: ed. J. Cruz Mendizábal, 1982, págs. 305-326.
- "The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics", *Critical Approaches to the writings of Juan Benet*, ed. Roberto C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello, Hanover (New Hampshire): The University Press of New England, 1984, págs. 8-7.
- "Región's Brazilian Backlans: The Link between *Volverás a Región* and *Euclides da Cunha's Os Sertões*", *Hispanist Journal*, 1, ii, págs. 25-45.
- "*Volverás a Región*, The Critics and the Civil War: A Socio-Poetic Reappraisal", *The American Hispanist*, 4, núm. 36, mayo de 1979, págs. 11-20.

- "Benet and Spanish Posmodernism", *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, 1991, págs. 259-273.
- "Juan Benet and his Critics", *Anales de la novela de posguerra*, núm. 31, 1978, pág. 141.
- "Reflexiones sobre el acto de narrar: Benet, Vargas Llosa y Euclides da Cunha", *Ínsula*, núms. 559-560, julio- agosto de 1993, págs. 19-22.
- "Juan Benet and the New Spanish Novela Negra", *Monographic review*, núms. 1-2, 1987, págs. 212-220.
- **CONDE, Juan Luis**, "Geometría de las cosas irregulares" [Reseña de *Nunca llegarás a nada*, ed. de 1990], *El País*, "Libros", 25 de marzo de 1990.
- **CONTE, Rafael**, "Juan Benet: la reconquista de Región", *Páginas de literatura y ensayo*, 7, invierno de 1983, 1, pág. 7.
- "Juan Benet o la escritura secreta" [sobre *Un viaje de invierno*], Madrid, *Informaciones de las Artes y las Letras*, 4 de mayo de 1972, págs. 1-2.
- "La trayectoria de Juan Benet", Madrid, *Informaciones de las Artes y las Letras*, 18 de junio de 1973, págs. 1-2.
- "Volverás a Juan Benet" [sobre *En el estado*], Madrid, *El País*, Suplemento de Arte y Pensamiento, núm. 35, 1978, pág. 1.
- "Los límites de Juan Benet" [sobre *El aire de un crimen*], *El País*, Suplemento literario, 16 de noviembre de 1980, pág. 5.
- "El aire de una guerra: Juan Benet vuelve a Región" [sobre *Herrumbrosas lanzas I*], Madrid, *El País*, 23 de octubre de 1983.
- "Juan Benet pone la historia patas arriba" [sobre *Herrumbrosas lanzas III*], Madrid: *El País*, 7 de abril de 1985.
- "Juan Benet sigue en la guerra" [sobre *Herrumbrosas lanzas III*], Madrid, *El País*, 18 de diciembre de 1986.
- "El triunfo del estilo", *ABC*, 6 de enero de 1993, pág. 3.
- "Para leer a Juan Benet: historia de una escritura", *ABC literario*, 8 de enero de 1993.

- **CORRALES EGEA, José**, "La novela española actual", Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1971, págs. 209-217.
- **CORREA, Pedro**, "La última novela de Juan Benet" [sobre *La otra casa de Mazón*], *Nuestro tiempo*, núm. 235, enero de 1974, págs. 95-100.
 - Reseña de *Sub rosa*, *Nuestro tiempo*, núm. 238, abril de 1974, págs. 121-122.
- **COSTA, Luis F.**, "El lector viajero en *Volverás a Región*", *Anales de la narrativa española contemporánea*, 1979, págs. 9-19.
- **CRUZ, Juan**, "Batalla literaria en una plaza de Madrid", *El País*, 1 de junio de 1977, pág. 27.
 - "Juan Benet: 'El escritor es el estilo'", *El País*, 29 de agosto de 1980.
 - "Juan Benet: *El aire de un crimen es la respuesta de un reto y la prueba de fuego ante el público*", *El País*, 16 de octubre de 1980, pág. 31.
- **DE LA ROSA, Julio María**, "Encuentro en Región", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 369, marzo de 1981, págs. 587-592.
- **DÍAZ, Epicteto**, "'Duelo' y 'Viator': ironía y parodia de los relatos de Juan Benet", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 15, 1990, págs. 13-27.
- **DÍAZ, Janet W.**, - «Origins, Aesthetics and the "Nueva Novela Española"», *Hispania*, núm. 59, marzo de 1976, págs. 109-117.
 - "Spain's Senior -New Novelist- Juan Benet", *Studies in Language and Literature. Proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, ed. Charles L. Nelson, Richmond (Kentucky), Eastern Kentucky University, 1976, págs. 137-142.
 - "Variations on the Theme of Death in the Short Fiction of Juan Benet", *The American Hispanist*, 4, núm. 36, mayo de 1979, págs. 6-11.
- **DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo**, "Reading/Writing Ironie in *En el estado*", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 88-99.
- **DÍEZBORQUE, José María**, Reseña sobre *En ciernes*, Madrid, *Estafeta literaria*, núm. 599, 1 de noviembre de 1976.

- **DOMINGO, José**, *La novela española del siglo XX*, Vol. 2. Barcelona, Labor, 1973, págs. 156-158.
- "Eduardo Tijeras, Torrente Malvido, Juan Benet" [sobre *Nunca llegarás a nada*], Madrid, *Ínsula*, núm. 278, 1970, pág. 5.
- Reseña de *Una meditación*, Madrid, *Ínsula*, núm. 282, 1970, pág. 7.
- "Los caminos de la experimentación, Torrente Ballester, Benet" [sobre *Un viaje de invierno*], Madrid, *Ínsula*, núm. 312, 1972, pág. 6.
- "Del hermetismo al barroco: Juan Benet y Alfonso Grosso" [sobre *5 narraciones y 2 fábulas* y *La casa de Mazón*], Madrid, *Ínsula*, núms. 320-321, 1973, pág. 20.
- **DURÁN, Manuel**, "Juan Benet y la nueva novela española". *Cuadernos americanos* 195, núm. 4, julio-agosto de 1974, págs. 193-105. (Reimpreso en Vernon, *Juan Benet* págs. 220-242).
- **DYSON, John/Anita ROZLAPA**, "Entrevista con Juan Benet", *The American Hispanist*, 3, nº 22, diciembre de 1977, págs. 19-21.
- **ECHEVARRÍA, Ignacio**, "Un proyecto literario", *El País* "Babelia", 9 de enero de 1993.
- **ELIADE, Mircea**, «The "Terror of History"». *Ordeal by Labyrinth: Conversations with Claude-Henri Rocquet*, Trans. Derek Coltman. Chicago, U of Chicago P, 1982, págs. 126-128.
- **FERNÁNDEZ BRASO, Miguel**, "Juan Benet: un talento excitado", Madrid, *Pueblo*, 12 de marzo de 1969.
- **FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio**, Reseña de *5 narraciones y dos fábulas*, Madrid, *Arbor*, núms. 331-332, julio-agosto de 1973, págs. 170-171.
- **FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio**, "Ingeniero", *El País* "Babelia", 9 de enero de 1993.
- **FRANK, Joseph**, "Spatial Form in Modern Literature", in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Second edition, New Brunswick, New Jersey, Rutgers UP, 1963, págs. 5-62.
- **FRANZ, Thomas**, Reseña sobre *La otra casa de Mazón*, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, núm. 2, 1974, págs. 197-198.

- **FRIEDMAN, Norman**, "Imagery: From Sensation to Symbol", in *Essays on Metaphor*. Ed. Warren Shibles. Wisconsin, The Language Press, 1972, págs. 41-59.
- **FUENTE LAFUENTE, Ismael**, "Benet, Cela, Delibes, Grosso, Marsé... Cómo se hace una novela", *El País Semanal*, 10 de abril de 1977, págs. 13-15.
- **FUENTES, Eugenio**, "Juan Benet, metáforas como desfalcos", Oviedo, *La Nueva España* Suplemento "Cultura", 24 de noviembre de 1989.
- **GALBIS, Ignacio R.**, "Juan Benet et alii. Barojiana", *Symposium*, núms. 260-263, 1976.
- **GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías**, "Lo que hay en la novela (las tres patas de Benet)", Oviedo, *Los Cuadernos del Norte*, núm. 4, 1980.
- **GARCÍA HORTELANO, Juan**, "El valor del singular", *El Urogallo*, núm. 35, marzo de 1989, págs. 40-47. (Fragmento reimpresso en "Conversación con Juan Benet: El valor del singular", *Babelia*, 9 de enero de 1993, págs. 6-7).
- **GARCÍA PASTOR, José**, "El vaticinio de un alma poseída (sobre el arte citativo de Juan Benet)", Columbia Univ., New York, Estados Unidos, *Ínsula*, 1993, (559-560). págs. 25-26, 1 ref.
- **GARCÍA PÉREZ, Francisco**, "*La inspiración y el estilo*: primeros (y definitivos) pasos de una teoría literaria", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 7-8.
- "Una guía para la lectura de Juan Benet", Suplemento "Cultura", *La Nueva España*, núm. 199, enero de 1993.
- "Benetiana" [Reseña de *Saúl ante Samuel*], Oviedo, *Los Cuadernos del Norte*, nº 2, 1980.
- "Fábula del fabulista y su discípulo" [Reseña fabulada de *Trece fábulas y media*], Oviedo, *Los Cuadernos del Norte*, núm. 9, 1981.
- "Haz del siglo XIX un sayo" [Reseña de *Herrumbrosas lanzas II*], Oviedo, *Los Cuadernos del Norte*, núm. 30, 1985.
- "Esperando a Benet", Oviedo, *La Nueva España*, Suplemento *Cultura*, 17 de noviembre de 1989.
- "Más Benet", Oviedo, *La Nueva España*, Suplemento *Cultura*, núm. 102, 14 de diciembre de 1990.

- "Benet ante Lutero" [Extensa reseña de *El caballero de Sajonia*], Oviedo, *La Nueva España*, Suplemento *Cultura*, núm. 144, 8 de noviembre de 1991.
- "El maestro", Oviedo, *La Nueva España*, miércoles 6 de enero de 1993, pág. 54.
- "La soberbia del ignorante", Oviedo, *La Nueva España*, Suplemento *Cultura*, núm. 211, 3 de abril de 1993.
- "El embalse de Región", Oviedo, *La nueva España*, Suplemento *Cultura*, núm. 270, 17 de septiembre de 1994.
- **GARCÍA RICO, Eduardo**, "Encuesta", *Literatura Política. En torno al realismo español*, Colección "Los Suplementos", núm. 19, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1971, pág. 19.
- "Juan Benet: Joyce es de segunda fila", *Triunfo*, núm. 249, 22 de agosto de 1977, pág. 2.
- Respuestas de Juan Benet a un cuestionario sobre literatura social, Madrid: *Cuadernos para el Diálogo*, Suplemento, núm. 19, 1971.
- **GAZARIAN GAUTIER, Marie-lise**, "Juan Benet", *Interviews With Spanish Writers*, Elmwood Park, IL, Dalkey Archive Press, 1991, págs. 31-42.
- **GIMFERRER, Pedro**, "Una crónica de la decadencia", *Papeles de Son Armain*, núm. 156, 1969, págs. 299-302.
- "En torno a *Volverás a Región* de Juan Benet", *Ínsula*, núm. 226, enero de 1969, pág. 14.
- "Notas sobre Juan Benet", *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, págs. 125-138. (Reimpreso en Vernon, págs. 45-58).
- "Reseña de *Volverás a Región*", Madrid, *El Ciervo*, núm. 179, enero de 1969, pág. 5.
- "Sobre Juan Benet", México, *Plural*, núm. 17, febrero de 1973, págs. 13-16.
- "Juan Benet, de nuevo en Región" [Reseña de *Una tumba*], Madrid, *Triunfo*, núm. 475, 6 de noviembre de 1971, págs. 54-55.
- Reseña de *Un viaje de invierno*, Barcelona, *Destino*, núm. 1820, 1972.

- "Dos rostros de Juan Benet" [Reseña de *5 narraciones y dos fábulas*], Barcelona, *Destino*, núm. 1844, febrero de 1973.
- "Los bastidores de Juan Benet", *Destino*, núm. 1896, febrero de 1974.
- **GÓMEZ PARRA, Sergio**, "Juan Benet: la ruptura de un horizonte novelístico", *Reseña*, núm. 58, septiembre-octubre de 1971, págs. 3-12.
- Reseña de *Una meditación*, *Reseña*, núm. 42, marzo de 1971, págs. 84-85.
- "*Una tumba* de Juan Benet", *Reseña*, núm. 55, mayo de 1972, págs. 18-19.
- **GUEL BENZU, José María**, "Dos libros de Juan Benet" [sobre *Nunca llegarás a nada y Volverás a Región*], Madrid, *Cuadernos para el diálogo*, núm. 73, 1969, pág. 48.
- **GUILLERMO, Edenia/Juana Amelia HERNÁNDEZ**, "Juan Benet. *Volverás a Región*", *La novelística española de los sesenta*, Nueva York, Eliseo Torres, 1971, págs. 130-150.
- **GULLÓN, Germán**, "La fotografía en la novela: Alarcón, Juan Goytisolo, Juan Benet", Madrid, *Ínsula*, núm. 483, febrero de 1987, págs. 1-10.
- **GULLÓN, Ricardo**, "Esperando a Coré", *Revista de Occidente*, Segunda Época, núm. 145, abril de 1975, págs. 16-36. (Reimpreso en Vernon, *Juan Benet*, págs. 127-146).
- "Mitos y laberintos", in *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1980, págs. 78-82.
- "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España", *Ínsula*, núm. 319, junio de 1973, 2, 10.
- "Introducción", *Una tumba y otros relatos*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1981, págs. 7-50.
- "Sombras de Juan Benet", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 418, abril de 1985, págs. 45-70.
- Reseña de *Sub rosa*, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, núm. 2, 1975, págs. 153-154.

- "Sobre espectros y tumbas". *Cuaderno del Norte. Revista Hispánica de Amsterdam* (1976), págs. 83-95. (Reimpreso en Vernon, *Juan Benet*, págs. 206-219).
- "Juan Benet hablando desde la sombra", Madrid, *El País*, 9 de enero de 1989.
- **GUTIERREZ, Donald**, "The Labyrinth as Myth and Metaphor", *University of Dayton Review* 16.3 invierno de 1983-1984, págs. 89-99.
- **HALFTER, Cristóbal**, "Recordando a Juan Benet en Villafranca del Bierzo", *ABC*, pág. 3, 26 de marzo de 1993.
- **HARO TECGLÉN, Eduardo**, "Tres golpes de hacha", *El País*, 8 de enero de 1993.
- **HERNANDEZ, José**, "Juan Benet, 1976". *Modern Language Notes* 92, 1977, págs. 346-355.
- **HERZBERGER, David K.**, "Enigmas Narrative Determinant in the Novels of Juan Benet", *Hispanic Review*, 47, núm. 2, 1979, págs. 149-157.
- "Juan Benet's Una tumba", *The American Hispanist*, 1, núm. 3, mayo de 1976, págs. 3-6.
- "Novelists on the novel: The Theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative", *Symposium*, núm. 33, 1979, págs. 215-229.
- "Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet", *Studies in Twentieth Century Literature*, núm. 8, 1984, págs. 185-196.
- "The Theme of Warring Brothers in *Saúl ante Samuel*", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 100-110.
- "Theoretical Approaches to the Hispanic New Novel: Juan Benet and Juan Goytisolo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, núm. 2, mayo de 1980, págs. 3-17.
- "Benet y la historia", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 24-25.
- "The Emergence of Juan Benet: A New Alternative for the Spanish Novel", *The American Hispanist*, 1, núm. 3, noviembre de 1975, págs. 6-12. Trad. española en Vernon, págs. 24-44.

- "Juan Benet and the Civil War: History Made of Fiction", BROWN, Frieda S./MALCOLM A., COMPITELLO/Victor M. Howard, eds., *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the literature of the Spanish Civil War*, East Lansing Michigan State UP, 1989, págs. 27-43.

- "Juan Benet's Characters", *Letras Peninsulares*, 1, núm. 1, primavera de 1988, págs. 70-86.

- Reseña sobre *En ciernes*, *The american hispanist*, núm. 9, mayo de 1976, págs. 16-17.

- Reseña sobre *El ángel del Señor...*, *The american hispanist*, núm. 16, marzo de 1977, págs. 16-17.

- Reseña sobre *En el estado*, *Anales de la novela de posguerra* 3, 1978, págs. 143-144.

- Reseña sobre *Del pozo y del Numa*, *Anales de la narrativa española contemporánea*, 1979, págs. 176-179.

- Reseña sobre la edición de Diego Martínez Torrón a *Un viaje de invierno*, *Hispanic journal*, núm. 2, 1982, págs. 129-130.

- "Juan Benet: El caballero de Región", *Ínsula*, número especial, núms. 559-560, julio-agosto de 1993.

- **HERMOSILLA ALVAREZ, Concepción**, "L'Appareil-Photo" ¿es una novela postmoderna?" *Cuadernos de Filología Francesa*, 1992.
- **HUELVES, Elvira**, "Juan Benet: 'La buena literatura deja mucha sombra'", *El Mundo*, "La esfera", 9 de enero de 1993.
- **IGLESIAS LAGUNA, Ignacio**, Reseña de *Una meditación*, Madrid, *ABC*, 14 de mayo de 1970.
- **IONESCU, Andrei**, "Explorarea unui spatiu mitic", *Seculul XX*, núms. 166-167, 1974, págs. 87-92.
- **IRIGOYEN, Ramón**, "Juan Benet y los escépticos", *Diario 16*, "Culturas", 5 de mayo de 1990.
- **JARQUE, Fietta**, "Juan Benet busca en *Herrumbrosas lanzas* las raíces de la guerra civil española", *El País*, 23 de marzo de 1985.

- **JOHNSON, Roberta**, Reseña de *Sub rosa*, *Books Abroad*, 1975, págs. 743-744.
- **JOSEPHS, Allen**, Reseña de *A Meditacion*, *New York Times Books Review*, 23 de mayo de 1981.
- **LABANYI, Jo**, "Fiction as Echo", in *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge M. A., 1989, págs. 95-134.
- **LÁZARO CARRETER, Fernando**, "Encuesta", *Literatura y educación*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 197-206. (Reeditado en *Camp de l'Arpa*, núm. 51, mayo de 1978, págs. 19-22).
- **LONGARES, Manuel**, "En Madrid hacia 1950", *El Mundo*, 3 de febrero de 1993.
- **LOPE, Monique**, "L'écriture du référentiel in *Una meditación de Juan Benet*", in *Référence et autoréférence in le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, págs. 123-133.
- **MANGINI GONZÁLEZ, Shirley**, "El punto de vista dual en tres novelistas españoles", *Ínsula*, núms. 396-397, noviembre-diciembre de 1979, págs. 7, 9.
- **MANTEIGA, Roberto C.**, "Benet Ventures Beyond Región", *Denver Quaterly*, 17, núm. 3, otoño de 1982, págs. 76-82.
- "Time, Space and Narration in Juan Benet's Short Stories", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 120-136.
- **MARCO, Joaquín**, "La novela de un escritor", *Ejercicios literarios*, Barcelona, Taber, 1969, págs. 291 -296.
- "Las obras recientes de Juan Benet" *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, págs. 143-155.
- **MARFIL, Jorge A.**, "Juan Benet: el poder de la palabra y las miserias del estado", *El viejo topo*, 10 de julio de 1977, págs. 52-54.
- **MARGENOT III, John B.**, Número especial dedicado a Juan Benet y a Augusto Roa Bastos, *Cuadernos del Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976.
- "Cloisters, Doors, and Intruders in Juan Benet's *Saúl ante Samuel*", *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Foreign Languages*, 42, núm. 1, primavera de 1988, págs. 37-47.

- "The House as Temple of War in Juan Benet's *Saúl ante Samuel*", *Romance Notes*, 29, 2, invierno de 1988, págs. 119-124.
- "Cartography in the Fiction of Juan Benet", *Letras Peninsulares*, 1, núm. 3, invierno de 1988, págs. 331-34.
- "Character Questing in Juan Benet's *Volverás a Región*", *Modern Language Studies*, núm. 3, 1989, págs. 52-62.
- "Cloisters and Cloisterers in Juan Benet's *Volverás a Región*", *Hispanic Journal*, primavera de 1989, págs. 113-126.
- "Sacred, Spaces and Cloisters in Juan Benet's *Numa, una leyenda*", *The USF Language Quarterly*, núm. 3, otoño-invierno 1989, págs. 43-47.
- "Demonic Imagery in the Fiction of Juan Benet", *Hispanófila* 98, enero de 1990, págs. 53-70.
- "Los cordajes del discurso en Saul ante Samuel", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 13-14.
- **MARÍAS, Javier**, "Volveremos", *El País*, 29 de diciembre de 1992.
- **MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor**, "Conversación de Juan Benet. La memoria creadora", *Triunfo*, diciembre de 1980, págs. 84-87.
- **MARRA, Nelson**, "La realidad es una metáfora", *Comunidad escolar*, 13 de marzo de 1991.
- **MARTÍN MORALES, J. A.**, Reseña de *Puerta de tierra*, Madrid, *Arbor*, núms. 295-296, págs. 135-138.
- **MARTÍN, Octavio**, "Las fábulas de Juan Benet", *ABC*, 12 de enero de 1973.
- **MARTÍN, Susan L.**, "Saúl ante Samuel y el círculo hermenéutico", *Explicación de Textos Literarios*, 16, núm. 2, 1987-1988, págs. 57-69.
- **MARTÍNEZ-LÁZARO, Marisa**, "Juan Benet o la incertidumbre como fundamento", *El Urogallo*, núms. 11-12, septiembre-diciembre de 1971, págs. 175-176.
- **MARTÍNEZ TORRÓN, Diego**, "Juan Benet o los márgenes de la sorpresa", *Un viaje de invierno*, ed. Diego Martínez Torró, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 11-110.

- **MASIP HIDALGO, Antonio**, "Juan Benet", *La Nueva España*, 26 de marzo de 1989, pág. 29.
- **MAURY, Pierre**, "Il s'était inventé tout un pays", Bruselas, *Le soir*, 6 de enero de 1993.
- **MÉNDEZ, José**, "'El público se ha envilecido': Entrevista con el autor de *En la penumbra*", Madrid, *El País*, 5 de marzo de 1989.
- **MERINO, José Luis**, "Juan Benet, finalista del Premio 'Planeta'", *Hoja del lunes de Bilbao*, 27-X-1980.

- "Juan Benet", Oviedo, *Los Cuadernos del Norte*, núm. 17, enero-febrero de 1983.
- **MONLEÓN, José**, "El teatro de Juan Benet", *Triunfo*, núm. 467, 15 de mayo de 1971.
- **MONTERO, Isaac**, "Acotaciones de una mesa redonda: respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 23, diciembre de 1970, págs. 65-74.

- "La novela española de 1955 hasta hoy: una crisis de dos exaltaciones antagónicas", *Triunfo*, núm. 507, 17 de junio de 1972, págs. 86-94.
- **MORA, Manuel R.**, "Benet en acción", *Cambio 16*, núm. 470, diciembre de 1980.
- **MUEHRCKE, Phillip C./JULIANA O. MUEHRCKE**, "Maps in Literature", *The Geographical Review*, 64, núm. 3, julio de 1974, págs. 317-338.
- **NAVAJAS, Gonzalo**, "The Deferred Enigma in Juan Benet's *Un viaje de invierno*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10. núms. 1-3, 1986, págs. 41-59.

- "El significado diseminado de *En el estado* de Juan Benet", *Modern Language Notes* 99, núm. 2, marzo de 1984, págs. 327-341. (Reimpreso en Vernon, *Juan Benet*, págs. 191-205).

- "Modernismo, posmodernismo y novela policáca: *El aire de un crimen*, de Juan Benet". *Monographic Review/Revista Monográfica* 3, núms. 1-2, 1987, págs. 221-230.
- **NELSON, Esther**, "The Aesthetics of Refraction: A Comparative Study of *Pedro Páramo* and *Volverás a Región*", Paper delivered at a special session on Benet, MLA Convention, Chicago, IL., December 1977.

- "Narrative Perspective in *Volverás a Región*", *The American Hispanist*, 4, núm. 36, mayo de 1979, págs. 3-6. (Reeditado en *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 27-38).
- **NOLENS, Ludovico**, "Adiós a Región", *Quimera*, núm. 3, enero de 1981, págs. 9-13.
- **NÚÑEZ, Antonio**, "Encuentro con Juan Benet", *Ínsula*, núm. 269, abril de 1969, pág. 4. (Reimpreso en Vernon, págs. 17-18).
- **OLIART, Alberto**, "Viaje a Región", *Revista de Occidente*, 2ª época, núm. 80, noviembre de 1969, págs. 224-234. (Reeditado en *Novelistas españoles de posguerra*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Taurus, 1976, págs. 185-194).
- "Insoportable Juan Benet", *El País*, 17 de marzo de 1993.
- **ORRINGER, Nelson R.**, "Epic in a Paralytic State", in *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 39-50.
- "The Biblical Perspective on Civil War in Benet's *Saúl ante Samuel*", **BROWN, Frieda S./Malcolm Alan COMPITELLO/Victor M. HOWARD**, eds., *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, East Lansing, Michigan State UP, 1989, págs. 57-67.
- "Juan Benet a viva voz sobre la filosofía y el ensayo actuales", *Los ensayistas*, núms. 8-9, marzo de 1980, págs. 59-65.
- **ORTEGA, José**, "Estudios sobre la obra de Juan Benet", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, págs. 229-258. (Reimpreso en Vernon, págs. 61-92).
- "Tres fichas sobre Benet: *La otra casa de Mazón, Una tumba, Sub rosa*", in *Últimas direcciones de la novelística española contemporánea*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- **PÉREZ, Janet**, "The Rhetoric of Ambiguity", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 18-26.
- **PÉREZ MAGALLÓN, Jesús**, "Tiempo y Tiempos en *Volverás a Región* de Juan Benet", *Hispanic Review*: en vías de publicación.
- **PERRIN BUSSIÈRE, Annie**, «Identification d'un homme: "Por los suelos" de Juan Benet». *Les Langues Néo-Latines: Bulletin Trimestriel de la Société de Langues Néo-Latines* 80, núms. 3-4, 1986, págs. 37-51.

- **POPE, Randolph D.**, "Benet, Faulkner, and Bergson's Memory", *Manteiga et alii.*, págs. 111-119. (Trad. española en Vernon, págs. 243-253).
- **PRIETO, Martín**, "Tan caballero como guerrero", *Diario 16*, 6 de enero de 1993.
- **QUIÑONERO, Juan Pedro**, "Juan Benet: entre la ironía y la destrucción", *Información de la Artes y las Letras*, 2, agosto de 1969, pág. 3.
 - "Respuestas de Juan Benet a un cuestionario mínimo", *Cuaderno del Norte Norte: Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, págs. 76-78.
- **RAPIN, Ronald F.**, "Juan Benet's *Volverás a Región*: The Amorphous Nightmare", *Neophilologus* 73, núm. 4, 1989, págs. 541-547.
- **REBOLLO SÁNCHEZ, Félix**, "Un viaje de invierno de Juan Benet", *Ínsula*, núm. 422, 1981.
- **RESSOT, Jean-Pierre**, "Juan Benet: Le récit paradoxal", Jean-Pierre Ressot, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), *Lettres Néo-Latines*, núms. 292-294, 1^{er} et 2^{ème} trimestres 1995, págs. 215-224.
- **RICOEUR, Paul**, "Anatomy of Criticism or the Ordering of Paradigms", *Centre and Labyrinth: Essays in Honor of Northrop Frye*, Ed. Eleanor Cook, et alii. Toronto, U of Toronto P, 1983.
- **RIVKIN, Laura**, "Literary Questing in Juan Benet's *Una meditación*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9, núms. 1-3, 1984, págs. 97-115. (Trad. española en Vernon, *Juan Benet*, págs. 108-126).
- **RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge**, "Apuntes para una teoría benetiana", *Ínsula*, núm. 396-397, noviembre-diciembre de 1979, págs. 3, 5.
 - "Juan Benet: teoría y estilo", *Ínsula*, 43, núm. 499, 1988, págs. 48-49.
 - "Volviendo a Región", [Reseña de 5 narraciones y dos fábulas], *Camp de l'arpa*, núm. 7, agosto-septiembre, 1973.
- **RODRÍGUEZ VELLANDO, Javier**, "Guía para viajeros a Región (notas sobre la narrativa de Juan Benet)", *Barcarola*, núm. 5, enero de 1981, págs. 141-148.
- **ROIG, Monserrat**, "Entrevista con Juan Benet", *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1975, págs. 19-27.

- **ROJO, José Andrés**, «Entrevista: "La cultura es algo muy dócil"», *Babelia*, 15 de agosto de 1992, págs. 2-3.
- **ROMERO DE SOLÍS, Diego**, "Del Numa al Numen" (una reflexión estética sobre Pío Baroja y Juan Benet), in *Revista de Filosofía*, 1985.
- **ROSA, Julio M. de la**, "Cotopleba", *Diario 16*, lunes 9 de julio de 1990, Textos provinciales.
 - "Encuentro con Región", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 369, marzo de 1981, págs. 587-592.
- **SÁEZ-ANGULO, Julia**, "Juan Benet: 'El trabajo literario nunca decepciona'", *ABC*, 4-IV-1981, pág. 27.
- **SALCEDO MEGALES, Damián**, "A propósito del contrato social: literatura y reflexión de Juan Benet", *Olvidos de Granada*, núm. 13, 1986, págs. 57-58.
- **SALGAS, J. P.**, "Conversation with Juan Benet", *Quinzaine Littéraire*, núm. 507, 1987, págs. 7-8.
- **SÁNCHEZ DE LA CALLE, Eufemia/FREIRE, Silka**, "Entrevista con el escritor español Juan Benet", *Tropos*, 14, núm. 1, primavera de 1988, págs. 9-21.
- **SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael**, "Región o el paisaje forajido", *El País*, 7 de enero de 1993.
- **SÁNCHEZ HARGUNDEY, Ángel**, "El último sudista", *El País semanal*, 23 de noviembre de 1980.
- **SANDARG, Janet Leigh Icenhour**, "The Natural and Supernatural in Selected Novels of Juan Benet", *Discurso Literario* 3, núm.1, otoño de 1985, págs. 171-181.
- **SANTOS FONTANELA, F.**, Reseña de *Nunca llegarás a nada*, *Ínsula* núms. 176-177, julio-agosto
- **SANZVILLANUEVA, Santos**, "Tendencias de la novela española actual (1950-1970)", Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1972, págs. 179-182.
- **SCHUMACHER, Edward**, "Spain and its Writers Celebrate a Long-Awaited Renaissance", *The New York Times*, Lunes 1 de enero de 1990, págs. 13, 18. [Benet, Cela, Mendoza, Múgica, Muñoz Molina].

- **SCHWARTZ, Ronald**, "Benet and *Volverás a Región*", *Spain's New Wave Novelists 1959-1974, Studies in Spanish Realism*, Metuchen (New Jersey), Scarecrow Press, 1976, págs. 233-244.
- **SCHWARTZ, Kessel**, Reseña de *Saúl ante Samuel* en *Hispania*, 1981, núms. 478-479.
- **SOBEJANO, Gonzalo**, "Direcciones de la novela española de postguerra", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 4, 6 de marzo de 1972, págs. 55-73. (Reimpreso en *Novelistas españoles de postguerra*, I. Ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Taurus, 1976, págs. 47-64).
 - "Estructuras enigmáticas", in *Cuentos españoles concertados. De Clarín a Benet*, ed., Gonzalo SOBEJANO/Gary D. KELLER, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, págs. 245-249.
 - "Novela española de nuestro tiempo", Madrid, *Prensa Española*, 1970, págs. 401-407.
 - "La novela estructural: de Luis Martín Santos a Juan Benet", *Novela española de nuestro tiempo*, 2ª edición, Madrid, Prensa Española, 1975, págs. 545-609.
 - "Teoría de la novela en la novela española última (Martín Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, tomo 15, Akten des Deutschen Hispanistentages 1983, ed. Dieter Kremer, Hamburgo, Helmut Buske Verlag, 1983, págs. 11-33.
 - "*Saúl ante Samuel*, Historia de un fratricidio", in Vernon ed., págs. 158-176.
 - "Dos estilos de comparación: Juan Benet, Luis Goytisolo", *Bulletin Hispanique*, 85, núms. 3-4 julio-diciembre de 1983, págs. 403-431. (Reimpreso en Vernon, págs. 254-280).
 - "El lugar de Juan Benet", *El Urogallo*, núm. 35, 1989.
 - "Juan Benet en sus títulos", *Ínsula*, 1993.
- **SOBEJANO, Gonzalo/GARY D. Keller, eds.**, "Estructuras enigmáticas", *Cuentos españoles concertados (de Clarín a Benet)*, New York, Harcourt, Brace, Javanovich, Inc., 1975, págs. 246-249.
- **SORDO, Enrique**, Reseña de *Un viaje de invierno*, in *El Ciervo*, núm. 228, febrero de 1973.

- **SPIRES, Robert C.**, "*Volverás a Región* y la desintegración total", *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, págs. 224-246.

- "Juan Benet's Poetics of Open Spaces", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 1-7.
- **SUMMERHILL, Stephen J.**, "Prohibition and Transgression in *Volverás a Región* and *Una meditación*", *Manteiga et alii.*, págs. 51-63. (Trad. española en Vernon, págs. 93-108).
- **SUÑÉN, Luis**, "Dos novelas de Juan Benet: *Saúl ante Samuel* y *El aire de un crimen*, II: *Saúl ante Samuel*", *Ínsula*, 36, núm. 411, febrero de 1981, pág. 5.

- "La lección de dos seniors: Camilo José Cela y Juan Benet", *Ínsula* 38, núms. 444-445, noviembre, diciembre de 1983, pág. 12.
- **TOLA DE HABICH, Fernando/Patricia GRIEVE**, "Entrevista", *Los españoles y el boom*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971, págs. 25-41.
- **TORRES FIERRO, Danubio**, "Juan Benet: La inspiración y el estilo", *Territorios del exilio*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, págs. 153-158.
- **TORRES, Maruja**, "Juan Benet: 'La historia de la humanidad es la historia de sus guerras'", *El País*, Suplemento "Libros", 23 de octubre de 1983, págs. 4-5.
- **UMBRAL, Francisco**, Reseña de *5 narraciones y dos fábulas* in *El Urogallo*, núms. 21-22, mayo-agosto, 1973, pág. 151.
- **URBINA, Pedro Antonio**, Reseña de *Un viaje de invierno* in *Índice*, núm. 310, 1, VII, 1972, pág. 25.
- **VALENCIA, Antonio**, Reseña de *El aire de un crimen* in *Blanco y Negro*, núm. 3579, 1980, págs. 53-54.
- **VALENTE, José Angel**, "Sobre fábulas apólogos y fábulas milesias" (Reseña de *Trece fábulas y media*), *Quimera*, Barcelona, noviembre de 1981, págs. 54-55.
- **VASQUEZ, Mary S.**, "The Creative Task: Existential Self-Creation in Benet's *Una meditación*", *Selecta*, núm. 1, 1980, págs. 118-120. (Reeditado en *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 64-71).
- **VELADEL CAMPO, Juan Angel**, "Viaje de invierno", *El País*, Babelia, 9 de enero de 1993.

- **VERNON, Kathleen**, "Amor, fantasía, vacío en un cuento de Juan Benet", *Ínsula*, 36, núm. 410, enero de 1981, págs. 1-10. (Reimpreso en su ed. *Juan Benet*. págs. 220-226).
- "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", Ed.. Sebastián Neumeister, *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II Frankfurt, Vervuert, 1989, págs. 429-437.
- **VICENT, Manuel**, "Juan Benet", *El País*, 17 de mayo de 1992.
- "Última lectura de Juan Benet", *El País*, 6 de enero de 1993.
- **VILLANUEVA, Darío**, "Las narraciones de Juan Benet", *Novela española actual*, ed. Andrés AMORÓS
- , Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, págs. 133-172.
- "La novela de Juan Benet", *Camp de l'Arpa*, núm. 8, noviembre de 1973, págs. 9-16.
- "La novela lírica y la novela poética", *Ínsula*, 44, núm. 512, 1989, págs. 7-8.
- **WESCOTT, Julia L.**, "Exposition and Plot in Benet's *Volverás a Región*", *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 28, 1981, págs. 155-163.
- "Subversion of Character in Benet's Trilogy", *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, págs. 72-87.
- "Herrumbrosas lanzas, I: discurso de traición", *Ínsula*, núms. 559-560, julio-agosto de 1993, págs. 14-16.
- **WIEHE, Janet**, Reseña de la traducción de *Una meditación* al inglés: *A meditation* in *Library Journal*, 1 de mayo de 1982.
- **WILSON, Robert Rawdon**, "Godgames and Labyrinths: The Logic of Entrapment", *Mosaic*, 15. 4, diciembre de 1982, págs. 1-22.
- **WOOD, G. H.**, Reseña de *El caballero de Sajonia*, *Anales de Literatura española contemporánea*, 18:2, 1993.
- **YERRO VILLANUEVA, Tomás**, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Editorial de la Universidad de Pamplona, 1977.
- **ZANGER, Jules**, «"Harbours like Sonnets": Literary Maps and Cartographic Symbols», *The Georgia Review*, 1982, págs. 773-790.

- **ZULAICA, Ramón**, “Forever Benet”, (Reseña de *El ángel del Señor abandona a Tobías*), *Diario Vasco*, 27 de agosto de 1976, pág. 10.

UNIVERSIDAD DE JAEN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL
JAEN 1997

APÉNDICE

JUAN BENET Y EL *NOUVEAU ROMAN*

DIRECTORES DE TESIS:
DR. D. DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO
DR. D. LUIS GASTÓN ELDUAYEN

ANNE-MARIE ARNAL GÉLY

ÍNDICE DE TEXTOS Y DOCUMENTOS GRÁFICOS

- Presentación de A. M Arnal Gély	3
- <i>Teatro Civil</i> de Juan Benet y Fernando Chueca.....	7
- Consejo de la Estatua de Piedra.....	8
- Advertencia.....	9
- Carta fundacional	10
- Pragmática.....	14
- <i>El burlador de Calanda</i> de Juan Benet.....	16
- <i>El salario de noviembre</i> de Juan Benet.....	31
- Iconología.....	57
- Iconografía.....	59
- Entrevista con Dña. Marisol Benet Goitia.....	75
- Entrevista con D. Fernando Chueca Goitia.....	81
- Póster de la película <i>El aire de un crimen</i>	86
- Ficha técnica de la película <i>El aire de un crimen</i>	87
- Cartel anunciador de la representación de <i>Agonía confutans</i>	88
- Presentación y ficha técnica de la obra de teatro <i>Agonía Confutans</i>	89
- Boletín del Colegiado (I.C.C.P.).....	90
- "Juan Benet en el recuerdo"	91
- "Benet era una fiesta"	92
- Invitación al Homenaje a Juan Benet. París.....	93
- Texto de las Fábulas 1ª, 2ª, 9ª y 6ª	94

PRESENTACIÓN

En 1960, una misteriosa Orden de Caballería que se hacía llamar la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio, publicó un libro titulado *Teatro civil 1949-1959*. Este volumen recoge los textos que, a lo largo de diez años, unos jóvenes intelectuales madrileños produjeron, tiñendo así de humor y brillantez una vida social de postguerra que les ofrecía pocos alicientes. En su afán de huir de la vaciedad general, tomaron la decisión de no dejar caer en el olvido la representación ritual en la noche de los Santos de *Don Juan Tenorio*. Siguiéron con la tradicional cita "novembrina" -así la llamaban-, sin dejar aparte los nombres de los personajes de Zorrilla, pero escribiendo sus propias obras que también representaban, como se puede ver en el reparto de los papeles y en la iconología adjunta.

Juan Benet firma con su nombre dos de las seis obritas publicadas en este libro. Salvo otra, *El plazo de la sentencia*, que ostenta el nombre de Fernando Chueca, en las otras tres, aparecen seudónimos o perífrasis que dan a entender que podrían ser textos elaborados en común por varios caballeros de la Orden. A continuación, reproducimos las dos piezas de Juan Benet *in extenso*: *El burlador de Calanda* y *El salario de noviembre* galardonadas con el prestigioso Premio Mejías otorgado por dicha Orden. En estas obras como en las de sus compañeros, Juan Benet aparece siempre como actor así como su primo Fernando Chueca Goitia¹.

Estas obras están debidamente precedidas de una Advertencia, un Prólogo y una Pragmática y seguidas de la Carta fundacional de la Orden así como de varios índices. En ellas, parodiando los textos fundacionales de las grandes Ordenes nacidas con las Cruzadas, los autores, ocultos bajo el nombre colectivo de la Orden de Caballeros de Don Juan

¹ Es Profesor emérito de la Escuela Politécnica Superior de Arquitectura de Madrid. Nos regaló esta publicación al final de una entrevista que mantuvimos con él el 30 de Mayo de 1995. Tenemos indicios de que se ocupó muy activamente de la composición e impresión de este libro.

Tenorio, presentan con gran sentido del humor todas las etapas imaginarias de la historia de la Orden desde su fundación. Entre pastiches y alegres proclamas, deslizan unas críticas muy serias, con toques irónicos, cuya extraña resonancia recuerda algunas de las opiniones que, algunos años más tarde, Benet expondría en ensayos como *La inspiración y el estilo*:

No es expansión multitudinaria lo que el teatro necesita. El teatro nunca debe ser proyección en extensión, sino en intimidad del drama humano. La fábrica feliz del universo se llamó el Gran Teatro del Mundo no porque los humanos fueran espectadores pasivos de una comedia ensayada para ellos, sino porque su vida misma era dramático teatro con dos únicas puertas: cuna y sepulcro. Pero ahora, la propaganda, los medios de comunicación entre las masas, el afán creciente de convertir a los hombres en máquinas productivas de la máxima eficacia y docilidad, han llevado nada menos que a destruir el concepto teatral del mundo: el mundo como teatro. Ni el Gran Teatro del Mundo, con su vector íntimo y teológico, ni siquiera la comedia humana balzaciana, son ya metáforas válidas al mundo de nuestros días. Se equivocan los que creen que el camino es popularizar al teatro, aumentar el guarismo de los espectadores anónimos, crear, en una palabra, aquel teatro de masa cuya sola idea entusiasma en la primera postguerra. No, no es eso el teatro. Al teatro se llega sólo por la intimidad, haciéndolo carne de nuestra propia realidad. Decir "teatro de masas" es en sí una contradicción. (P. 42)

Pero este tono serio no puede durar, la actividad es lúdica y hay que exponer los motivos de la creación de obras teatrales sobre el tema del Tenorio:

Nuestro propósito es introducir el teatro en la propia vida. Ya que la nuestra no es, por desgracia, teatral, como lo fue la del héroe sevillano, sea por lo menos vital nuestro teatro, que es como decir íntimo, nuestro, personal, activo. Nosotros venimos nada menos que a restaurar la realidad del mundo como teatro, o si se quiere, del teatro como mundo. Nuestras ambiciones siempre han sido máximas, como corresponde al afán de quien entendió la vida como afanosidad: el caballero Tenorio. Afán de salvación nos guía: salvación del mundo por el teatro, del teatro por el mundo. Esto y no otra cosa es TEATRO CIVIL (P. 43)

Estos caballeros, que quieren salvar un teatro español de pura cepa, se ponen bajo la protección de Zorrilla y Benet enlaza esta tradición con la modernidad del teatro del absurdo de Beckett. En efecto, *El salario de noviembre* incluye un contrapunto aparentemente absurdo de cuatro imbéciles (sic) que anuncia ya a *Max*, -publicado en 1953 en la *Revista Española*- y de manera más ligera que sus obras de teatro posteriores, la colección -publicada en 1971 por Siglo Veintiuno- *Anastas o El origen de la Constitución, Agonía confutans*² y *Un caso de conciencia*. En cuanto al Burlador de Calanda, la alusión al pueblo de los Buñuel es a la vez entrañable y humorística. En efecto, Benet trae al escenario a Wagner, al que no apreciaba mucho, para que asista a una "tamborada". Están Doña Inés, D. Juan, El Burlador... y la seducción en el escenario. Estos ingredientes parecen anunciar unas obras románticas. Nada más lejos de la realidad. Entremos en el juego de los Caballeros de Don Juan Tenorio y preparémonos a pasar un rato agradable.

² Esta obra fue montada en París coincidiendo con el homenaje a Juan Benet que se organizó con ocasión del Salón del Libro de 1995 cuya grabación sonora se incluye en el apéndice de esta tesis.

Después del teatro, vienen dos entrevistas también entrañables. Mantuvimos la primera, el 6 de abril de 1995 en el propio domicilio de Doña Marisol Benet Goitia, persona generosa y cariñosa que no tuvo inconveniente en "perder" casi una tarde en nuestra compañía. La transcripción de la entrevista abarca mayormente las respuestas a las preguntas que versaban sobre aspectos de la cronología benetiana. Aunque esta entrevista está grabada, hemos preferido acatar al deseo sugerido de no publicar algunas de las informaciones que afectaban a la familia Benet. Pudimos contemplar fotos muy interesantes de los años jóvenes de Juan Benet con sus amigos cuyos nombres sonaron mucho. No obtuvimos permiso para reproducir aquí fotos inéditas, sin embargo, en las hojas de iconología e iconografía que acompañan los fragmentos de *Teatro Civil* que veremos a continuación, se pueden conocer o reconocer personas y nombres que, de alguna manera, tuvieron importancia en un momento dado, sea en la literatura o los medios profesionales de la medicina, la arquitectura etc...

El documento siguiente recoge las declaraciones de Don Fernando Chueca Goitia, primo hermano de Juan Benet, que, según sus propias declaraciones y las de Juan Benet influyó en "Juanito" (sic) durante una temprana etapa. D. Fernando es un orador nato y posee un conocimiento de la vida madrileña de la guerra y posguerra envidiable. El infatigable profesor de la Escuela Politécnica Superior de Arquitectura de Madrid, especialista en el Renacimiento -gran conocedor del arte renacentista de Jaén y su provincia³- ha escrito varios libros y tuvo la bondad de regalarnos varios documentos y, finalmente, el ejemplar numerado que, en parte, se reproduce en este Apéndice.

Los dos documentos siguientes se refieren uno, a la película *El aire de un crimen*, cuyo director fue Isaac Isasi-Isasmendi con un elenco de actores -Fernando Rey, Francisco Arrabal, Maribel Verdú...- sorprendente en comparación con la discreta acogida que tuvo la película. El cartel anunciador de la película está acompañado con la ficha técnica del film. El

³ Uno de los mejores conocedores de Andrés de Vandelvira. Profesionalmente, fue el arquitecto que se ocupó de terminar la Catedral de Madrid, la Almudena.

otro cartel es el del estreno de *Agonía Confutans*, cerca de París, en el afamado Teatro de Bobigny, con Roland Bertin y Yann Colette, dirigidos por el prestigioso Daniel Zerki. El estreno fue precedido, en el Instituto Cervantes de París, por una presentación de la obra traducida por Madame Claude Murcia, traductora e introductora de la narrativa de Benet en Francia. Sus relaciones profesionales -es profesora de Literatura Comparada en la Universidad de Poitiers- la habían llevado a invitar a Alain Robbe-Grillet a la Universidad. Durante este encuentro, hablaron de Literatura moderna española. Robbe-Grillet, como se vio en el primer volumen de esta tesis, había tenido algún contacto con los escritores españoles de su generación. Se interesó por lo que se seguía publicando en España y Madame Murcia le dio a leer algunas de sus propias traducciones de Benet. Estuvo muy impresionado por lo que acababa de leer. Le recomendó que llamara de su parte a Jérôme Lindon, director de la editorial de Minuit -el que lanzó el *Nouveau Roman*-, lo que hizo. Lindon se interesó igualmente por Benet y pidió a Claude Murcia⁴ que viera qué obra se podría publicar en primer lugar para conquistar al público francés. Pensó en *El aire de un crimen* que es un Benet casi despojado de sus largas y profundas meditaciones y además con una intriga policiaca. Así empezó la andadura de Benet por un camino que no había sospechado nunca que se abriría ni por quien sería introducido⁵. Los documentos que cierran este Apéndice, son precisamente las fábulas que fueron leídas y, casi, interpretadas por los amigos de Juan Benet invitados al acto.

⁴ Datos aportados por la misma Claude Murcia en una entrevista que mantuvimos el 21 de septiembre de 1995 y por una grabación del acto celebrado en el Salón del Libro de París que los mismos organizadores nos cedieron amablemente.

⁵ Recordemos que en "A Short Biographia Literaria", publicada en *La moviola de Eurípides* (1982), decía: "volví mi atención hacia los clásicos, hacia Mommsen, Tácito, Saint-Simon y tengo que confesar que encontré en ellos más placer que todos los Mailer y Robbe-Grillet de ahora". Pág. 61.

ORDEN DE CABALLEROS DE DON JUAN TENORIO

TEATRO CIVIL

1949 - 1959



MADRID
VALLADOLID
TOLEDO

Esta edición se ha llevado a cabo bajo el alto patronato
del
CONSEJO DE LA ESTATUA DE PIEDRA

Comendador..... D. JOSÉ BELLO.
Don Juan Tenorio..... D. Fernando Chueca.
Don Luis Mejía..... D. Paulino Garagorri.
Don Diego Tenorio..... D. Alfonso Buñuel.
Ciutti D. Juan Benet.
Cristóforo Butarelli..... D. Ricardo Labiaga.
Capitán Centellas D. José María de Ubago.
Avellanada..... D. Domingo Ortega.
D^a Inés de Ulloa.....D^a Ana M^a Custodia de Pittaluga.
AbadesaD^a Carmela Texeira de Oliver.
Hermana Tornera..... D.^a Nuria Jordana de Vicente.
Lucía D.^a Manuela Falces de Arniches.
Doña AnaD.^a María Victoria F. de Ortega.
Brígida D.^a Goya Aguinaga de Chueca.
Gastón D. Julián Marías.
MiguelD. Antonio Díaz Cañabate.
Pascual D. José Camón.
Escultor D. Eusebio Oliver.
Paje (que no habla).....D. Enrique Escardó.
Alguacil 1º..... D. José González Lucas.
Alguacil 2º..... D. Gonzalo R. Lafora.
Estatua de Don Gonzalo D. Antonio Garrigues.
Sombra de Doña Inés..... Srta. María Luz Galicia.

ADVERTENCIA

Para conmemorar acontecimiento tan principal y tan oneroso como el décimo aniversario de la ORDEN DE CABALLEROS DE DON JUAN TENORIO, el Comendador, providente y enigmático, no sólo autoriza sino ordena la publicación de las obras de TEATRO CIVIL que son testimonio del irrenunciable absentismo e impavidez de una ORDEN que no quiere hacerse cómplice del incierto curso de los acontecimientos universales en esta mal llamada década.

Para llevar a cabo tan delicada empresa, el Comendador designó una Junta de expertos capaz de analizar, revisar y purificar los textos genuinos, labor que han realizado en el silencio de sus gabinetes científicos y literarios con tanto amor como desinterés y celo. Al imponerles tan arduo cometido, el Comendador les otorgó, asimismo, la máxima responsabilidad científica: doceant sapientiores.

Hubiera sido favorable y benéfico publicar en junto una Historia, bien que sucinta, de una Orden tan estoica e imperturbable, pero la reciente edición de la monumental obra de Leopoldo García Berenguer y el reconocimiento de su alto crédito obligan a no caer en desorientadora duplicación. Sin embargo, ha sido deseo expreso de quien posee atribución para ello que anteceda a esta publicación de viejos textos el DISCURSO PRELIMINAR que sirve de sustantivo exordio a la historia de Berenguer, porque sin su lectura muchas cosas quedarían arcanas, y aun con ella no todo podrá ser satisfactoriamente explicado.

Cierto documento, entre los miles que yacen injustamente olvidados en los cavemosos archivos de Munárriz, ha sido exhumado por pertinente y aleccionador. Es una memorable pragmática que abrió la senda del TEATRO CIVIL, que tanta repercusión había de tener en la Reforma de las costumbres.

Podríamos hacerlo, para complacencia de cultos y avisados, pero no queremos alargar más esta Advertencia y dejamos al fatigado lector ante el vertiginoso panorama del GRAN TEATRO CIVIL, donde, como ya dijo Wagner, no echará de menos lo que le falta sino de más lo que le sobra.

Noviembre de 1959.

CARTA FUNDACIONAL

En la madrugada (2,30) del día de hoy, 16 de noviembre de 1949, se funda en Madrid, coincidiendo con el rito anual novembrino que espontáneamente conserva el pueblo español, la ORDEN DE CABALLEROS DE DON JUAN TENORIO, que tendrá un carácter mixto de Academia Literaria y Orden de Caballería.

El genio español ha creado dos grandes mitos de dimensión universal: Don Quijote y Don Juan. El mito de Don Quijote se halla reconocidamente vinculado a la inmortal obra de Cervantes, pero el mito de Don Juan transita por diversas producciones literarias sin encontrar una definitiva encarnación artística. Este hecho se ha producido porque a la crítica le ha faltado la decisión de proclamar el valor paradigmático del Don Juan Tenorio de José Zorrilla. La timidez de los cultos se ha visto compensada con creces por la intuición magnífica del pueblo lego que, viéndose retratado fielmente por Zorrilla, ha elevado su obra a objeto de culto popular, de anual y constante recordación.

El dogma primero y fundamental de esta Sociedad es el de que el mito de Don Juan se encarna y pertenece al Tenorio de Zorrilla en la misma medida que el de Don Quijote es hijo de Cervantes, el de Hamlet de Shakespeare o el de Fausto de Goethe. El Don Juan de Tirso, el de Molière, el de Byron, las leyendas de Mañana, pertenecen a esa región brumosa donde se forman los mitos antes de nacer a la luz radiante, ya plenamente constituidos. La obra de Zorrilla es el mito claramente expreso, disparado con fuerza universal, redondo, casi diríamos geométrico. Esta es la gloria que no puede regateársele a Zorrilla por mucho que malandrines y bachilleres, amantes de escrutinios y distingos, le pongan peros de retórica y preceptiva; cazadores de ripios que parecen satisfacerse en el pobre menester de buscarle las pulgas al coloso. ¿Qué es esto ante el grande, ante el simbólico drama? "Es venir a amenazar a un león con un mal palo".

Pero el drama de Zorrilla no es sólo eso, que ya sería bastante: la encarnación de un tipo universal; es algo más, es la encarnación entera de la esencia de un pueblo: de un pueblo religioso y fantástico, crudo y quimerista a la vez, con fantasmas que tienen forma de estatua y rigidez de piedra, a los que se prepara plato y cubierto. Pueblo que se rodea de cuerpos tangibles y apretados que lucen al sol su escueta geometría. Cabría escribir todo un ensayo sobre la geometría del drama zorrillesco: mística del número y de la simetría que siempre presidió todos los ritos humanos.

Es toda una España la que en el Tenorio aparece: capitanes de vocación y de fortuna, como ese impar Alonso Contreras, cuya vida parece un relato de Don Juan o de Don Luis; celestinas de la más pura prosapia picaresca, rufianes de cuño intemacional, graves personajes: Don Gonzalo, Don Diego, como arrancados de un cuadro del Greco, artistas que por la gloria arrostran la intemperie de los cielos. "¿Qué es el placer, la vida y la fortuna sin un sueño de gloria y esperanza?" Y entre tanto, esa segura evocación de la España conventual y mística, ese desfile de Abadesas, Comendadores, hermanas, novicias, dueñas, con su peculiar lenguaje tan bien captado por el poeta, con esa intuición que a puro adivinar resulta creadora. Un

lenguaje suave, fluido, flexible, ondulante, en el que se recogen tradiciones romancescas, diálogos de nuestro teatro de capa y espada, todo ello dentro de una temática y un pathos esencialmente románticos.

Por último, la acción inscrita en un sugerente marco escenográfico. Nunca cobró la escenografía papel tan substantivo como en el teatro romántico. El complemento del suceso escénico está en el ambiente, sugerido por la tramoya y los efectos o golpes de teatro propios de las obras de magia. Puro enajenamiento donde a veces la acción se para y el paisaje, lo inmóvil, se estranece, se levanta como si fuera el más grave y medroso interlocutor del actor.

La escenografía del Tenorio ya es por sí misma una amplísima visión de la España múltiple y pintoresca, con enfoque de pupila romántica. Villamil, Parcerisa, David Roberts, Doré.

Libertinaje y escándalo: La hostería envigada de madera, muebles de pino, velones de bronce, loza sevillana.

Destreza: Una encrucijada morisca y romántica de Sevilla. *Profanación*: El claustro gótico a la luz de la luna; la celda enjalbegada; los blancos hábitos de las Nobles Calatravas.

El diablo a las puertas del Cielo: Las seductoras galas de un salón mudéjar, olores suaves y penetrantes, azahar de Sevilla. Todo el Oriente fastuoso que alucinó a Pedro el Cruel.

La sombra de Doña Inés: El cementerio: el gran tema romántico. La acción superada por el cuadro, en un clima de forzosos monólogos. Visión de pintor: "Veo una noche serena y un lugar que me acomoda para gozar su frescura".

La estatua de Don Gonzalo: Un gran señor en tiempos del Rey Carlos; grandeza y lujo; la rica orfebrería plateresca sobre los mantos de Brujas o de Holanda.

Misericordia de Dios y apoteosis del amor: El cementerio trascendentalizado en su raíz abstracta; aquí fuego, allí ceniza. De la noche de luna a la noche lúgubre, y "ese vago clamor que rasga el viento es la voz funeral de una campana".

También es, pues, el Tenorio, carne en vivo de España, hueso del gran fósil arqueológico nacional, ese esqueleto que sostiene nuestra vida y que ojalá no nos falte. El Tenorio es pura arqueología nacional.

Conscientes de la alta significación de la obra de Zorrilla, queremos con esta fundación reforzar un rito nacional y espontáneo, quizá el único que nos queda en este país en que el tiempo pasa devastador sobre las conciencias olvidadizas; queremos tremolar nuestro drama como un símbolo de eterna substancia española y para ello nos agrupamos en una Cofradía que, con el carácter de Academia Literaria, reúna, en afirmación de un sentir romántico, o mejor, idealista de la vida, el de Orden de Caballería, dentro a la vez del sentido ritual y geométrico de la obra de nuestro poeta.

Se nos dirá que queremos desenterrar antiguallas sin vida en un mundo que galopa por cauces tan acongojantes que a su lado todo el tremebundo armazón romántico no pasa de ser el desahogo de una inofensiva sentimentalidad. No decimos que no; pero claro está que ninguno de los amigos del Tenorio agota en este fervoroso homenaje el caudal de sus inquietudes. Es más, se trata de una diversión -dicho en un sentido casi militar- que por un momento sirva para distraernos de la operación principal donde tenemos empeñado el grueso de nuestras fuerzas. Por vivir en la era atómica no ha perdido interés, antes al contrario, deambular por las encrucijadas de Toledo o Sevilla. A esta sana y atrayente arqueología que tanto nos habla

al corazón, pertenece esta palingenesia que queremos llevar a cabo en el seno de la amistad y con su poco de entretenimiento ritual. ¡Que siempre los juegos han sido lo más convencional y riguroso de las actividades humanas!.

* * *

Nos llamaremos Caballeros de la Orden de Don Juan y estaremos gobernados por un Comendador.

El Consejo de la Orden lo compondrán quince caballeros y seis damas, el mismo número que los personajes del drama. Los caballeros del Consejo se titularán Caballeros del **CONSEJO DE LA ESTATUA DE PIEDRA** y se investirán de esta dignidad con un rito preestablecido. Todos los caballeros y damas del Consejo simbolizarán un personaje del drama, cuyo nombre usarán en las ceremonias a la manera de los mote de aquellas academias como la de los "Arcades", de Roma. El caballero que simbolice a Don Gonzalo de Ulloa será el Comendador, presidente de la Orden de Don Juan o Sociedad de Amigos de Don Juan Tenorio. Tendrá todas las preeminencias y su elección y potestas se determinarán en una constitución detallada.

Los demás miembros serán simplemente Caballeros. Se les armará como tales, tras una vela de armas, mediante un determinado rito y bajo ciertas condiciones. Será imprescindible que el neófito conozca de memoria algunas estrofas de "Don Juan Tenorio" (no menos de 15 versos seguidos).

El Consejo de la Estatua de Piedra deberá reunirse a lo menos siete veces al año, y cada reunión se hará bajo uno de los siete signos zodiacales de la constelación dramática: Libertinaje y Escándalo, Destreza, Profanación, El Diablo a las puertas del Cielo, La Sombra de Doña Inés, La estatua de Don Gonzalo, Misericordia de Dios y Apoteosis del Amor. Siete, el número que los Padres habían considerado misterioso; suma de 4, cifra del cuerpo y 3, cifra del alma. Todo en la vida del hombre se ordena por series de siete.

En cada una de estas sesiones correrá a cargo de algún miembro una oración sobre temas que le sugiera el signo que corresponda a cada reunión. En estas asambleas se dará el espaldarazo a los nuevos caballeros y se elegirán los cargos del Consejo, según normas y ceremonial que se detallará. El secretario redactará el acta y todo se incorporará al **GRAN LIBRO DE LOS TESTIMONIOS TERMINANTES**. Podrán asistir o no, a juicio del Consejo, los demás caballeros.

A más de esto, la Orden se reunirá periódicamente, con el plazo que se acuerde, en unas cenas de ambiente donjuanesco que abrirá Don Juan (en una cabecera de la mesa, teniendo a sus lados a Centellas y Avellaneda), diciendo: "¿Estamos listos?" Don Luis contestará: "Estamos". Don Juan: "Como quien somos cumplimos". Don Luis: "Veamos, pues, lo que hicimos". Don Luis: "Bebamos antes". Don Juan: "Bebamos". Y comenzará la cena. El Comendador llegará siempre algunos momentos después, y tras dar varios golpes fuertes en la puerta, penetrará solemnemente diciendo a Don Juan antes de sentarse: "Al exótico convite que me has hecho en esta ocasión, para alumbrar tu razón Dios asistir me permite". Y se sentará en la otra cabecera de la mesa. Se procurará que no falten vinos de Jerez y de Cariñena.

A estas cenas se podrán juntar otras expansiones, como viajes a lugares de evocación literaria o artística. Excursiones a Toledo, Sevilla, etc., donde puedan captarse y recogerse ambientes donjuanescos.

La orden de Don Juan podrá extender sus actividades a varias esferas relacionadas con el drama de Zorrilla; con el Tenorio más que con Zorrilla mismo, pues insistimos que no se trata de los amigos del poeta más que indirectamente, a través de su obra. Serán estas actividades, v. gr., velar por la pureza de las representaciones y propiedad de la escenografía; crear concursos literarios para premiar, por ejemplo, biografías de los personajes de la obra, más allá y acá de su aparición en el drama; toda clase de ensayos sobre la figura de Don Juan y sus satélites, y sobre los problemas humanos, éticos e históricos que el mito y la obra plantean; recabar en su caso la organización de una sala dedicada al drama de Zorrilla en algún museo apropiado: Museo del Teatro, Romántico, etcétera; dar a la estampa trabajos literarios promovidos por la Sociedad o que estén transcritos en el **GRAN LIBRO DE LOS TESTIMONIOS TERMINANTES**.

A esta carta fundacional se unirán las constituciones, ritual y reglamentos que fuesen del caso.

En Madrid, reunidos a tantos de tantos, firman esta carta los siguientes caballeros fundadores que pasan a constituir el primer Gran Consejo de la Estatua de Piedra:

Carlos Amiches.- Many Falces de Amiches.- José Bello.- Alfonso Buñuel.- Luis Calvo.- José Camón.- María Luisa de Camón.- Antonio Cembrano.- Caroli de Cembrano.- Juan Cristóbal.- Fernando Checa.- Goya Aguinaga de Chueca.- Enrique Escardó.- Carito Amézola de Escardó.- Víctor Fairén.- Paulino Garagorri.- Domingo González Lucas.- Carmela Aparicio de González.- Ricardo Labiaga.- Eusebio Oliver.- Carmela Texeira de Oliver.- María Victoria F. de Ortega.- Mariano Rodríguez de Rivas.- José Romero Escassi.- Rafad Romero de Torres.- José María Ubago.- Francisco Vighi.- Juli Vighi.

PRAGMÁTICA⁶

Como *COMENDADOR* de la Ínclita y Verdadera Orden de Caballeros de Don Juan, y en uso de nuestros atributos, potestades y autoridad, que directamente dimanen del gran poeta civil y general Don José Zorrilla, y que, por ende, no pueden ser alterados ni contravenidos por ninguna otra jerarquía distinta de la nuestra, quiero notificar al Ilustre y Venerable Consejo de la Estatua de Piedra en primer lugar y a los Caballeros todos de la Orden, cuál es nuestra omnímoda voluntad, expresada en la siguiente Pragmática, que se inscribirá, para notoriedad y edificación, en el **GRAN LIBRO DE LOS TESTIMONIOS TERMINANTES**.

¡Buen Carnaval, buen Agosto, a todos los que escuchamos la voz y el testimonio del Poeta!

Asistimos con profunda inquietud a la desgraciada postración y decadencia que actualmente está llegando el noble arte del teatro, que nuestro gran Poeta civil y general llevó a su más alto e inolvidable grado de esplendor; contemplamos también con desasosiego el auge desproporcionado de otros espectáculos de masas que, amparados en el progreso de la técnica, encadenan voluntades y anquilosan el juicio; sentimos estos hechos en lo más vivo de nuestra responsabilidad en virtud de las graves obligaciones contraídas con vuestras investiduras. Todo ello nos mueve a proclamar en esta Pragmática la necesidad de restaurar el teatro sobre bases nuevas y revolucionarias.

No es expansión multitudinaria lo que el teatro necesita. El teatro nunca debe ser proyección en extensión, sino en intimidad del drama humano. La fábrica feliz del universo se llamó el Gran Teatro del Mundo no porque los humanos fueran espectadores pasivos de una comedia ensayada para ellos, sino porque su vida misma era dramático teatro con dos únicas puertas: cuna y sepulcro. Pero ahora, la propaganda, los medios de comunicación entre las masas, el afán creciente de convertir a los hombres en máquinas productivas de la máxima eficacia y docilidad, han llevado nada menos que a destruir el concepto teatral del mundo: el mundo como teatro. Ni el Gran Teatro del Mundo, con su vector íntimo y teológico, ni siquiera la comedia humana balzaciana, son ya metáforas válidas al mundo de nuestros días. Se equivocan los que creen que el camino es popularizar al teatro, aumentar el guarismo de los espectadores anónimos, crear, en una palabra, aquel teatro de masa cuya sola idea entusiasmaba en la primera postguerra.

No, no es eso el teatro. Al teatro se llega sólo por intimidad, haciéndolo carne de nuestra propia realidad. Decir "teatro de masas" es en sí una contradicción.

Nuestro propósito es introducir el teatro en la propia vida. Ya que la nuestra no es, por desgracia, teatral, como lo fue la del héroe sevillano, sea por lo menos vital nuestro teatro, que es como

⁶ Pragmática, según la definición de la R. A. E. : "1. f. de su Ley emanada de competente autoridad, que se diferencia de los reales decretos y órdenes generales en las fórmulas de su publicación".

decir íntimo, nuestro, personal, activo. Nosotros venimos nada menos que a restaurar la realidad del mundo como teatro, o si se quiere, del teatro como mundo. Nuestras ambiciones siempre han sido máximas, como corresponde al afán de quien entendió la vida como afanosidad: el caballero Tenorio. Afán de salvación nos guía: salvación del mundo por el teatro, del teatro por el mundo. Esto y no otra cosa es el **TEATRO CIVIL**.

Caballeros, claros vamos. Sea éste el toque de atención inicial, cuyos ecos empiecen a reblandecer tímpanos roídos por el óxido de la propaganda y la pereza cobarde. Toque breve y seco, pero punzante y taladrador. ¡El teatro llama a nuestra vida con su magia de siempre!

Pronto vais a contemplar una representación que es para nosotros, nuestra. Espectáculo genuino en que nos autorreconocemos y nos autoafirmamos. Con esta primera representación dramática instauramos por los años y siglos venideros el **GRAN PREMIO MEJIA**, de teatro íntimo y personal, de **TEATRO CIVIL**, en suma; no para masas, sino para amigos: Los Amigos de Don Juan Tenorio. A la obra titulada El Burlador de Calanda, original de don Juan Benet, le cabe el honor de ser el primer **PREMIO MEJIA** que registrarán los anales literarios. Escuchadla, pues, con el recogimiento debido.

Al instaurar este extraordinario galardón he tenido presente la memoria del valeroso cuanto infortunado Don Luis Mejía, y no he podido olvidar su generoso movimiento, la amistad que me ofreció con aquellas palabras: "y un amigo, Comendador, para vos". Quede, pues, para siempre su nombre unido a esta empresa que las generaciones que nos han de seguir tendrán en veneración.

Dado en Valladolid, a 2 de noviembre de 1952.

VUESTRO COMENDADOR.

EL BURLADOR DE CALANDA⁷

POR JUAN BENET, PREMIO MEJIA 1952⁸.

PERSONAJES E INTERPRETES

El Marinero	Juan Benet.
Don Juan Tenorio.....	Domingo Ortega.
Inés.....	Nuria Jordana.
El Burlador de Calanda.....	Fernando Chueca.
Ricardo Wagner.....	Alfonso Buñuel.
Criado 1º	Severino Bello.
Criado 2º	Carlos Arniches.

Fue interpretada el día 29 de noviembre de 1952 en el Mesón de Fuencarral.

ACTO UNICO

ESCENA PRIMERA

Casa de Don Juan. La escena aparece dividida; en su mitad derecha una estancia y a la izquierda el jardín, separadas por una celosía que hace de ventana. En la estancia, a la izquierda, junto a la ventana, un sillón de cuero de Córdoba con alguna mesa; al fondo, sobre espesas cortinas, una panoplia de armas variadas, y al pie de ésta, en el suelo, un jarrón de cristal y largo cuello con una sola flor: un lirio; a la derecha, salida. En el jardín, profusión de plantas semejantes a las que se alquilan para las bodas y en su centro un banco rústico, y tras él, un Cupido.

La acción dará comienzo en la más profunda oscuridad.

Marinero, Don Juan e Inés.

VOZ DEL MARINERO.- Cu-cu, where are you? (Al comenzar la frase extranjera se ilumina el rostro del marinero, que quedará expectante y recortado en la sombra).

⁷ Calanda era el pueblo de la familia Buñuel. Se trata de uno de los tantos rasgos de humor con el que J. Benet salpica la mayoría de sus obras. Alfonso Buñuel, hermano de Luis, era muy amigo de Fernando Chueca y de Juan Benet.

⁸ Era el premio que la Orden de los Caballeros de Don Juan Tenorio había instituido.

VOZ DE DON JUAN.- Otra vez aquí ese extranjero bobo. (Se ilumina el rostro de Don Juan con la misma intensidad). ¡Ay de mí!, nunca como ahora siento el peso de mi amarga invalidez: mi casa y mi fortuna daría por empuñar un instante mi espada y...

MARINERO.- (Le interrumpe silbando). Cu-cu, cu-cu. (Don Juan está sentado en el sillón mientras le observa por la ventana. Viste como quien es y una manta cubre sus piernas; sobre la mesa, frascos medicinales. El Marinero, enteramente de blanco, se mueve en el jardín).

DON JUAN.- ¡Satanás! Sólo con pincharle como a un muñeco de goma acabaría con tanta humillación. (Observa la mesa y se dirige al vaso). ¡Y tú, tónico de un farmacéutico farsante, por qué no eres el bebedizo que devuelve la fuerza de mi perdida juventud! (Da un manotazo al recipiente, se cae y se rompe).

MARINERO.- (Insistente) Cu-cu, where you? (Inés surge tras la estatua. Su traje es sobrio, elegante y juvenil según la moda de 1950; lleva tranzas y un lacito en ellas).

INÉS.- (Cariñosa) ¡Hola!, estaba detrás de Cupido.

DON JUAN.- (Irritado) ¡Tu padre siempre estuvo delante de él, niña!

MARINERO.- ¿No nos verán aquí?

INÉS.- Ven. Tengo muchas cosas que contarte. (Se sienta en el banco, haciéndole sitio a su derecha).

MARINERO.- (Sigue en pie y se inclina sobre ella). Espera; abre la boca y cierra los ojos. (Inés lo hace; levanta el rostro y se lleva las manos a la espalda. El Marinero busca en sus bolsillos).

DON JUAN.- (Que observa con cierta curiosidad y creciente malhumor) ¿Qué esperas, imbécil? (La situación se prolonga).

INÉS.- ¿Me vas a tener así toda la noche?

MARINERO.- (Que sigue rebuscando). Traía un caramelo, pero... me parece que lo he perdido.

INÉS.- (Desilusionada) Creía que ibas a besarme. He soñado tanto con este momento.

MARINERO.- Yo también; sobre todo en alta mar. En los puertos menos.

INÉS.- Yo en los puertos más, porque el mar me hacía pensar en ti.

MARINERO.- (Que renuncia a seguir explorándose) Pues no sé dónde lo he podido meter.

DON JUAN.- (Estallando de indignación) Marinero estúpido..., ¿qué clase de bergantín será el tuyo, marinero vestido de novicia? ¿Qué clase de hombre eres tú, que con dulces quieres rendir a las mujeres? ¿Es que no ves ese pálido fulgor del alma inocente rendida? ¿A qué esperas, marinero? (El Marinero se ha sentado junto a Inés y ésta le rodea el cuello con sus brazos).

INÉS.- Te encuentro algo cambiado. Ya no estás tan moreno.

MARINERO.- (Muy lógico) Es que hemos estado por el Mar del Norte.

INÉS.- (Ensimismada) Puede ser esta luna tan clara.

DON JUAN.- (Amargamente) Pero tú, niña inocente, sombra de un nombre, ¿qué ves o qué te atrae en ese niño de primera comunión? (Se lleva la mano a la frente con desesperación) ¡Qué tiempos son éstos de ahora! (Transición) ¿Y por qué no acabará de llegar ese insensato? Siento que la prisa nace en mi pecho, pero se ahoga en mi impotencia. (Trata de abrirse el cuello) Sí, Tenorio, sí, ya no son aquellos hombre de antes; un simple Mejía..., pero estos burladores de hoy⁹. El tiempo y el espacio se doblegaban a nuestro gusto; Venecia escandalizada una semana después del atentado en Jerez.. (Observa nuevamente el jardín) ¿Qué haría el hombre que fuisteis, Don Juan? (Se exalta y tose. Vuelve a observar y recapacita) Mas ¿qué dices?, ¿tu propia hija? Pobre loco, calla, no desvaríes; la tardanza de este torpe hace nacer en ti pensamientos extraviados. (Toma una cucharilla y se sirve bicarbonato en un vaso. Lo revuelve con nueva impaciencia) ¿Pero qué hará ese burlador que no llega? (Inés y el marinero han seguido en la misma postura).

INÉS.- (Súbita y tranquilamente) ¿Cuándo nos casamos?

MARINERO.- (Muy concreto) Me gusta mucho tu nariz, parece una pinza.

INÉS.- (Ilusionada) ¿Una pinza?

⁹ En el Acto IV de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, D. Juan aparece a su cita con Dña Inés en barca. Así se lo advierte Brígida: "Porque él es/Quien en ese barquichuelo/Se adelanta por el río". Aquí el marinero casual, bajo el efecto de la ironía benetiana se ve traspuesto en marinero de la marina mercante o pesquera, no está muy claro.

MARINERO.- (Cogiéndole la nariz con los dedos) Para pescarte así.

INÉS.- (Le coge las manos e insiste) ¿Por qué no nos casamos ya?

MARINERO.- ¡Uy!, todavía eso está muy verde

INÉS.- ¿Por qué?

MARINERO.- Pasado mañana me embarco otra vez.

INÉS.- (Entregada) Llévame contigo, marinero.

MARINERO.- Es que ahora vamos a Nueva Orleans.

INÉS.- Allí también podrá vivir una mujer.

MARINERO.- Allí vive mi tía Magda, pero ¿cómo te voy a llevar yo a Nueva Orleans?

INÉS.- Contigo, en el barco. Y nos podía casar el capellán, y tendremos un camarote pequeño para los dos.

DON JUAN.- (Estalla nuevamente) ¡Dónde dejas tu linaje, hija del infierno! Que un Tenorio sufra tamaña humillación; que tan fácil se entregue mi hija a ese anfibio que no se atreve a raptarla. ¡Qué oigo!

INÉS.- Pero sube ahora a decíselo a mi padre. (Se oye el campanileo propio de una diligencia. Don Juan se vuelve difícilmente y con impaciencia hacia la salida. La luz se amortigua en el jardín).

ESCENA SEGUNDA

Criado 1º, Don Juan y el Burlador de Calanda.

CRIADO 1º.- (Abriendo paso) Señor, el...

DON JUAN.- (Nervioso) ¡Pasad! (Entra el Burlador de Calanda con ademán respetuoso pero no exento de altivez; va enteramente vestido a la usanza mora. El criado se retira).

EL BURLADOR.- ¿Don Juan Tenorio?

DON JUAN.- ¿Acaso el Burlador de Calanda?

EL BURLADOR.- El mismo soy.

DON JUAN.- Hace tiempo que os espero; os creí muerto a traición en un desafío, pero veo que llegáis en el momento oportuno. Ven, ven aquí que te vea. (El Burlador se adelanta). Pero dime, y deja que te tutee como corresponde a un viejo maestro, ¿qué clase de divertido burlador eres tú que no has concluido ya este asunto? Hace una semana que te hice llamar y aún no sé si aceptas.

EL BURLADOR.- No ha sido por dificultades de oficio, señor; ésas, para mí, no existen. Me hallaba descansando cuando emprendí el camino y he tenido un raro encuentro: un hombre famoso que ya es mi amigo...

DON JUAN.- (Brusco) No te alargues con explicaciones. Quiero saber si aceptas lo que te he propuesto.

EL BURLADOR.- ¡Hombre! Puedo rendirla en una tarde, pero de eso a...

DON JUAN.- (Aparte) De lo demás se encargará ella; nada le falta para jugar con mil burladores de los de hoy. (Al Burlador) Burlador, no te crearé ninguna obligación. Pero, ¿es que vienes o vas a alguna fiesta?

EL BURLADOR.- Justo. Al Carnaval de Calanda voy, a tocar el tambor y comer pepino con mis paisanos.

DON JUAN.- (Fríamente) ¿Qué tal es Calanda?

EL BURLADOR.- Muy buena tierra.

DON JUAN.- ¿Tiene río?

EL BURLADOR.- ¿Río? Sí. Un río pequeño y muchos manantiales, algunos termales.

DON JUAN.- ¿Hay pescadores? Tendrás, sin duda alguna quinta en la otra orilla.

EL BURLADOR.- No, no. La casa está en el pueblo. La otra está destruida.

DON JUAN.- Bueno, aun así. Si tan buen burlador eres como dicen, podrás cumplir tu misión sin esos elementos tan gratos. Ven, acércate y mira por esta ventana. ¿La ves?

EL BURLADOR.- ¿También van al Carnaval?

DON JUAN.- No; ése es tu rival

EL BURLADOR.- No parece rival

DON JUAN.- Eso de ti depende. (Con decisión) Y vamos a ver: tú también tendrás tu lista de muertos y de amores, y lo único que se te pide es que sumes uno más a cada lista. O por lo menos ella; imagino que el marinero va a huir y no vale la pena rematarlo. Pero ella sí, ¿entiendes? (Inspirado) Mírala, es una criatura y nada sabe, todo lo espera; no quiero que se enamore de un imbécil como ése y que se convierta en una mujer cualquiera, tibia y encerrada en una vida ciega. Yo pretendo que conozca el verdadero amor que yo enseñé a tantas mujeres; quiero que tú le abras los ojos hacia ese ansia en que la mujer se entrega y se encuentra a sí misma

EL BURLADOR.- (Pedestre) Ya lo sé; yo ya sé todo eso. Yo también soy Burlador, aunque no sé lo que es ser padre, y también me fastidia tanta vulgaridad. Pero usted olvida una cosa (algo molesto): lo nuestro no es un oficio, es una aventura que emprendemos si nos gusta; si no...

DON JUAN.- (Enfurecido) ¿Acaso no nos gusta siempre?

EL BURLADOR.- (Distraído, paseando la mirada por la habitación) Siempre... hasta la última vez.

DON JUAN.- (Aparte) ¿Quién sabe si le ha preparado su última vez? Ella bien puede...

EL BURLADOR.- (Aparte) Pensar que es la hija del mismo Tenorio, es todo un honor. (A Don Juan) Bien, Don Juan, bien; vuestro espíritu no envejece. Queráis que yo dé la lección a vuestra hija... Me creéis tan importante como para hacer de catedrático.

DON JUAN.- ¿Catedrático? ¡Muá, muá!

EL BURLADOR.- (Resuelto) Acepto, Don Juan.

DON JUAN.- (Tranquilizado y satisfecho) Lo sabía, Burlador, viejo calandino, ¡ajá! Dime ahora, ¿te quedarás con nosotros o tal vez la raptas y te la llevas a tu Calanda?

EL BURLADOR.- ¿A Calanda? Es que tal vez...

DON JUAN.- ¿Qué te apura?

EL BURLADOR.- Es que el amigo de que le hablé, Wagner, me ha acompañado hasta aquí y...

DON JUAN.- ¿Wagner? ¿No será el músico?

EL BURLADOR.- Sí, el músico, el propio músico en persona.

DON JUAN.- Mucho he oído hablar de él, pero le creía muerto.

EL BURLADOR.- ¡Quiá! También yo le creía muerto a usted. Pero ahora los viejos viven mucho: nadie se muere.

DON JUAN.- No creas, no creas. Se ve que eres joven. Pero, ¿por qué no le haces pasar? Tengo curiosidad de hablar con él. Espera; podías dejar a Wagner aquí y tú... seguir el viaje.

EL BURLADOR.- No sé si va a querer, le había prometido la tamborada.

DON JUAN.- (Curioso) Oye, dicen que fue un diablo con las mujeres.

EL BURLADOR.- Lo fue, lo fue.

DON JUAN.- Bueno. A lo tuyo.

EL BURLADOR.- Diré a Wagner que venga y yo voy abajo.

DON JUAN.- ¿Tardará mucho?

EL BURLADOR.- Poco, poco; usted descuide.

DON JUAN.- Eso quiero, muchacho. Ve y cumple como te corresponde (Sale el Burlador).

ESCENA TERCERA

Inés, Marinero, Criado 1º, Wagner, Don Juan y el Burlador.

INÉS.- ¿Y luego?

MARINERO.- Ya te he dicho que a Nueva Orleans.

INÉS.- ¡Calla! Me parece que alguien se acerca. Anda, sube y háblale ahora a mi padre. Aquí te espero.

MARINERO.- ¿Ahora?

INÉS.- ¡Anda! (Al tiempo que sale el Marinero, Wagner entra en la estancia de Don Juan).

CRIADO 1º.- (Abriendo paso) Señor, el... (Wagner entra)

WAGNER.- ¡Mi viejo Don Juan!...

DON JUAN.- ¡Querido don Ricardo!...

WAGNER.- Es una gran alegría para mí.

DON JUAN.- Y para mí también. En el retiro en que vivo la visita de un gran hombre renueva mis fuerzas. Sentaos, señor. (Lo hace en un escabel).

WAGNER.- Cuando me dijo este muchacho, el Burlador, que podríamos visitaros, lo acepté sin reservas. Precisamente ahora pensaba escribir algo póstumo basado en usted, Don Juan; pero sin duda lo tendrá que hacer alguno de mis discípulos.

DON JUAN.- (En guardia). Lo mío bien escrito está y no hay por qué tocarlo.

WAGNER.- (Conciliador) No se trata de tocarlo, sino de volverlo a crear.

DON JUAN.- (Cada vez más gallo, levantándose). ¡Hombre es Don Juan que no se crea más que una vez!

WAGNER.- (Severo) Cada cual creamos lo que se nos antoja, y ahí quedan nuestras obras para siempre.

DON JUAN.- (Con acritud) ¡Cosas de músico!¹⁰. (Despectivo) Para provocar el bostezo de terratenientes y comerciantes.

WAGNER.- (Puesto en pie) ¡Para dejar una huella imborrable! (Al tiempo que Wagner habla entra el Marinero con el gorro en la mano. Golpea en la puerta).

MARINERO.- ¿Da usted su permiso? (Los dos hombres le miran atónitos).

DON JUAN.- (Ásperamente) ¿Quién eres?

MARINERO.- Soy el marinero, el que pretende a Inés, su hija. Ella está ahí (señalando), en el jardín.

DON JUAN.- ¡Hasta aquí llega tu inconsciencia, cretino de Ultramar! Wagner, ¡alcánceme una pistola! (Wagner le obedece mecánicamente y toma una pistola).

WAGNER.- (Como quien tiene una idea) ¿Quizá se aman?

DON JUAN.- ¡Huye, insensato, si no quieres que un último chispazo de mi furia acabe con tu existencia de pez dormido!.

MARINERO.- Pero si yo venía a pedir su mano; ella me ha dicho que suba.

DON JUAN.- (Rugiendo) ¡Ahg! (Arranca la pistola de manos de Wagner y dispara con la rapidez de un tirador. El Marinero se precipita fuera al tiempo que suena la detonación. Inés, en el jardín, se sobresalta con el ruido, pero aún más cuando el Burlador surge a su lado; ella se reclina asustada en posición semejante a cuando esperaba el caramelo del marinero).

INÉS.- ¿Quién sois?

EL BURLADOR.- Un hombre sin nombre. (Quedan suspensos)

¹⁰Esta displicencia se debe a que J. Benet no gustaba de la música de este compositor. Calificó sus óperas de "repostería germánica de Wagner", *La Moviola de Eurípides*, Madrid, Ed. Taurus, 1982, pág. 15.

WAGNER.- Pero ¿qué es esto, Don Juan?

DON JUAN.- Nada. (Arrojando la pistola sobre la mesa) Un estúpido asunto ya acabado.
(Wagner, inquieto, se asoma a la ventana).

WAGNER.- (Muy sorprendido) ¿Y esos qué hacen?

DON JUAN.- Cuéntemelo usted, Wagner.

ESCENA CUARTA

Inés, Burlador, Wagner, Don Juan y el Marinero

INÉS.- ¿Mi cuerpo?

BURLADOR.- No tu cuerpo, tu piel, los suaves límites de tu cuerpo; es lo que yo veo en ti, por donde llegan a ti los sonidos, el olor, el peso de las criaturas del mundo. (El Burlador pone las manos sobre Inés, que desfallece). Sentirás, Inés, un fuego germinador no encendido todavía...

WAGNER.- Pero, es su hija. ¡Y ese Burlador! (La misma idea) ¿Quizá se aman?

DON JUAN.- ¡Se aman, se aman! (Despectivo). ¡Don Tristán...!

WAGNER.- ¡La está... envolviendo!

DON JUAN.- ¡La está... conquistando! No va a estar escribiendo música para ella.

WAGNER.- (Muy grave) Mirad, Don Juan, que hay algo más perdurable que esta vida tomada.

DON JUAN.- (Muy seguro de sí) Don Juan no sabe de otra cosa que no sea el vivir.

EL BURLADOR.- (Que ya se ha sentado junto a Inés. Susurrante). La vida está en tus dulces miembros, Inés, y brilla en tus ojos sumergida de oscura campanita del deseo. (Inés escucha con la mayor atención).

DON JUAN.- (Sigue rotundo). ¡Vivir! Me conozco la muerte de memoria y te aseguro, Wagner, que no vale la pena dejar constancia de tu arte y tu ciencia para los siglos venideros. Acaso sólo una memoria ingrata. Lo que vale es vivir y consumirse probando los únicos frutos que este mundo nos ofrece. Hacer música... ¡eso es cosa de tímidos y sonámbulos! ¡Se queda para los que no saben gozar, como tú, Wagner!.

WAGNER.- ¡Y has gozado tú, inconstante! Tú, siempre insatisfecho, o yo, que renuncio a lo conseguido y trato siempre de conseguir más.

(A la vez):

WAGNER.- Cuando yo estaba escribiendo "Maestros"...

DON JUAN.- Cuando el comendador me tomó de la mano...

(Se miran y siguen)

WAGNER.- Comprendí que hay algo más fuerte que el amor.

DON JUAN.- Sentí que la muerte borra todos los ecos.

WAGNER.- Todo es inútil. No nos entendemos (Pausa) ¡Me voy, Don Juan!

DON JUAN.- ¿Dónde vas, Ricardo Wagner?

WAGNER.- ¡Tras el Burlador!

DON JUAN.- (Levanta el brazo como si fuera a decir algo y no dice nada. Wagner sale; Don Juan toma una revista de la mesa y lee).

INÉS.- Tus palabras, tus manos, me roban el sentido... Mi corazón está fuera de mí, es tuyo, hombre sin nombre.

BURLADOR.- (Distanciándose de Inés y observándola friamente le toma una mano y la posa sobre la suya. Inés se la estrecha, él la separa). Sientes ahora tu vida encadenada a tu pequeño cuerpo, privada de libertad. (Ensimismado) Quizá me basta, quizá sea éste un nuevo placer.

(Wagner entra en el jardín y se acerca a la pareja lentamente; el Burlador se levanta, también lentamente. Inés le mira extasiada).

WAGNER.- Vamos, Burlador, Calanda está lejos aún. (El Burlador tarda en responder).

BURLADOR.- Adiós, Inés. No me olvidarás. (Inés está anonadada. Ambos salen. Inés se pone en pie. El Marinero, herido, surge tambaleándose. Se desploma a los pies de Inés. Con un último esfuerzo alarga su mano hacia ella al tiempo que se oye nuevamente el campanileo del coche).

MARINERO.- El caramelo. (Inés no presta el menor interés al Marinero y sale, al tiempo que el Marinero exhala el último suspiro. La luz del jardín declina totalmente; sólo Cupido y el Marinero se acusan en la tiniebla. Don Juan, satisfecho, agita su bicarbonato).

ESCENA QUINTA

Criado 2º, Inés y Don Juan

(Entra en la estancia el Criado Segundo. Traje 1911 y plumero. Limpia algo y sale)

INÉS.- (Entra en la estancia) Padre, se ha ido. (Habla absorta, como sonámbula).

DON JUAN.- (Que la observa con curiosidad) ¿A Nueva Orleans? En buena hora.

INÉS.- No; ese hombre.

DON JUAN.- ¡Cómo! ¿Se ha ido el Burlador?

INÉS.- Sí, se lo ha llevado el anciano.

DON JUAN.- (Se sobrepone a su cólera y la mira paternalmente) Ven, hija, en y dime qué te ha dicho ese hombre.

INÉS.- (Sonámbula) Apareció como un golpe de viento o como un cometa y ha dejado en mi huerto una siembra desconocida de una vida nueva, otra planta que ahora es humo; ahí, en el jardín, encendió un fuego el peregrino y yo me consumí; no queda, padre, sino un huerto de cenizas...

DON JUAN.- (Declamando tristemente) ¡Fuego y ceniza ha de ser!

INÉS.- ¡Sólo quisiera olvidarle!... ¡No haberle conocido!...

DON JUAN.- Ese anciano que dices también ha estado aquí, y me decía que lo más importante de esta vida era asomarse a sus misterios, y no conseguir sino renunciar. (Don Juan extiende la mano hacia el bicarbonato).

INÉS.- (Desorientada) Padre, me encuentro muy sola. (Pausa) ¿Qué es la vida?.

DON JUAN.- (Observándola tristemente). Es tarde, hija, y tenemos mucho tiempo para estar solos. Ya te lo contaré otro día.

INÉS.- ¿Cuándo, padre?

DON JUAN.- El año que viene, una noche de noviembre, en que otra vez se reúnan a cenar los Amigos de Don Juan Tenorio.

TELÓN

EL SALARIO DE NOVIEMBRE

POR JUAN BENET. PREMIO MEJIA 1954

INVOCACION PRELIMINAR

Es de ritual, en esta nuestra Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio, reunimos todos en este exótico convite bajo el signo del novembrino mes, cuando las urnas mortuorias se abren en su macabra primavera y los muertos se hallan más vivos que de costumbre, para honrar con una representación teatral, de orden funeral, la memoria de nuestro héroe y muy querido amigo.

No se eligió al azar esta época del año. Noviembre goza de antigua solera en nuestro culto y lo señala la leyenda como propicio a las apariciones y fantasmas:

"Cuando los hierros más gruesos
Y los muros más espesos
Se abren a su paso..."

Este es el mes de difuntos y profanaciones, y puesto que obligado es poner en ello nuestro pensamiento, no es justo, en esta centenaria ocasión, olvidar a cadáveres tan principales como lo son los antepasados, amigos y enemigos tradicionales de Don Juan. Quienes no acostumbren al piadoso hábito de visitar en estos días algún camposanto, donde a bien seguro reposan tristemente parientes y conocidos, no podrán comprender la reconfortante lección que este culto significa.

La familiaridad con los muertos es salud, entusiasmo, juventud que no olvida el camino inexorable de su destino, donde todo termina y todo empieza:

"Porque numerados están
Los días que has de vivir
Y que tienes que morir..."

Nace el hombre, maduro para la muerte, condenado de antemano por ese tribunal que no puede, ni quiere, ni sabe pronunciar más que esa unívoca y niveladora sentencia que en vano pretende olvidar:

"Porque numerados están
Los días que has de vivir
Y que tienes que morir..."

Al fin todos los aquí presentes encontramos allí, en un día no lejano ni cercano, un lugar aparente, fin y nota, parada y fonda de este fatigoso y lento pasear. Tal vez, con un poco de buena voluntad, podamos llegar a esa cita en un caduco y dorado mes de noviembre, en el que otros nos pagarán, a su vez, nuestro salario -ceniza, fuego, cantos funerales...-. Justo es, pues, que saldemos hoy el nuestro.

A la memoria de nuestros buenos amigos los difuntos.

Como brindis anticipado a los presuntos cadáveres que somos.

Como homenaje a Don Juan y sus innumerables víctimas, os ofrecemos:

EL SALARIO DE NOVIEMBRE

y convengamos de una vez que estamos listos para que se nos entierre.

(Domingo González Lucas)

(Adaptación escénica de la obra de Don José Zorrilla, "La leyenda de Don Juan Tenorio").

Con arreglo al siguiente dramatis personae:

PERSONAJES E INTERPRETES

Imbécil 1º	Antonio Díaz Cañabate.
Imbécil 2º	Alfonso Buñuel.
Imbécil 3º	Juan Benet.
Imbécil 4º (que no habla).....	Antonio Berdegúe.
Don Alonso Ulloa.....	Domingo González Lucas.
Don César Tenorio.....	Fernando Chueca.
Una mujer.....	Miroslava Stern.
Beatriz	Nuria Jordana.
Un fraile vendido.....	Paulino Garagorri.

Actuaron de recitadores: Paulino Garagorri, Domingo González Lucas y Fernando Chueca.

Con la colaboración singular de Ricardo Wagner.

Se estrenó en diciembre de 1954 en la "Hostería del Estudiante" de Alcalá de Henares.

ESCENA PRIMERA

(En un ángulo del escenario, los cuatro Imbéciles aparecen sentados en torno a una mesa. Permanecen así hasta la escena undécima).

IMBÉCIL 1º.- Esto no es vida; 30 de noviembre y sin hacer cobrado nada.

IMBÉCIL 2º.- Hay para desesperarse; con esta cosecha de noviembre...

IMBÉCIL 1º.- ¡La cosecha de noviembre no falla nunca! Una cosecha y mucho polvo.

IMBÉCIL 3º.- Coseche bien, pero ¿polvo?

IMBÉCIL 2º.- Claro, polvo eres y con tu polvo te mueres.

IMBÉCIL 1º.- Eso es. ¡Qué oficio el nuestro! (Mirándoles). ¡Cómo estamos de pálidos!

IMBÉCIL 2º.- Maldita noche. Me parece que no nos vamos a divertir mucho.

IMBÉCIL 3º.- ¿No nos vamos a divertir nada?

IMBÉCIL 2º.- Esto no es vida para personas.

IMBÉCIL 1º.- Luego cobrarás.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cuándo?

IMBÉCIL 2º.- ¿Para qué quieres cobrar?

IMBÉCIL 3º.- Para ver si cobro algo.

IMBÉCIL 2º.- ¿Te crees tú que te vas a divertir con tu paga?

IMBÉCIL 1º.- ¡Ah, las alegres meriendas de noviembre!

IMBÉCIL 3º.- ¿Cuándo cobraremos?

IMBÉCIL 1º.- Yo en cuanto cobre me voy. Mi padre siempre me decía lo mismo: "Lárgate en cuanto cobres."

IMBÉCIL 2º.- Tú siempre fuiste un niño mimado.

IMBÉCIL 3º.- Tú tienes cara de tener ceniza.

IMBÉCIL 1º.- No tengo más que lo que me dan en noviembre. Luego no tendré nada porque me voy. Mi padre siempre me daba el mismo consejo...

IMBÉCIL 2º.- Tu padre te mimaba demasiado.

IMBÉCIL 1º.- ¡Ca!, no hacía más que pegar y contar historias de difuntos metido en la cocina.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cómo se llamaba tu padre?

IMBÉCIL 1º.- Mi padre se llamaba Mariano.

IMBÉCIL 3º.- ¿Y cómo se llamaba tu madre?

IMBÉCIL 1º.- Maicena. Pero no recuerdo de ella más que este maldito mes.

IMBÉCIL 3º.- Cuando cobres no te parecerá tan malo.

IMBÉCIL 2º.- A mí me parecerá peor todavía. A mí no me engañan.

IMBÉCIL 1º.- Te engañan como a un cuco, como decía mi padre. También él me engañaba a veces.

IMBÉCIL 3º.- ¿Qué te contaba?

IMBÉCIL 1º.- Historias de cofres y... difuntos.

IMBÉCIL 2º.- Mentiras.

IMBÉCIL 1º.- Historias.

IMBÉCIL 2º.- Mentiras más grandes que...

IMBÉCIL 1º.- Historias de verdad.

IMBÉCIL 3º.- ¿Quién se las había contado?

IMBÉCIL 1º.- Zorrilla.

IMBÉCIL 2º.- ¿Quién?

IMBÉCIL 1º.- Zorrilla.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cómo has dicho?

IMBÉCIL 1º.- (Con énfasis) Zorrilla, el gran poeta civil.

ESCENA SEGUNDA

(Los Imbéciles permanecen silenciosos. Una música subyugadora y anhelante invade la sala y se apaga, sin dejar de oírse, y da paso a una voz que recita).

En tiempos del cuarto Enrique,
a quien la historia y la gente
apodan el Impotente,
lo cual no hay quien certifique,
andaba toda Castilla
levantadiza y revuelta;
y, por más rica, más suelta
de todo freno, Sevilla.

Hirviendo en esta ciudad
de antigua discordia el germen,
sin que le atajen ni mermen
fuerza, ley ni autoridad,
los nobles y los pecheros,
partidos en banderías,
se daban a tropelías,
venganzas y desafueros;
y no hubo lugar sagrado,
ni hombre honrado, ni doncella,
a quien la borrasca aquella
no dejase atropellado.

Germinaba cada día
por cada nueva ambición
una nueva rebelión
o una nueva bandería:
y los ricos y los nobles,
cuando las calles cruzaban,
en pos sus gentes llevaban
con hierro y defensas dobles:
y en llegando a anoecer,
de su posada al salir
nadie podía decir
cuándo podría volver.

Es lo que la historia arroja,

no una calumnia villana:
lo dice el Padre Mariana
a vuelta de cada hoja.

Mientras a un hombre se mata
de un callejón a la esquina,
rompe en la calle vecina
una amante serenata:
y el mal en el bien no influye,
todo marcha de concierto:
mientras entieran al muerto,
la moza se casa o se huye.

Y vuelve a salir el sol,
y vuelve el baile a romper:
con que ¿quién ha de poder
con este pueblo español?

Mientras con muy buen deseo
el Papa Paulo Segundo
ofrecía a todo el mundo
perdón para el jubileo.

Tal era la situación
del reino y Rey de Castilla,
cuando a la alegre Sevilla
nos llevó esta narración.
(Renace muy fuerte la música y declina lentamente)

ESCENA TERCERA

IMBÉCIL 1º.- Ya ves qué cosas. Qué tiempos tan diferentes de éstos.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cuáles?

IMBÉCIL 1º.- ¿Es que no lo has oído?

IMBÉCIL 3º.- ¡Bah!, no muy bien. ¿La música era de Wagner?

IMBÉCIL 2º.- Además... ¿y qué? A mí qué me importa. Cualquiera sabe lo que pasaba entonces en Sevilla.

IMBÉCIL 1º.- Ya me lo dirás cuando cobres.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cuándo cobre el qué?

IMBÉCIL 2º.- No sé. A lo mejor nos volvemos con las manos vacías.

IMBÉCIL 3º.- ¿Es que tú sabes algo?

IMBÉCIL 1º.- No más de lo que sé.

IMBÉCIL 2º.- ¿Pero has entendido algo de lo del jubileo y de lo otro?

IMBÉCIL 1º.- Un poco de todo.

IMBÉCIL 3º.- ¿El qué?

IMBÉCIL 1º.- Nada. Mi padre no lo contaba así.

IMBÉCIL 2º.- Eso de que se casa la moza mientras entierran al muerto, ¿a ti qué te parece?

IMBÉCIL 3º.- A mí me parece bien.

IMBÉCIL 2º.- ¿Y a ti?

IMBÉCIL 1º.- Yo qué sé. Mi padre no lo contaba así.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cómo lo contaba tu padre?

IMBÉCIL 1º.- Mi padre lo contaba mal: lo confundía todo y al final no había manera de enterarse de nada. Se lo teníamos que explicar para que nos lo pudiera contar.

IMBÉCIL 2º.- A mí me parece que ni siquiera era tu padre.

IMBÉCIL 1º.- Cualquiera sabe.

IMBÉCIL 2º.- ¿Pero no contaba los amores de un Ulloa con la mujer de un Tenorio?

IMBÉCIL 1º.- Sí, y también que los frailes ayudaban a los Ulloa porque los Tenorios eran unos descreídos.

IMBÉCIL 3º.- ¿No iban a misa?

IMBÉCIL 1º.- Poco. Contaba lo del Primado de Toledo que tiró la mitra en el coro, y que se hizo un pasadizo del convento a la casa, y lo del tesoro del Rey Don Pedro, y lo de los cuatro hermanos Tenorio.

IMBÉCIL 2º.- ¡Ah!

IMBÉCIL 1º.- ¿De qué te ríes?

IMBÉCIL 2º.- De eso de los cuatro hermanos Tenorio.

IMBÉCIL 1º.- No veo qué tiene de gracia.

IMBÉCIL 2º.- Que eran tres.

IMBÉCIL 1º.- Eran cuatro.

IMBÉCIL 2º.- Tres.

IMBÉCIL 1º.- Cuatro. El casado estaba en Italia, al decir de mi padre.

IMBÉCIL 2º.- Puede que tengas razón, pero me parece que te equivocas.

IMBÉCIL 3º.- Ya me lo dirás cuando cobres.

IMBÉCIL 1º.- Eso es lo que yo digo.

IMBÉCIL 2º.- ¿Qué es lo que dices?

IMBÉCIL 1º.- Digo que eran cuatro. El cuarto estaba casado y muerto en Italia.

IMBÉCIL 2º.- ¡Ah!, muerto.

IMBÉCIL 3º.- ¿Quién lo mató?

IMBÉCIL 2º.- Eso no lo sabe nadie.

IMBÉCIL 1º.- Mi padre solía decir que fue su propia mujer.

IMBÉCIL 2º.- Pero eso no es verdad.

IMBÉCIL 1º.- Puede que fuera verdad.

IMBÉCIL 2º.- Eso no es verdad porque ella estaba en Sevilla.

IMBÉCIL 3º.- ¿Dónde?

IMBÉCIL 2º.- En Sevilla.

IMBÉCIL 3º.- ¿Y qué hacía allí?

IMBÉCIL 1º.- Vivía con sus cuñados.

IMBÉCIL 3º.- ¿Con quién?

IMBÉCIL 2º.- ¡Vete a saber! Pregúntaselo a ella.

IMBÉCIL 1º.- ¡Qué cosas dices! (Suspira)

IMBÉCIL 2º.- ¿Qué te pasa?

IMBÉCIL 1º.- ¡Ay!, suspiro.

IMBÉCIL 3º.- ¿Suspiras? ¿En una noche como esta?

IMBÉCIL 1º.- En tal noche como esta...

ESCENA CUARTA

(Don Alonso, embozado y con antifaz, entra despacio y mira hacia lo alto).

CÉSAR.- (Irrumpiendo por la izquierda con la espada desenvainada). El que osó a una dama
flores tirar, ¿quién es de vosotros?

ALONSO.- Yo.

CÉSAR.- ¿Vos?

ALONSO.- Yo.

CÉSAR.- ¿Sabéis, pues, quién es la dama?

ALONSO.- ¿Sois, por ventura, su novio?

CÉSAR.- No.

ALONSO.- ¡Pardiez! Tenéis más traza
de un espíritu diabólico
que quiere robarla el alma
que no de su ángel custodio.

CÉSAR.- Hermano de su marido soy.

ALONSO.- ¿Y de Don Gil Tenorio
tenéis el cargo en su ausencia
de estar por Don Gil celoso?

CÉSAR.- Luego sabéis quién es ella
pues que sabéis quiénes somos.

ALONSO.- Como sé que sois Don César.

CÉSAR.- Y porque lo soy supongo
que sabéis con qué derecho
os pregunto y no os respondo.
¿A ella iban, pues, dirigidas
vuestras flores?

ALONSO.- ¿Pues tan tonto
me suponéis que eche flores
a damas que no conozco?

CÉSAR.- ¿Luego os dio pie para echáselas?

ALONSO.- Ahora yo, a mi vez, supongo
que a pregunta tan ociosa
sabéis por qué no respondo.

CÉSAR.- Pues ya que están tan oscuros
los derechos de uno y otro,
echaos fuera conmigo
para aclararlos un poco.

ALONSO.- Vos sois el que habéis venido
a echaros entre nosotros:
si no os convenía el sitio,
¿por qué no elegisteis otro?

CÉSAR.- Porque si aquí no os cogía,
como guardáis el incógnito,
iba a perder la ocasión
de suplicaros que el rostro
me mostréis, aunque cubierto
lo lleváis por algún voto,
que yo os guardaré el secreto,
o haré que el Nuncio apostólico
a mi costa os lo dispense.

ALONSO.- No es menester: vuestro antojo
a habeme dicho antes, ambos
hiciéramos grande ahorro
de palabras y de tiempo:
porque a fe que de retóricos
hemos dado ya tal muestra
que ni un par de San Crisóstomos.

CÉSAR.- Decís bien, y ha sido mengua
para ambos; mostraos.

ALONSO.- Sólo con mi nombre os basta: soy
Ulloa

CÉSAR.- ¿Cuál?

ALONSO.- Don Alonso.

CÉSAR.- Pues fuera echaos, y a solas
hablaremos.

ALONSO.- ¿Estáis loco?
Después de haber dado pruebas
de tener dos picos de oro,
¿queréis que, coger dejándome
en la trampa, pruebe estólido¹¹
que me las eche de lince
y veo menos que un topo?

¹¹ Falto de razón y discurso. R.A.E.

¿Sacáis para hablarme a solas

vuestra gente? Es burla o dolo¹².

Y pues tengo aquí la mía,

mejor partido os propongo.

Ya que en él para meteros

nuestro círculo habéis roto,

salid de él, o atrás volviéndoos

o rompiéndole: y sea pronto.

CÉSAR.- Los Tenorios nunca cejan.

ALONSO.- (Sacando su acero) Pues los Ulloas tampoco.

CÉSAR.- ¡Batalla, pues!

ALONSO.- ¡Pues batalla!

CÉSAR.- ¡Pues adelante!

ALONSO.- ¡Adelante!

(Se acometen fieramente)

CÉSAR.- (Tirando a fondo) Tomad, pues.

ALONSO.- (Replicando en igual forma) Pues paro¹³ y doblo¹⁴.

(Don César cae tendido y se retira tambaleándose. Don Alonso sale sin perder su arrogancia).

¹² Engaño, fraude, simulación. R.A.E.

¹³ 13. *Esgr.* Quitar con la espada el golpe del contrario.

¹⁴ 14. Tocar a muerto. R.A.E.

ESCENA QUINTA

IMBÉCIL 1º.- ¿Te das cuenta de que eran cuatro?

IMBÉCIL 2º.- No.

IMBÉCIL 3º.- Yo tampoco.

IMBÉCIL 1º.- ¿Pero es que no lo habéis visto? ¿Otra vez os habéis quedado sin ver nada?

IMBÉCIL 3º.- Nada.

IMBÉCIL 2º.- Yo hay cosas que no las creo aunque las vea.

IMBÉCIL 1º.- Pues yo me creo sólo lo que no veo.

IMBÉCIL 3º.- Y yo ni las veo ni me las creo.

IMBÉCIL 2º.- Pues yo sólo he visto lo que ya sabía

IMBÉCIL 1º.- ¿Y qué es lo que tú sabías?

IMBÉCIL 2º.- Sabía que Don César Tenorio también estaba colado por su cuñada Beatriz.

Siempre gusta la mujer del prójimo.

IMBÉCIL 1º.- Así que tú... ¡eh!

IMBÉCIL 3º.- ¿Qué le pasa?

IMBÉCIL 1º.- ¿No has visto que le van a matar? ¿Es que no tienes ojos en la cara?

IMBÉCIL 2º.- Después de todo, nadie tiene los ojos en la cara.

IMBÉCIL 3º.- ¿Verdad que reñían por culpa de ella?

IMBÉCIL 1º.- Sí.

IMBÉCIL 3º.- ¿Y quién es ella?

IMBÉCIL 1º.- Beatriz, la mujer del muerto, la cuñada del que van a matar.

IMBÉCIL 3º.- Oye, danos tabaco.

IMBÉCIL 1º.- No, me queda poco.

IMBÉCIL 2º.- Venga, hombre; te lo devolveremos a fin de mes, cuando cobremos la paga de noviembre.

IMBÉCIL 1º.- No. ¿Te das cuenta de quién es ella?

IMBÉCIL 3º.- Te lo devolveremos, hombre.

IMBÉCIL 1º.- Y como su marido llevaba mucho tiempo en Italia, su cuñado sospechaba que pasaba algo raro.

IMBÉCIL 3º.- Venga, hombre, no seas agarrado.

IMBÉCIL 2º.- No sé por qué llamas raro a eso.

IMBÉCIL 3º.- ¿A qué?

IMBÉCIL 2º.- A que fuera una tía cualquiera.

IMBÉCIL 3º.- Venga, hombre, danos un cigarro.

IMBÉCIL 1º.- Que no. ¿Por qué dices tú que es raro?

IMBÉCIL 2º.- Yo no lo decía. Además, ella sabría lo que hacía

IMBÉCIL 1º.- Mi padre también lo sabía

IMBÉCIL 3º.- ¿La conocía tu padre?

IMBÉCIL 1º.- No.

IMBÉCIL 3º.- ¿Y tu madre?

IMBÉCIL 1º.- Tampoco. Mi madre se peinaba todas las mañanas.

IMBÉCIL 2º.- ¿Y qué decía tu padre?

IMBÉCIL 1º.- Decía mi padre que la mujer se llamaba Beatriz Mecía y que vivía en Sevilla en casa de sus cuñados. Como su marido estaba fuera, decía mi padre que la mujer -Beatriz- hacía lo que le daba la gana en su casa.

IMBÉCIL 2º.- Vamos, lo que tú quieres decir es que le ponía los cuernos al marido.

IMBÉCIL 1º.- Eso. Pero mi padre no estaba seguro.

IMBÉCIL 3º.- ¿Tu padre ha muerto?

IMBÉCIL 1º.- Ya lo creo. Murió en noviembre.

IMBÉCIL 2º.- Noviembre, el mes de las castañas.

IMBÉCIL 3º.- Yo creo que tu padre, que en Gloria esté, nos habría dado tabaco.

IMBÉCIL 1º.- ¡Qué va!, tú no le conocías. Además decía que el amante era Ulloa, pero como siempre se confundía, no había manera de saberlo de cierto.

IMBÉCIL 2º.- ¿Es que tu padre no sabía lo del pasadizo?

IMBÉCIL 3º.- ¿Qué pasadizo?

IMBÉCIL 1º.- Un pasadizo secreto que iba de la habitación de Beatriz al convento, por donde entraba el amante. Don César Tenorio buscó este pasadizo en un aposento con chimenea, pero no lo encontró. En cambio, descubrió el gran tesoro de Don Pedro, "El Cruel".

IMBÉCIL 3º.- Pues ya se haría millonario.

IMBÉCIL 1º.- ¡Ca!, despreció el oro. A él sólo le interesaba su Beatriz.

IMBÉCIL 2º.- Ah, sí. Pero como era secreto nadie sabe si es verdad.

IMBÉCIL 3º.- ¿Pero tu padre lo vio?

IMBÉCIL 1º.- ¿Cómo quieres que lo viera?

IMBÉCIL 3º.- ¿El qué?

IMBÉCIL 2º.- ¡Demonio!, el pasadizo.

IMBÉCIL 3º.- No sé, como la había visto a ella...

IMBÉCIL 1º.- No entiendes nada. ¿De dónde has sacado tú que mi padre la había visto a ella?

IMBÉCIL 3º.- Pues si no la vio tu padre, ¿quién demonios ha visto a esa dama?

ESCENA SEXTA

(Una melodía tropical invade la sala. Surge una ondulante mujer que lleva un maniquí femenino desnudo, modelo 1907, y lo ciñe con un faldellín de rafia polinésica, dejándolo en el centro del escenario. Al tiempo que se retira baja la música y se oye una voz que recita).

La dama es... un ser humano,
mas ¡qué ser!, ¡qué criatura!

Al mirarla no es posible
no admirarla: es una perla;
mas valuarla sólo al verla
tampoco: es incomprendible.

Tiene en su faz del diamante
los fugitivos destellos,
y es tan varia como aquéllos
la expresión de su semblante.

Como tipo de hermosura
es el tipo más perfecto:
no hay descuido, no hay defecto
ni lunar en su figura.

En tamaño y proporciones
es la estatua más perfecta:
su cabeza es tan correcta
como puras sus facciones.

Mas la gracia no la quita
su perfección modelada,
antes la tiene extremada,
imponderable, infinita.

De diamantes con un broche
recoge una cabellera
que envuelve su forma entera
cuando la suelta de noche

Sus riquísimas pestañas
las mejillas la sombrean:
sus miradas centellean
luz que abrasa las entrañas.

Blanca como una paloma;
ligera, grácil, gentil,
cual mariposa de abril

que el sol en un lirio toma,
bella es como el mar en calma
mas, semillero de antojos,
tiene la gloria en los ojos
con el infierno en el alma.

Vista, encanta y enamora;
si sonríe, magnetiza;
si se la contempla, hechiza;
si se la habla, se la adora

Su boca, de encantos llena,
cuando una frase pronuncia,
en ella el preludio anuncia
del cantar de la sirena.

Quien la escucha se extasía
y arrobado la oye y calla,
que en su voz flexible se halla
el germen de la armonía.

Mujer, en fin, andaluza,
de esas que al mundo echa Dios
rara vez, trayendo en pos
un demonio que la azuza

Tipo extraño de mujer
que el demonio a largos plazos
crea y en sus propios brazos
viene a la tierra a traer:
y al colocarla en el suelo,
por sí mismo la coloca
en los ojos y en la boca
una red con un señudo,
para coger en sus lazos
a los hombres, y perder
sus almas después de hacer
sus corazones pedazos.

Tal es la alma criatura
que esa noche de San Juan,
armada del talismán
de su infemal hermosura,
presenció desde un balcón

la verbena de Sevilla,
siendo encanto y maravilla
de toda su población.

(La melodía sube de volumen mientras el maniquí es retirado con delicados modales por la misma mujer).

ESCENA SÉPTIMA

IMBÉCIL 3º.- ¡Qué diablos!

IMBÉCIL 2º.- Qué maldita noche. No sé a quién se le ocurrió venir a este lugar.

IMBÉCIL 3º.- A mí no.

IMBÉCIL 1º.- Eso no me lo había dicho mi padre.

IMBÉCIL 3º.- Sí, como no nos paguen pronto nuestro salario...

IMBÉCIL 2º.- ...nos van a tener que pagar el entierro.

IMBÉCIL 1º.- Mi padre no había dicho nada de eso.

IMBÉCIL 3º.- ¿De qué?

IMBÉCIL 1º.- (Señalando al lugar donde apareció la dama) De eso.

IMBÉCIL 3º.- ¿De qué?

IMBÉCIL 1º.- De esa música asquerosa.

IMBÉCIL 2º.- Para mí no hay más música que la mía.

IMBÉCIL 1º.- No hago más que pensar en eso.

IMBÉCIL 2º.- Es que a ti te ha hechizado.

IMBÉCIL 1º.- ¡Qué va!, si en lo que pienso es en el salario.

IMBÉCIL 2º.- Ganas de perder el tiempo.

IMBÉCIL 3º.- ¿Tú qué prefieres, el salario o la dama?

IMBÉCIL 1º.- Yo, el salario.

IMBÉCIL 3º.- ¿Y tú?

IMBÉCIL 2º.- Yo, la música.

IMBÉCIL 3º.- Pues yo creo que me quedaría con la dama.

IMBÉCIL 1º.- ¿Estás loco?

IMBÉCIL 2º.- Tú eres un desvergonzado. ¿No sabes que eso no se puede decir?

IMBÉCIL 3º.- Pues yo creo que me quedaría con la dama.

IMBÉCIL 1º.- Hombre, ¿no ves que no es para ti?

IMBÉCIL 2º.- Si es para él, es para los tres.

IMBÉCIL 3º.- Pues yo creo que me quedaría con la dama.

IMBÉCIL 1º.- No sabes dónde te ibas a meter. A ésa no la temblaba el pulso para matar a cualquiera.

IMBÉCIL 2º.- Asesinó a más de veinte personas.

IMBÉCIL 1º.- ¿No le has visto los dientes de oro? Además la falta un pie. Vamos, hombre, ámate.

IMBÉCIL 3º.- Pues yo crea que me...

IMBÉCIL 2º.- Piensa en otra cosa; piensa que estamos a 30 de noviembre y que aún no hemos cobrado. ¡Ea!, no seas niño.

IMBÉCIL 1º.- Además tiene un par de mellizos de tu edad.

IMBÉCIL 2º.- Y vete a saber de quién son.

IMBÉCIL 3º.- ¿De quién?

IMBÉCIL 2º.- Yo qué sé.

IMBÉCIL 1º.- Eso no lo sabe nadie. Ni su familia, te digo.

IMBÉCIL 2º.- Ni ella siquiera.

IMBÉCIL 1º.- Ni ese pobre viejo que va a morir de un momento a otro.

IMBÉCIL 3º.- ¿Va a morir?

IMBÉCIL 1º.- ¿Es que no ves que le van a matar?

IMBÉCIL 2º.- Como a un perro. Pobre bestia.

IMBÉCIL 3º.- Pobre hombre. Parece joven.

IMBÉCIL 2º.- No lo es. Ni tú tampoco. Ni ella tampoco: tiene dos mellizos de tu edad.

¿Qué te parece?

IMBÉCIL 3º.- A mí me parece bien.

IMBÉCIL 1º.- Ya me lo dirás cuando cobres.

IMBÉCIL 2º.- Pues pregúntaselo a César, a ver qué le parece.

IMBÉCIL 3º.- ¿A quién?

IMBÉCIL 2º.- A ese pobre viejo.

IMBÉCIL 2º.- Para lo que va a durar, más le valiera meterse en la cama y preparar sus propios funerales.

IMBÉCIL 1º.- ¿Funerales has dicho?

IMBÉCIL 2º.- Sí. ¿Por qué?

IMBÉCIL 1º.- No, por nada. Mi padre solía decir que por meterse a funerales le vino lo que le vino.

IMBÉCIL 3º.- Ya podrías darnos un poco de vino.

IMBÉCIL 1º.- No me queda vino. Don César organizó los funerales de su hermano sospechando que ella estaba encinta, para obligarla a ir a la iglesia y ver si se la notaba.

IMBÉCIL 3º.- Si nos das un poco de vino te escucharemos mejor.

IMBÉCIL 2º.- No hagas caso. Sigue.

IMBÉCIL 1º.- No hay nada que escuchar. ¿Acaso soy yo mi padre?

IMBÉCIL 3º.- Seguro que tu padre nos hubiera dado vino.

IMBÉCIL 1º.- Mi padre os habría dado narices. Pero a ella no se la pescaba con funerales.

IMBÉCIL 3º.- ¿A quién, a tu padre?

IMBÉCIL 1º.- No, a la mujer, a Beatriz. Aquel día la iglesia de San Francisco, de Sevilla, Ardía en solemnes funerales.

ESCENA OCTAVA

(El terrible canto funeral de la Iglesia Romana suena muy alto y luego declina y deja oír la voz que recita).

Las honras fueron suntuosas,
las de un rey lo fueran menos:
la vanidad de los frailes
y los Tenorios a un tiempo
quedó satisfecha, y de ellas
absorto el cristiano pueblo.

La iglesia de San Francisco
colgada de paños negros
orlados y cairelados¹⁵
con galones y con flecos
de plata, estaba enlutada,
dejando ver en su centro
un suntuoso catafalco
tendido de terciopelo,
cargado y lambrequinado¹⁶
con los blasones soberbios
de los Tenorios, que brillan
bordados del alto féretro
en los costados del paño
que se arrastra por el suelo.

Doce cirios que sustentan
candelabros gigantescos,
alumbran no más la nave,
cuyo calado crucero,
rosetones y ajimeces¹⁷

¹⁵ "Cairelados", participio pasado del verbo cairelar, adornar con caireles. "Cairel": m. Pieza de pasamanería rematada con flecos.

¹⁶ "Lambrequinado", participio pasado del supuesto verbo "lambrequinar" que, de existir, vendría de "lambrequín": m. Blas. Adorno, generalmente en forma de hojas de acanto, que baja de lo alto del casco y rodea el escudo: representa las cintas con que se adornaba el yelmo o la tela fija en él para defender la cabeza de los rayos del sol. (R.A.E.). Esta licencia que aquí se toma J. Benet son muy frecuentes en Zorrilla.

¹⁷ Plural de "ajimez": m. Ventana arqueada, dividida en el centro por una columna (R.A.E.)

cierran crespones y velos

que hacen nocturno crepúsculo

la luz matinal del cielo.

Cien calaveras posadas

sobre dos cruzados huesos,

con sus bocas ya sin labios,

sin lengua ni voz ni aliento,

con sus ojos sin miradas

ya lóbregos agujeros,

sus pómulos ya sin carne

y su testuz sin cabellos,

decoran todos los arcos

y todo el cornisamento,

de la nada humana símbolos,

del fin del hombre mementos.

(El miserere renace y se apaga).

ESCENA NOVENA

IMBÉCIL 2º.- No sería para tanto.

IMBÉCIL 3º.- No, yo creo que no era para tanto.

IMBÉCIL 1º.- No se pudo aclarar nada. Los mellizos se habían escapado por el pasadizo en los brazos de un fraile (Al tiempo que dice esta frase cruza sigilosamente la escena de un fraile que lleva en sus brazos a los mellizos envueltos en una mata). Y ella estaba tan fresca como una rosa.

IMBÉCIL 3º.- Pues yo me quedo con la dama.

IMBÉCIL 2º.- Mucho funeral, mucho funeral, y muy poquísima vergüenza.

IMBÉCIL 1º.- No sé por qué.

IMBÉCIL 2º.- Sí, mucho funeral y mucho catafalco y mucho blasón, pero lo único que quería era ver si Beatriz... (hace un gesto), ya me entiendes. El muerto al hoyo.

IMBÉCIL 3º.- Ya me lo dirás cuando cobres.

IMBÉCIL 1º.- A este paso no vamos a cobrar nunca. Mi padre solía decir: "Tú esperas a cobrar y luego lárgate".

IMBÉCIL 2º.- Espera y luego habla. Yo creo que al pobre viejo le quedaba muy poco de vida.

IMBÉCIL 1º.- Tan poca. Por fin encontró el pasadizo en la chimenea, y eso le costó caro.

IMBÉCIL 3º.- ¿Me puedes dar un cigaro?

IMBÉCIL 1º.- No.

IMBÉCIL 3º.- Se me ha acabado el tabaco y tengo que esperar a cobrar.

IMBÉCIL 2º.- Espera entonces.

IMBÉCIL 3º.- ¿Tú crees que tardará mucho?

IMBÉCIL 1º.- Pobre viejo, qué poco le queda.

IMBÉCIL 2º.- Qué poco y qué malo.

IMBÉCIL 3º.- Yo no me cambiaba por él.

IMBÉCIL 2º.- Espera a cobrar.

IMBÉCIL 3º.- Yo me cambiaba por la dama.

IMBÉCIL 2º.- No seas criatura.

IMBÉCIL 1º.- Estás loco. No quiero que pienses más en esa...

IMBÉCIL 3º.- ¿Esa qué? Mejor sería que nos dieras un poco de vino.

IMBÉCIL 1º.- Me parece que tú pides demasiado. Confórmate con tu salario y déjanos en paz... (Pausa) ...con los muertos.

IMBÉCIL 3º.- Yo no me conformo tan fácilmente.

IMBÉCIL 2º.- ¿Qué más quieres?

IMBÉCIL 3º.- No sé. La dama...

IMBÉCIL 2º.- Cuando cobres te quedarás contento, te lo digo yo.

IMBÉCIL 3º.- ¿Cuándo será eso?

IMBÉCIL 2º.- Eso no se sabrá nunca. Falta poco, eso sí. Cuando se meta en el subterráneo; bueno, en cuanto salga

IMBÉCIL 1º.- ¿Pero de quién estás hablando?

IMBÉCIL 2º.- De Don César. Don César Tenorio, que ya le llegó su hora.

IMBÉCIL 3º.- ¡Ah!

ESCENA DÉCIMA

(La escena vacía. Un lecho. Una gran chimenea encendida).

CÉSAR.- (Entra fatigado y febril)

Veré otro día
lo que hay más allá guardado.
hoy es tarde y tengo frío:
la emoción y la frescura
de ese lóbrego camino
me vuelven la calentura.

(Siente un escalofrío ligero)

¡ Qué mísero cuerpo el mío!

(Cruza la estancia, se detiene un momento pensativo ante el fuego y, por último, se sienta en el lecho).

Si coger pudiera
el sueño pronto, mañana
sería otro hombre.

(Pausa. Alarga la mano y se sirve una tisana).

¡Dios quiera que me calme la tisana!

(Bebe y se reclina. Pausa. Beatriz entra lentamente, llevando en la mano un farol encendido).

CÉSAR.- (Horrorizado) ¡Beatriz!

BEATRIZ.- (Implacable) ¡Beatriz!

CÉSAR.- (Trata de incorporarse, pero se siente falto de fuerzas).

¿Qué es esto, ay de mí?

BEATRIZ.- (Con fuego vengativo)

Que llegó tu última hora:
que los Mejías son águilas
y los Tenorios son moscas:
que tú mueres como un perro
a manos de una leona,
y que en la partida yendo
empeñadas vida y honra,
te la ganan los Mejías
que juegan por los Ulloas.
Yo te he puesto en esa pócima
la muerte y tú la has bebido:
muere y mi alma al morir sonda
Como una inocente tórtola

diste en mi red; mientras ibas
a ver dónde desemboca
el subterráneo, yo abría
la puerta herrada, que sólida
te pareció, y registraba
tu camaín y tu cómoda.
Las cartas serán ceniza
antes que expires: la bóveda
y el secreto a la mercadería
quedarán de los Ulloa;
tu casa a la de esa austera
comunidad religiosa;

(Al tiempo que Beatriz dice estas palabras, entra silenciosamente un fraile).

y si algún día lo exigen
afrenta y venganza póstumas,
mientras un Ulloa viva
podrá como yo a estas horas,
del Tenorio primogénito
penetrar hasta la alcoba.
Y ahora, Don César, expira
con una muerte católica,
mientras mis cartas te sirven
de funerales antorchas.

(Don César queda exánime. Beatriz aproxima la linterna a la faz de Don César para que el fraile pueda contemplarla).

FRAYLE.- (A su modo)

Ha sido una muerte
de réprobo; Dios acoja
su pobre alma bajo el manto
de su gran misericordia.

BEATRIZ.- (Llena de diabólica incredulidad)

Su muerte era lo que urgía
¿de su alma a mí qué me importa?
Vámonos.

(Ambos salen).

ESCENA UNDÉCIMA

IMBÉCIL 1º.- ¿Lo ves? Era cuestión de esperar.

IMBÉCIL 2º.- ¿Qué dices tú ahora?

IMBÉCIL 3º.- Digo que ahora nos queda cobrar.

IMBÉCIL 2º.- ¿Cobrar?

IMBÉCIL 3º.- Cobrar.

(Los tres Imbéciles se ponen en pie y se acercan al cadáver de Don César)

IMBÉCIL 1º.- ¿Cobrar qué?

IMBÉCIL 3º.- Cobrar el salario de noviembre.

IMBÉCIL 1º.- ¿Pero es que no lo ves? (Señalando al cadáver). Este es el SALARIO DE NOVIEMBRE.

IMBÉCIL 3º.- Vaya un salario; yo con esto no tengo ni para una tarde.

IMBÉCIL 2º.- ¿Qué más quieres?

IMBÉCIL 3º.- Creí que iba a ser más.

IMBÉCIL 1º.- No te quejes. Nosotros somos viejos y nos quejamos sólo de tarde en tarde.

IMBÉCIL 3º.- Es que yo soy joven.

IMBÉCIL 2º.- Tampoco tanto. No creas que te queda mucho a ti, niño.

IMBÉCIL 3º.- Sí, para lo poco que me queda no está mal.

(Entre los tres toman en vilo el cadáver)

IMBÉCIL 1º.- Trátalo bien.

IMBÉCIL 3º.- No tiene mal aire, ¿verdad?

IMBÉCIL 2º.- Peor lo podía tener.

IMBÉCIL 1º.- Y ahora qué, ¿prefieres la dama?

IMBÉCIL 3º.- ¡Ca!

IMBÉCIL 2º.- ¿Ves como eres un niño? Vamos, anda.

IMBÉCIL 3º.- Oye, tú.

IMBÉCIL 1º.- ¿Qué?

IMBÉCIL 3º.- ¿Me puedes dar un cigarro? Se me ha acabado el tabaco y hasta el año que viene, en noviembre, que cobre...

IMBÉCIL 1º.- No. Me queda poco.

(Salen con el cadáver. Queda en escena el Imbécil 4º)

ESCENA DUODÉCIMA

(Una alegre música española preludia y subraya la voz que recita)

Acudieron a su entierro

los piadosos sevillanos
horas antes que a los toros
que aquel día se lidiaron;
y al cabo de una semana,
a excepción de sus hermanos
y su sobrino, de menos
no echó un vivo al enterrado.

TELÓN

ICONOLOGIA

Personas que con gran dificultad pueden identificarse en las respectivas ilustraciones. En lo posible se da la relación de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

- 1.- Fernando Chueca, Paulino Garagorri, JOSE BELLO.
- 2.- Alfonso Buñuel, Fernando Chueca, JOSE BELLO, Eusebio Oliver, Edgar Neville, Paulino Garagorri, Jesús Rodríguez Bello.
- 3.- Alberto Pérez Masegosa, Luis Miguel Dominguín, Alfonso Buñuel, Paulino Garagorri, Carmela Aparicio de González Lucas, JOSE BELLO, Fernando Chueca, Eusebio Oliver, Jesús Rodríguez Bello, Francisco Galicia, Juan Cristóbal, Carlos Arniches, Edgar Neville, Carmela Teixeira de Oliver.
- 4.- Caroli de Cembrano, Francisco Galicia, Leandro Navarro, Eusebio Oliver, Juan Cristóbal, Carmela Aparicio de González Lucas, Alfonso Buñuel, Ana María Custodio de Pittaluga, Mari Luz Galicia, Carlos Arniches, Antonio Rodríguez Moñino, Isabel de Berdegué, Paulino Garagorri, señora de Arniches.
- 5.- Aurora Bautista, Pedro Rivas, Paulino Garagorri, Antonio Berdegué, Juan Cristóbal, Ana María Custodio de Pittaluga, JOSE BELLO, Carmela Aparicio de González Lucas, Eusebio Oliver, señora de Arniches.
- 6.- Juan Benet, Nuria Jordana de Benet, Domingo Ortega.
- 7.- Carlos Arniches, Fernando Chueca, Severino Bello, Alfonso Buñuel, Nuria Jordana de Benet, Paulino Garagorri, Domingo Ortega, Juan Benet.
- 8.- Domingo Ortega, Fernando Chueca.
- 9.- Domingo Ortega, Alfonso Buñuel.
- 10.- (De izquierda a derecha, alrededor de la mesa) Ricardo Labiaga (de espaldas), Fernando Chueca, Solange Laffon, Antonio Garrigues, Carmela Teixeira de Oliver, José Camón Aznar, Ana María Custodio de Pittaluga, Paulino Garagorri, Eusebio Oliver, señora de Arniches, Antonio Díaz Cañabate, Alfonso Buñuel, Nuria Jordana de Benet, Juan Benet, Goya Aguinaga de Chueca, Julián Marías.
- 11.- Paulino Garagorri, José Camón, JOSE BELLO, Eusebio Oliver, Fernando Chueca, Alfonso Buñuel.
- 12.- Eusebio Oliver, JOSE BELLO, Fernando Chueca.
- 13.- JOSE BELLO, Paulino Garagorri, Eusebio Oliver.
- 14.- Domingo González Lucas, Alfonso Buñuel, Ana María Custodio de Pittaluga, Paulina Garagorri, JOSE BELLO, Antonio Garrigues, Fernando Chueca, Eusebio Oliver, Ricardo Labiaga.
- 15.- Fernando Chueca, Solange Laffon, Nuria Jordana de Benet, Domingo Ortega.
- 16.- Alfonso Buñuel, Fernando Chueca, Nuria Jordana de Benet, Domingo Ortega, Juan Benet, Esther Montoya, Solange Laffon, Domingo González Lucas.

- 17.- Fernando Chueca, Juan Benet, Domingo González Lucas.
- 18.- Fernando Chueca, Victoria Rodríguez de Buero Valléjo.
- 19.- Victoria Rodríguez de Buero Valléjo.
- 20.- Gonzalo Lafora, Juan Pérez Páramo, Julián Marías, Antonio Berdegúe, Antonio Díaz Cañabate, Paulino Garagorri, Cristóbal Becerra.
- 21.- Mariano Parra, Goya Aguinaga de Chueca, Domingo Ortega, José Ruiz Castillo. (En el ángulo derecho la cabeza de Antonio Garrigues).
- 22.- Fernando Chueca, Juan Benet, María Rosa Salgado de González Lucas.
- 23.- Carmela Texeira de Oliver, JOSE BELLO.
- 24.- Alfonso Buñuel, Numancia Sanz Bur, Fernando Chueca.
- 25.- Juan Vicente, Eusebio Oliver, Fernando Chueca, Francisco Galicia, José Ruiz Castillo.
- 26.- Numancia Sanz Bur, Ricardo Labiaga, Fernando Chueca.
- 27.- Alicia López Budia, Fernando Chueca.
- 28.- JOSE BELLO, Juan Benet, Alicia López Budia
- 29.- Fernando Chueca



1.—El Comendador llega al Mesón de Fuencarral para abrir la senda del TEATRO CIVIL (*).

(*) Para la recta identificación de los personajes que aparecen en las ilustraciones véase la Iconología.



2.—Noviembre de 1950. Bajo el poder de la Estatua.



3.—Noviembre de 1950. Promulgación del Acta Fundacional.



4.—Noviembre de 1951. La reforma de las Costumbres.



5.—En la aurora del Teatro Civil.



6.—«El Burlador de Calanda». En escena, Nuria Jordana, Domingo Ortega y Juan Benet.



7.—«El Burlador de Calanda». Parte de la Compañía.



8.—«Lo nuestro no es un oficio: es una aventura...»



9.—«¡Mi viejo Don Juan!» —«¡Querido Don Ricardo!»



10.—Un aspecto consolador de la tan deseada «Cena de las Investiduras».



11.—Miembros del Consejo deliberan antes de la ceremonia de las Investiduras.



12.—El Comendador en el acto de investir al Dr. Oliver como Canciller de la Orden.



13.—1953. La subida al poder.



14.—La palanca del poder.



15.—«Cena de Difuntos»: «Aquí estoy. Por ti vengo».



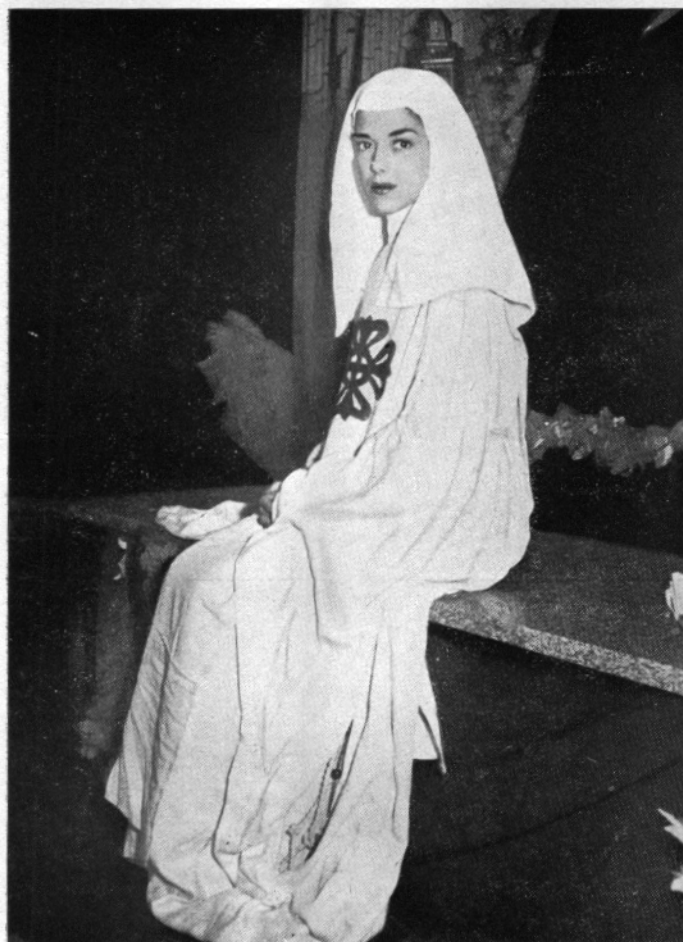
16.—La cena de la piedra y el monumento.



17.—«El Salario de Noviembre.» Invocación a la miseria.



18.—El «Objeto de la Edad» es consultado a las estrellas.



19.—El «Objeto de la Edad» tuvo una protagonista excepcional,
Victoria Rodríguez.



20.—«En esto para el valor, la juventud y el poder.»



21.—Elocuente demostración de la «Inconsistencia en el amor».



22.—También la edad tiene su objeto.



23.—Caput Ordinis.



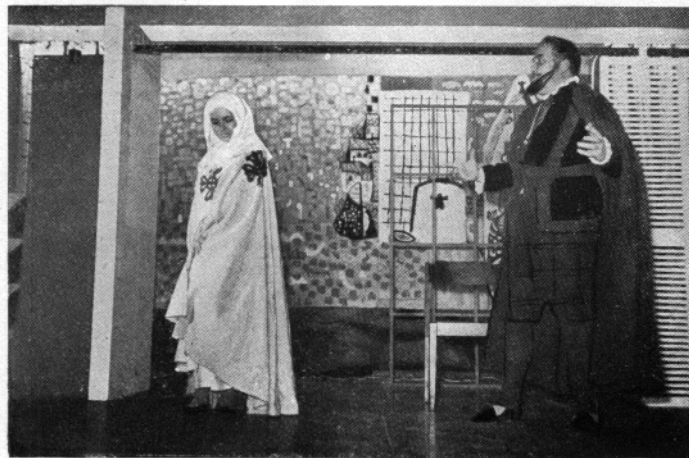
24.—«El Plazo de la Sentencia». Wagner encuentra viejos amigos.



25.—«El Plazo de la Sentencia». El Juicio de los Comendadores.



26.—«El Plazo de la Sentencia.» Don José Zorrilla viene a cenar.



27.—«Esto es Vida». Alicia López Budia en un irresistible papel.



28.—«Llega el diablo y os la quita».



29.—«Esto es vida.»

Entrevista a Dña MARISOL BENET GOITIA. Madrid, 6 de abril de 1995.

[Unos días antes de realizar la entrevista, mandamos a Dña Marisol Benet un ejemplar de la *Cronología de la vida de Juan Benet*, publicada al final de *Una tumba y otros relatos*, (edición de Ricardo Gullón, Taurus, 1981, págs. 343-344), a partir de la que elaboramos las preguntas. Como se verá, en el transcurso de la entrevista el orden previsto no se siguió]

M. B.: *Antes que nada quiero rectificar una fecha de la Cronología que Ud. me mandó. Nicolás nace en 1960, el 22 de marzo del 60. Es de las únicas fechas que recuerdo porque es justo un año más que mi hija.*

A.M.A : Se alude a menudo a la familia Goitia pero ¿de dónde es oriunda la familia Benet?

M. B.: *Mi abuelo paterno era de Villafamés, de la provincia de Castellón. Pero mi padre nació en Barcelona. Lo que pasa es que al terminar la carrera -que terminó muy joven, fue además un talento- se vino a trabajar a Madrid.*

A.M.A.: ¿También estudió Caminos?

M. B.: *No, no. El era abogado. Tengo familia por todas partes de abogados. También el abuelo Goitia era abogado.*

A.M.A.: En "Barojiana", Juan Benet cuenta algún que otro pequeño episodio familiar: está el episodio de la escalera...

M. B.: *La escalera..., siempre decía que yo pasaba muchas vergüenzas. Es que cuando se iba la luz del piso pero había luz en la escalera, mi madre sacaba una mesa al descansillo. Mi madre era muy decidida y práctica y luego, al final, todos la imitaron. Yo salgo poco [en los libros de mi hermano].*

A. M. A.: Siempre tuvieron una biblioteca en casa y ...

M. B.: *Sí, mi padre era muy aficionado a leer, mi madre también.*

A.M.A.: A los niños Benet Goitia ¿les gustaban los cuentos infantiles y los libros de aventuras?

M. B.: *Éramos todos muy distintos. Yo era la mayor y leía toda la biblioteca de mi padre a escondidas. Todo lo que caía entre mis manos: Blasco Ibáñez, Baroja -lo tenía mi padre completo. Paco fue distinto. Mi hermano Paco fue muy sesudo. Desde pequeño leyó todo pero no como yo, novelas, sino todo: Historia de España, la de la Fuente... todo lo que puede uno imaginar. Pero Juan, no. Juan leyó más tarde. A Juan, de pequeño, le encantaban los tebeos. El aprendió a leer sin que nadie le enseñase, de oírme repetir a mí. A los tres años sabía leer. Era muy vivo. Pero Juan fue muy infantil, bueno, fue muy de su edad. A los 14 años, no era como los de ahora... Y luego, cuando empezó a leer le gustó; siempre influido por mi hermano Paco. Tenía 11 meses más que él. Mi padre había muerto durante la guerra y entonces fue el Padre para Juan. Era un hombre muy... sensato... aunque ésta no sea la palabra...*

A.M.A.: Pausado ¿quizás?

M. B.: *Tampoco, porque Paco tuvo una vida tremenda. Pero fue como un maestro para Juan. Le admiraba mucho y Paco se preocupaba mucho por Juan. Y cuando Paco se marchó -se marchó con 17 años a París- fue cuando empezó a leer. Ahora, el libro de Faulkner como se dice por allí, no se lo mandó Paco, lo descubrió Juan. Lo cuenta en alguno de sus relatos. Y luego siguió leyendo. Lo que pasa es que Juan lo retenía todo. Entonces leyó muchísimo y bien. Pero el que dirigió sus lecturas fue Paco.*

A.M.A.: ¿Qué estudió su hermano Paco en París?

M. B.: *En París estudió Filosofía. Se fue con una beca de dos años del Gobierno francés y luego, tuvo un problema y no pudo volver a España en diez años. Se marchó a Estados Unidos con una beca que le concedieron gracias al Gobierno vasco en un momento en que era difícilísimo entrar en E. E. U. U. . Había estado también un curso en Alemania estudiando Filosofía después de terminar en París. Había tenido problemas por haber sacado a gente de Cuelgamuros -a Nicolás Sánchez Albornoz, por ejemplo. Cuando terminó Antropología, tuvo la oportunidad de venir a la UNESCO. Estuvo de Delegado de la UNESCO de Ciencias Sociales en el Oriente Medio, en Egipto, durante cinco años, y luego le mandaron a París. A él no le gustaba vivir en París, entonces fundó su propia Sociedad para hacer estudios antropológicos. Su mujer era, es, persa. Tenía un estudio sobre Beluchistán y se fue a Persia, Irán, para iniciar... fue allí donde tuvo el accidente y allí murió. Para Juan, fue un golpe durísimo. Se quedó como sin guía.*

A.M.A.: En "Barojiana", habla sobre todo de su madre y de él...

M. B.: *Yo me casé en el 44. Juan tenía dieciséis años y medio y ese mismo año, Paco se marchó a París en noviembre. Claro, se quedaron mi madre y él solos. Paco venía entonces las vacaciones, pero, claro, ya no era lo mismo. En seguida, me parece que fue en el 49 cuando ya no pudo volver. Entonces lo sintió. Lo que pasa es que íbamos mucho a verle. Íbamos a Francia siempre que podíamos, con motivo de partidos de fútbol cuando no te daban pasaporte pero sí permiso para esas cosas... Juan estuvo con nosotros.*

A.M.A.: *¿Se acuerda Ud. del viaje a París? ¿Contó muchas cosas acerca de ese famoso viaje?*

M. B.: *Bueno, sí... sobre la libertad... él era muy irónico y ... muy divertido... Luego la vida le dio muchos golpes. Pero, Juan, de pequeño, era el payaso, el clown. A mi madre, que era una mujer muy activa y con mucho carácter la entretenía, la ayudaba a vivir.*

A.M.A.: *Viajó mucho, ¿No es así?*

M. B.: *¿Juan? sí, muchísimo, siempre que podía. En Estados Unidos, dio cursos con Juan G^a Hortelano. Viajó muchísimo. Antes de Turquía había ido a China. Le gustó mucho un viaje que hizo poco antes de morir en primavera que fue a la Patagonia, y luego a la India. Se fue con Blanca y Eugenio. Salió de Madrid el día que murió Hortelano. Lo pasó muy mal. Salió con muy mala impresión. Fue en mayo, creo. Siempre viajaba. Se quedó con las ganas de hacer el viaje con el Transiberiano. Cuando vivía, iba a comer con mi madre los miércoles y él traía cosas para probarlas. Porque no era cariñoso pero sí entrañable. Como yo también viajaba mucho, entonces me ayudaba a hacer los itinerarios, me aconsejaba.*

A.M.A.: *Dominaba varios idiomas...*

M. B.: *Sí, sí... El inglés bien, el alemán también. En el bachillerato estudió francés... En Estados Unidos estuvo dando cursos... Mi madre fue a América cuando él estaba allí.*

A.M.A.: *En sus novelas se puede comprobar, aparte de sus conocimientos de ingeniero en geología, un elevado conocimiento de la botánica...*

M. B.: *Andar, caminar por la sierra y por la ciudad. Sabía muchísimo de plantas. Lo captaba todo. Todo le interesaba.*

A.M.A.: En la Cronología de R. Gullón, se dice que expuso óleos y "collages"...

M. B.: *Sí, marinas. Le gustaba mucho la pintura y de pintura, además, sabía bastante. En la pintura nos inició mi madre a la que le gustaba muchísimo e íbamos a exposiciones. Conocía también a muchos pintores. Cenaban por ahí. Conocía a Caneja. Lo conocía por Paco.*

A.M.A.: Y Alicante ¿por qué?

M. B.: *No sé exactamente por qué. Tenía unos amigos allí y se hizo en Alicante. El tuvo siempre mucha facilidad para pintar. De pequeño, tenía su cuarto todo ello lleno de cuartillas pintadas de caricaturas. En el colegio era él que hacía las caricaturas a todos los profesores. Tenían afán por ver cómo salían. Todo esto lo hacía en cuartillas. En su cuarto, enfrente, tenía un muerto del que decía que no le dejaba dormir y le decíamos: "Pero, bueno, quita el muerto". Esos se han perdido, yo creo. A este respecto, yo siempre digo que qué pena que se perdió un escrito que tenía él de un viaje hecho de Valencia a Rusia. Y eran una serie de folios... Era un viaje al que iba con Pepín Bello, con Dominguito Dominguín, con una serie de sus amigos de entonces. Era un viaje de lo más disparatado. Lo tenía mi madre y se ha perdido. No sabemos dónde está. Tenía unas caricaturas de todos los dirigentes rusos: Bulganin, Molotov yo creo, y uno muy famoso. Tenía una serie de anécdotas. Para ir a Moscú, iban primero a Cáceres, luego a Valencia. Era lo más divertido... era una cosa entretenidísima. Era mucho antes de publicar. Eran muy jóvenes.*

A.M.A.: A raíz de la lectura de *Tiempo de silencio*, su amistad con Luis Martín-Santos...

M. B.: *Era muy amigo de Luis. Quince días antes de morir Luis -yo estuve con ellos en la calle Serrano- estuvieron juntos. No le gustó a Juan la novela de Luis por eso la gente ha sacado que hubo... y no hubo. Luis Martín-Santos siempre que venía, venía a casa de Juan. Hubo un verano que mi madre y yo con mi hija, que tendría unos quince años, pasamos las vacaciones en San Sebastián. Dormíamos en casa de Luis. Éramos muy amigos de todos. Y él siempre que venía a Madrid venía a casa de Juan, a comer, a cenar, muy amigos. Se querían mucho.*

Una vez, en San Sebastián, cuando murió la niña, a los seis meses, era la segunda... Estaban en Ponferrada entonces. Fuimos mi madre, la tía Flora -esa sale [en los libros mi hermano]- y yo. Yo me quedé con ellos aunque yo ya tenía los tres chicos. Pero Nuria era

prima nuestra y me quería mucho. Fuimos a San Sebastián, porque teníamos que hacer unas cosas, Juan, Nuria y yo. Una noche salimos con Luis Martín-Santos y su mujer. Fue la noche más interesante que puedo yo acordarme hablando de literatura; hablando de Madame Bovary, de la literatura francesa, de los argumentos. Fue una noche apasionante.

A.M.A.: Volviendo a la Cronología, veo en 1966 que la familia Benet se instala definitivamente en Madrid. ¿Se instalan enseguida en Pisuerga?

M. B.: *Primero se instalaron en Serrano 220. Fue un poco antes de morir Nuria cuando se trasladaron a la calle Pisuerga. Nuria murió en 1974.*

A.M.A.: En 1955, es detenido por actividades políticas...

M. B.: *Esto fue muy gracioso. El era muy amigo de Alberto Machimbarrena, yo creo que iba Girbau, Peña Ganchegui y Luis Martín-Santos. Juan se acababa de casar, y fueron a San Sebastián y de ahí fueron a comer a Navarra, me parece, y cuando estaban comiendo... -me lo contó Girbau muerto de risa, lo contó más que Juan porque Juan no contaba-, cercaron el restaurante con una serie de coches de policía y ellos preguntaban: "¿Qué pasa? ¿Qué pasa?" y los detuvieron a los cuatro. Los trajeron a Madrid en distintos coches menos Girbau y Juan. Creo que Juan fue todo el camino tomándole el pelo a los policías, hablando de una bomba que iba a estallar. Había un policía que lo cogía pero el otro se lo tomaba en serio. Los llevaron a la Dirección General de Seguridad y los tuvieron como tres días sin saber nada ni avisar nada, y mi cuñada que era recién casada pero que les conocía, como se había ido a San Sebastián, no se preocupó. Y mi madre entrando a los tres días en el Roma se encontró con... creo que fue con el padre de Martín-Santos -Martín-Santos estuvo mucho más tiempo en la cárcel- y le dijo: "Pero no sabes, ya está Juan en casa". "¿Cómo que está Juan en casa? ¿Por qué no va a estar?". "Por qué ha estado detenido". Y Juan, luego decía: "Claro, abandonado, sin manta"... No era por nada en particular. Pero Martín-Santos sí. Luego, cuando pasábamos la frontera de Irún, a Juan y a mí, nos hacían unos interrogatorios espantosos. Yo todavía, aunque ahora se pasa sin enseñar nada, me tiemblan las piernas. Dicen que en **Tiempo de Silencio**, sale algo de esto...*

A.M.A.: Aparte de los consejos de su hermano en materia de lectura, en "Barojiana" habla de la proximidad de su primo...

M. B.: *Fernando, porque se murió la madre al nacer el hermano pequeño, vivió con la abuela y mi madre. Para mi madre era un hijo. Después de nosotros, era Fernando. Vivimos en Alfonso XII, ellos en el segundo y nosotros en el bajo. Todas las noches bajaban Fernando, su padre y Carmelo. Entonces, éramos críos. Cuando nos marchamos de ahí, yo creo que Juan tenía 17 años. Todas las noches bajaban y había unas grandes tertulias. El padre de Fernando Chueca era el conversador más entretenido que se puede uno imaginar. Ellos enseñaban y nosotros escuchábamos. Nos queríamos como hermanos.*

A.M.A.: Era un gran aficionado a la música, pero no le gustaba ir a las salas de conciertos...

M. B.: *Para escuchar música tenía sus discos.*

A.M.A.: ¿Llegaron Uds. a comentar juntos alguna de sus obras?

M. B.: *Juan decía lo que se debía leer. No comentábamos nada.*

A.M.A.: Acerca de su amistad con Javier Marías ¿Sabe cómo se conocieron?

M. B.: *No tengo idea de cuándo conoció a Javier Marías. Javier cuenta la anécdota de cuando... [La señora Benet alude a la anécdota de las piruetas en el Paseo de la Castellana delante del Café Gijón].*

A.M.A.: Su hermano estaba revisando *Saúl ante Samuel* cuando enfermó.

M. B.: *Fue muy rápido. Un día llegué, estaba releendo Puerta de Tierra. Me señaló un relato. Estaba dedicado a nuestro hermano Paco. Todavía no he tenido el valor de releerlo... [Silencio] Nunca se quejaba, incluso de los problemas, que tuvo muchos...*

A.M.A.: Se están organizando muchos homenajes. Hubo uno en París hace unos días y aquí aparte del de Alfaguara ¿Hubo alguno antes?

M. B.: *Sí, hubo uno en el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos... Le dieron un homenaje.*

Entrevista con D. FERNANDO CHUECA GOITIA. Madrid, 30 de mayo de 1995.

[Antes de iniciar la grabación de esta entrevista, entregamos a D. Fernando Chueca un cuestionario que, en sustancia, tocaba los temas siguientes:

- Influencia que él pudo tener sobre su primo, Juan Benet Goitia, durante la adolescencia.
- Posible compromiso político de Juan Benet
- La Guerra Civil
- Los topónimos del mapa de Región.
- Sobre la Provincia de Jaén en relación con la desaparición del padre del Doctor Sebastián (en *Volverás a Región*) en el Linares de la Provincia de Jaén.
- Posibles conversaciones sobre literatura.
- ¿Qué influencia piensa haber ejercido sobre el escritor Juan Benet?]

F. Ch.: *Bueno, yo diría que en la vida de Juan Benet se pueden separar dos etapas: Una etapa de juventud, casi de adolescencia, con un primer despegue literario y luego una etapa madura, o más madura, más importante en que empieza a cosechar premios literarios y empieza a formar parte de un núcleo de amigos en el que yo no participé.*

Es decir que yo tengo, aparte de lazos familiares, tengo una entrañable convivencia con Juan Benet, yo no le diría hasta qué año, hasta que gana me parece el primer Premio... Bueno, y entonces se despegó, porque él formaba parte de un núcleo de amigos en el cual él era el benjamín, era casi un niño al principio y nosotros éramos mayores, le influíamos. Yo considero, modestia aparte, que hubo un indiscutible influjo de estos amigos mayores. De estos amigos mayores, yo podría citar a José Bello, a Pepín Bello, a Paulino Garragorri, a Alfonso Buñuel, hermano pequeño de Luis Buñuel, a Domingo Dominguín que influyó también bastante y con el que luego siguió más adelante. Enrique Escardó, un médico psiquiatra. Bueno, más o menos estas personas formábamos un núcleo que incluso nos reuníamos en el restaurante Lhardy a última hora, sobre las ocho y media nueve y luego nos quedábamos allí, a veces nos íbamos a cenar, otras veces, ya después de este aperitivo, nos quedábamos en casa. Yo desde luego siempre, desde muy joven... me di cuenta del talento literario de Juan. Eso es indiscutible. Y las primeras armas literarias de Juan Benet tuvieron lugar con motivo de esto que Ud. conoce y tiene.

A.M.A.: No, no lo tengo.

F. Ch.: *Bueno, pues, se lo voy a dar a Ud. para que vea.*

[D. Fernando se ausenta un momento y vuelve con un libro en la mano. Se titula: *Teatro Civil 1949-1959*. Tiene la gentileza de poner una dedicatoria en francés antes de firmarlo y regalárnoslo]

F. Ch.: *Aquí están las primeras obras de teatro que escribió Juan Benet. Luego escribió eso que ahora, pues me parece que han reestrenado en París, Agonía Confutans. Pero indiscutiblemente, los primitivos, por decirlo así, los primitivos... están aquí. Hacíamos unas pequeñas obras de teatro, de carácter burlesco. El primero era el **Burlador de Calanda** y que alude al pueblo de los Buñuel -Calanda era el pueblo de los Buñuel- que escribió él. Yo creo que **La cena de Difuntos** no sé si la escribí yo. **El Salario de Noviembre**, él, aquí lo dice: **El objeto de la edad, El plazo de la Sentencia, Esto es vida.***

Estas pequeñas obras de teatro, como dije, son las primicias literarias pero el luego empezó a tener mucho contacto con Martín-Santos. Martín-Santos y él se solían reunir, casi muchachos de pantalón corto, en un local, una especie de bar americano y con jardín, en la Bolsa. En la Bolsa, había un sitio que en unos años estuvo de moda que se llamaba "El Coto". Los jardinillos de la Bolsa todavía subsisten pero "El Coto" desapareció. "El Coto" fue, como dije, un bar americano, de encuentros, de reuniones que puso Dña Teresa Goitia, la madre de Juan Benet. Dña Teresa Goitia era una mujer muy activa, muy emprendedora. Se quedó viuda joven porque mataron a su marido en la guerra. Y entonces ella luchó mucho para sacar adelante a sus hijos y para todo y entonces pues hizo lo que pudo, pequeños negocios, y una de las cosas de aquellas fue la inauguración "El Coto" que tuvo mucha [aceptación] ... y ahí se reunían Juan y Martín-Santos. Juan y Martín-Santos que eran muy amigos, escribían unos cuentos.

[D. Fernando lee la pregunta sobre un supuesto compromiso político de J. Benet]

F. Ch.: *Domingo Dominguín se hizo neófita del comunismo a través de Jorge Semprún. Jorge Semprún ha tenido varios seudónimos para hacer la labor de conspiración en España. Venía de Francia como persona importante del P.C. y entonces aquí organizaba todo el movimiento. En alguna época vivió en casa de Domingo Dominguín y en otra época también estuvo viviendo muy cerca pero comían y cenaban juntos -yo he comido y he cenado algunas veces con Jorge Semprún que entonces tenía un seudónimo que ahora no me acuerdo pero que no es el más conocido. Con esto quiero decir que influyó, porque Juan Benet que era en un momento muy contrario a lo que supusiera comunismo como fetichismo, como una secta en cierto modo, empezó a variar. Con unos premios que seguramente fueron originados por un movimiento de izquierda, el hombre dejó de ser el anticomunista que era y se convirtió en un... más bien en compañero de viaje o más afecto o más próximo. Yo no digo que él nunca tuviera, porque nunca las tuvo, que yo sepa,*

relaciones con el partido comunista, pero se mostró menos antagónico, diríamos. Esto supone que el grupo inicial de convivencia con Juan, más o menos se rompe. Juan empieza ya a tomar unos niveles, como gran escritor, que le hacen despegarse porque ya no es el chico que vive amparado por un grupo de gente mayor sino que ya es el hombre que tiene una personalidad propia.

[D. Fernando mira las preguntas que siguen y comenta:]

*F. Ch.: Estas preguntas que pertenecen a una época más evolucionada de la vida de J. Benet, no se las puedo contestar a Ud. ¿Qué conocía bien la provincia de Jaén? Supongo que la conocía bien. Que hablara conmigo.... yo conocía muy bien la provincia de Jaén, que recorriéramos juntos la provincia de Jaén, no. Yo, con Juan Benet he hecho viajes. Yo me acuerdo que uno de los viajes más bonitos que hicimos fue por Castilla la Vieja, por Segovia, por Ávila, por Madrigal de las Altas Torres... un viaje que hicimos juntos, Dionisio Ridruejo, Juan y yo. Fue un viaje simpatiquísimo, encantador, hablamos de miles de cosas y luego yo he hecho un viaje a Portugal porque yo, en un momento dado, tuve una etapa de "portuguesismo" -me gustó siempre mucho Portugal- y también imbuía en Juan esa inclinación hacia Portugal... Viajamos por el Norte, por Guipúzcoa... Visitamos juntos, el Monasterio de Oña que le produjo tanto efecto [al leer las lápidas como lo cuenta en su primer ensayo, **La inspiración y el estilo**]...*

[D. Fernando lee las demás preguntas que le entregamos y dejándolas aparte, habla del carácter de Juan Benet]

F. Ch.: Es curioso, era muy conversador, muy ingenioso, extraordinario pero, por ejemplo, no era orador...

[Vuelve a coger los folios con las preguntas y los deja de nuevo aparte:]

F. Ch.: ... Juan Benet terminó la carrera de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos con una parte de brillantez y con otra parte de desarreglo. Una vez que termina la carrera conoce a Vicente Girbau y Alberto Oliart. Juanito no sabía adónde ir y yo tenía mucha amistad con un ingeniero de Caminos que era entonces bastante importante. Era catedrático de la Escuela de Caminos; se llamaba Enrique Becerril, el padre -ha muerto- de la futura Alcaldesa de Sevilla, Soledad Becerril. Yo tenía mucha amistad con la familia Becerril y entonces yo le dije a Enrique "yo tengo un primo muy joven que ya acabó la carrera -él ya sabía quién era porque había sido estudiante de la Escuela- y me gustaría.... a ver si le puedes dar una colocación. Y Enrique Becerril me puso unas reservas:

"Hombre yo creo que Juan es muy inteligente pero es un poco bohemio y esta disciplina de trabajar en un equipo de ingenieros de Caminos es distinta del temperamento de Juan. Yo creo que no va a funcionar demasiado bien. Bueno, ¿Qué voy a hacer? Pero, no sé por qué y si fue por insistencia mía o por lo que fuera, pues, al final

me dijo: "Bueno, mira, dile a Juan que venga a verme, que voy a ver si le doy un puesto". En aquel momento, se estaban abriendo a través de los convenios con los EE.UU., las bases de los americanos en España y había una oficina -muchas oficinas- en las que se hacían proyectos de ingeniería y de arquitectura para estas bases. Y en uno de esos equipos de trabajo, Enrique Becerril colocó a Juan Benet. Estuvo ahí un tiempo, pero no le gustaba ese trabajo, ese trabajo de oficina, llamémoslo así, ese trabajo sedentario, ese trabajo de gabinete, y como tenía una gran amistad con otra persona que ha sido muy importante en la vida de Juan, que ha sido Pablo Arenal -a Ud. no le suena eso-, bueno pues, Pablo Arenal era un ingeniero de Caminos más joven que Enrique Becerril y que estaba en una serie de... en una sociedad constructora importante que luego fue Cubiertas y Tejados. Entonces, Juan se separó de este gabinete de estudios americanos y dijo que no, que eso a él no le gustaba y que se iba con Pablo Arenal al campo, a ver obras, a realizar cosas y, circunstancia curiosa, Enrique Becerril que había visto con reservas el que Juan entrara, me rogó: "Por Dios, Fernando, dile a Juan que no se vaya". "Pero bueno si tu lo tenías un poco en entredicho". "Sí, pero te lo ruego, dile que no se vaya". "¿Por qué has cambiado?". "Porque cuando había un tema difícil de discusión con los americanos, y todos estábamos que no sabíamos cómo resolver ese quiproquo, ese problema, les mandaba yo a Juan y lo resolvía en cinco minutos, con su talento, con su gracia, con su manera de hacer". Pero en fin, cambió de rumbo y ese trabajo de oficina y se fue a la empresa privada de construcción. Entonces, viene el Porma, el pantano del Porma..., él vive unos años en Oviedo y creo que también en Ponferrada y vive... yo también estoy en una época en que le veo mucho cuando voy por Oviedo, nos vemos, y entonces él ahí ya entra en su mundo de Región y ahí nace todo lo del Porma. Ahora me parece que la presa del Porma lleva el nombre de Juan Benet.

[Para tener una idea de la obra de Juan Benet como ingeniero, nos remite a *Prosas Civiles*]

F. Ch.: *Con toda la gloria de gran escritor, sin embargo nunca dejó de ser ingeniero y de estar actuando como ingeniero. La mayor parte de su vida en torno a este fraternal amigo suyo llamado Pablo Arenal. Pero Pablo Arenal murió y al morir Pablo Arenal, él se fue*

separando de la empresa MZOV y al final de su vida montó un consulting o una oficina de proyectos de ingeniería. O sea que nunca dejó de ser ingeniero activo.

[D. Fernando lee la pregunta en relación con la Guerra Civil]

F. Ch.: La obsesión por la Guerra Civil era la obsesión de todos. Yo he vivido la Guerra Civil e incluso tengo escritas unas memorias. La Guerra Civil era el pan nuestro de cada día. Juan no conoció la Guerra Civil. Juan estaba en Madrid, me parece que pasó por una embajada, no me acuerdo cuál, con su madre, era un chiquillo, y luego Dña. Teresa con sus dos hijos lograron salir de Madrid e ir a San Sebastián. La obsesión de todos nosotros -muy especialmente de Juan Manuel Caneja- en torno a la Guerra Civil era muy grande, con visiones diferentes, contradictorias pero estaba en nuestro interior, siempre temblando. El no la vivió, pero la recreó con su gran talento y la concibió. La obsesión de Juan era lógica y era natural porque todos los que hemos tenido que ver con él, todos hemos tenido la misma obsesión. Eso para España ha sido como una experiencia, un trauma que nos ahoga. Por lo menos hasta el siglo que viene la gente que nazca ya no se acordará. Para nosotros, fue fundamental.

[Lee la última pregunta sobre su posible influencia en el escritor Benet]

*F. Ch.: Esta última no la puedo contestar, porque pobre de mí, ¿qué voy a pensar de haber ejercido alguna influencia sobre Juan?. Está muy por encima de mi persona en cuanto a figura cultural y literaria. Yo he sido un arquitecto fundamentalmente, un historiador de la arquitectura, he escrito muchos libros, he escrito algunos libros menos profesionales. Yo se los comentaba como el **Semblante de Madrid**. En **Materias de recuerdos** sale él. En **Materias de recuerdos** hay un prólogo que a Ud. le puede interesar. Hablo de una época, de un momento de la vida española, un momento anterior a la gran eclosión de Juan en el campo de la literatura.*

[Antes de dar por terminada esta entrevista, D. Fernando Chueca cuidó de proporcionarnos el Prólogo de *Materia de recuerdos* que, más que ningún libro especializado, nos ayudó a comprender en qué estado anímico podía encontrarse un joven intelectual sumido en el ambiente que se vivía en Madrid, recién terminada la Guerra Civil]

el aire de un crimen

Una película de Antonio Isasi



Según la novela de
JUAN BENET
Editado por Planeta

PACO RABAL	MARIBEL VERDU	GERMAN COBOS
CHEMA MAZO	M. ^o JOSE MORENO	
MIGUEL RELLAN	RAFAELA APARICIO	AGUSTIN GONZALEZ
OVIDI MONTLLOR	TERELE PAVEZ	ALFRED LUCCHETTI
RAMONCIN	Y	FERNANDO REY

Guión GABRIEL CASTRO - A. ISASI-ISASMENDI y la colaboración de JORGE R. ALAMO.
Musica PACO AGUAROD - LUIS FATAS. Decorador JOSEP M.^o ESPADA. Montaje AMAT CARRERAS.
Dtor. Artístico RAMIRO GOMEZ. Dtor. de Fotografía JUAN GELPI. Productor Ejecutivo ANTONIO ISASI jr.

Producido por **ISASI PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS S.A.**
en colaboración con TELEVISIO DE CATALUNYA S.A. TV 3

Fotografía en
AGFA XT 125-320

TRI FILMS

MINISTERIO DE CULTURA

Subvencionado por

GENERALITAT DE CATALUNYA

D.P. de ZARAGOZA

— ESTRENOS —

EL AIRE DE UN CRIMEN

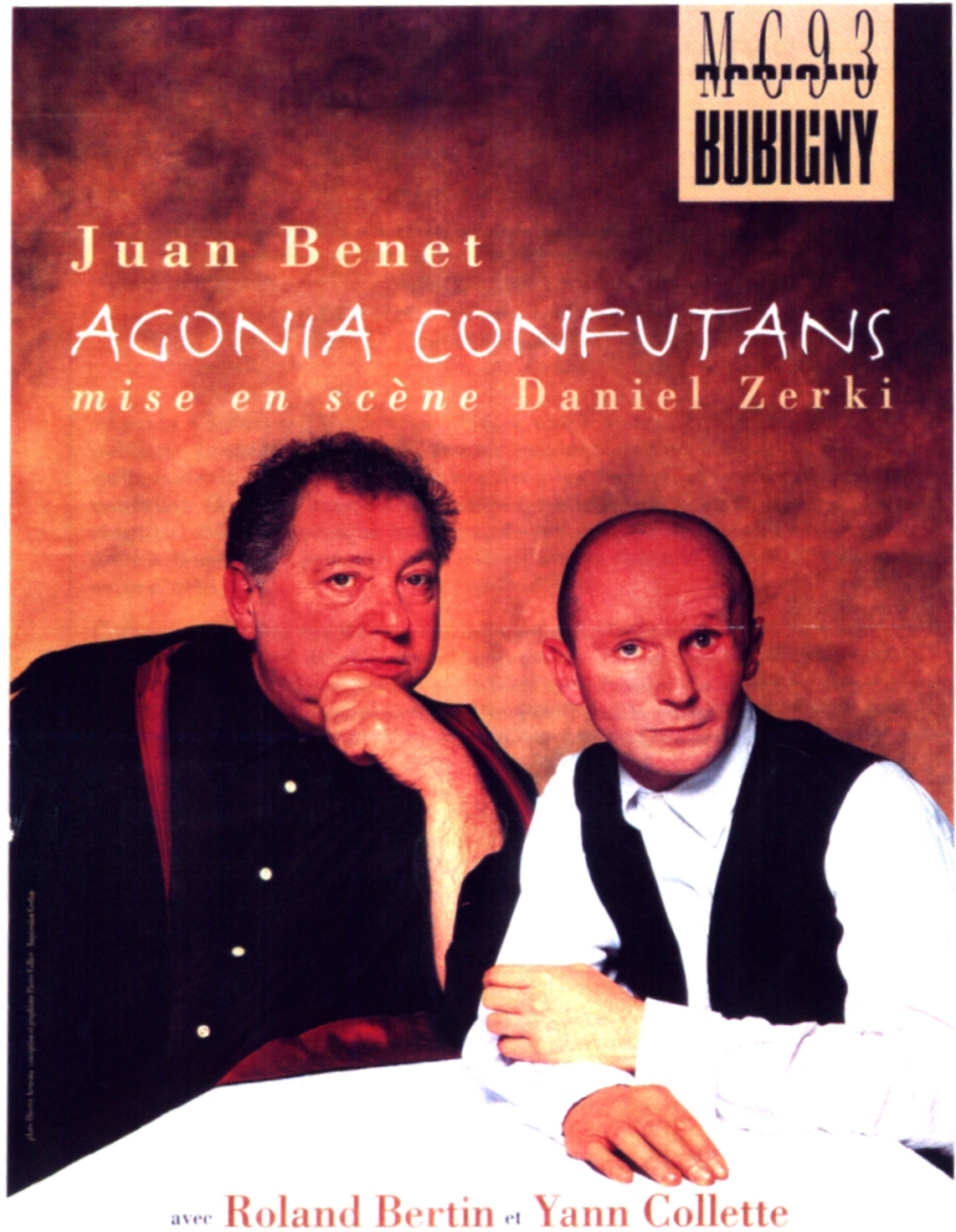
Antonio Isasi-Isasmendi (1988)

Intérpretes: Paco Rabal, José María Mazo, Germán Cobos, Maribel Verdú, María José Moreno y Miguel Rellán. **Gulón:** Gabriel Castro y Antonio Isasi-Isasmendi, basado en la obra de Juan Benet. **Fotografía:** Juan Gelpi. **Música:** Francisco Aguarod y Luis Fatas. **Producción:** Antonio Isasi. **Distribución:** Tri-Films. **Género:** Drama. España. Mayores 18 años. **Estreno en Madrid:** Callao y Carlos III. **VALORACION ARTISTICA: 6. VALORACION COMERCIAL: 7.**

ARGUMENTO: En la plaza de un pueblecito español de los años cincuenta aparece un buen día el cadáver de un forastero. Los vecinos deciden conservar el cuerpo hasta que llegue el juez comarcal y lo introducen en una tinaja de aceite. Cuando aparece el hombre de leyes, descubren que el muerto ha sido cambiado por otro. A partir de este momento se inicia una investigación popular para esclarecer cada uno de los dos crímenes. Poco a poco irá saliendo a la luz una historia macabra que ha perturbado como nunca la pacífica vida rural del pueblo.

OPINION: Después del boom del moderno cine español a finales de los setenta, surgió una corriente ruralista que parecía haberse agotado en films como «Jarrapellejos», pero que recobra nueva vida en películas como «El aire de un crimen». Aunque dotada de un diseño de producción bastante sólido, la película de Isasi no es un logro rotundo. La historia es interesante y el punto de vista también, pero aunque el film contenga una fotografía y un montaje cuidadísimo, se despista por momentos en la narración de los hechos. El director se ha rodeado de un casting de lujo (incluyendo a la legendaria Rafaela Aparicio). Todos los actores dan credibilidad a sus papeles y el ambiente rural está bien recreado pero la sobresaturación del género y los fallos del relato contribuirán a su prematuro olvido.

EL DIRECTOR: Director español con vocación de superproductor internacional («El Perro», «Un Verano para Matar»), Antonio Isasi-Isasmendi rinde tributo al españolísimo cine rural con «El Aire de un Crimen».



AGONIA CONFUTANS

Juan BENET

Traduction : Claude MURCIA

Mise en scène : Daniel ZERKI

Décor: Noëlle GINEFRI - Costumes: Charlotte VILLERMET - Lumières: André DIOT
Son: Thierry BALASSE - Assistantes à la mise en scène: Sylvie RETEUNA, Anne-Karen SAILLY

avec

Roland BERTIN, Sociétaire de la Comédie Française,
Yann COLLETTE

«Agonia Confutans, écrite vers 1966, a une histoire souterraine : BENET, oublié du théâtre, l'a laissée dormir pendant plus de vingt-cinq ans, alors qu'il écrivait et publiait une œuvre des plus importantes: romans, essais, nouvelles. Ce retour tardif à la lumière (et à la scène) contribue au caractère singulier, différent, presque incongru, de cette pièce retrouvée : on ne peut la classer dans aucun genre et dans notre paysage théâtral actuel. Elle est une sorte d'ovni.

Corpus et Pertès, ces deux personnages qui s'affrontent à grand renfort d'assaut verbal et de cliquetis d'arguments, en un combat de réfutation sont deux bretteurs, indissolublement liés l'un à l'autre. Ils se lancent à perdre haleine dans un jeu de controverse d'une redoutable vélocité mentale et d'une logique si irréfutable qu'elle finit par toucher à l'illogisme le plus pur.»

Daniel ZERKI

Pour servir cet auteur, Daniel ZERKI, qui a signé *Compagnie* de Samuel BECKETT, *Passage Pérec*, *Le jeu de l'envers* d'Antonio TABÜCCHI réunit deux acteurs d'exception Roland BERTIN et Yann COLLETTE, qui nous feront entrer par effraction, dans ce monde étrange où sous la solidité apparente du réel, on peut à chaque minute, tomber dans un trou, dans une faille mais ... sans en perdre son humour.

Coproduction : MC93 Bobigny / Astérix

9 mai - 4 juin 1995

RÉSERVATION 48 31 11 45

LA VOZ DEL

Director RODRIGO BAEZA SECO

Depósito Legal M 29259 1975

Esta revista es un órgano de expresión de los colegiados.

Los autores son los responsables de las opiniones emitidas en sus escritos

COLEGIADO

ACTO DE HOMENAJE A JUAN BENET

Tras una larga y meticulosa preparación, el día 14 de octubre de 1993, a los nueve meses de su muerte, se celebró en el Salón de Actos del Colegio un homenaje en memoria de nuestro compañero Juan Benet.

El acto fue presidido por José Antonio Torroja y en él intervinieron destacadas personalidades, tanto del mundo de la cultura como de la ingeniería.

Todos ellos glosaron los diferentes aspectos de la rica y compleja personalidad de Juan, demostrando un gran cariño y admiración hacia su persona.

De los convocados sólo faltó a la cita personal, por imposibilidad física Félix de Azúa pero su bello texto fue leído por José Antonio Fernández Ordóñez.

Javier Marías, Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Manuel Vicent y Blanca Andreu, recordaron a Juan Benet desde su perspectiva y relación personal, todos ellos con emoción e inteligencia.

Del campo de los ingenieros, José Antonio Fernández Ordóñez, Clemente Sáenz, Adrián Baltanás y Enrique Pérez-Galdós, resaltaron las cualidades de Juan Benet, como ingeniero, como persona y como amigo, cada uno de ellos desde el punto de vista obtenido a través de sus estrechas relaciones con él.

El acto al que acudieron numerosas personalidades y amigos de Juan Benet, que abarrotaron el Salón de Actos del Colegio, resultó, a pesar de su duración, intenso y emocionante, por la calidad de las intervenciones que dieron buena prueba del recuerdo perdurable que Juan Benet ha dejado entre muchos amigos y compañeros, además de haber entrado en la historia de nuestro país como figura señera.

16 OCT 1993



Ingenieros y escritores rememoran su contribución a la técnica y a la literatura

Juan Benet, en el recuerdo

BEATRIZ ARROYO
REDACCIÓN
■ MADRID

Fallecido, hace ya nueve meses, a la edad de 67 años, el recuerdo a Juan Benet permanece muy vivo entre quienes le conocieron. El pasado jueves, ingenieros y escritores se reunieron en el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, para rendir tributo a este escritor y técnico de la ingeniería.

Todos coincidieron en que para Benet la ingeniería era una labor más importante que la literatura, "pues ésta última es una labor individual, mientras que para la primera es necesario un trabajo en equipo", afirmó su viuda y segunda mujer, Blanca Andreu, invadida por la emoción.

La excepción

"Bien es sabido que la mayoría de los escritores se dedican exclusivamente a la literatura, pero Juan Benet fue la excepción: no es posible separar su faceta de escritor de la de ingeniero", aseguró el presidente del Colegio de Ingenieros, José Antonio Torroja Cabanillas.

Asimismo, el presidente de la Confederación del Agua, Adrián Baltanás, describió la personalidad de Benet, a quien calificó de "gran entusiasta", como una compensación interna a su timidez y a un pesimismo radical, que le caracterizó sobre todo durante sus últimos años de vida; un gran profesional, frente al conformis-



Juan Benet destacó como escritor, ingeniero y viajero.

mo; y muy imaginativo, para hacer frente al odio que sentía por la rutina".

Del mundo de la cultura, intervino Javier Marías, quien, con un tierno humor, contó diversas anécdotas que había compartido con "su maestro". Se conocieron cuando Marías tenía 18 años y Benet siempre leía sus libros antes de que se publicaran: "Su opinión era, para mí, la más importante. Gracias a él, aprendí a resolver cualquier problema técnico-literario, pues una de sus

grandes obsesiones era la precisión de cada término a la hora de escribir. Así, por ejemplo, frente a los infinitivos sustantivados, Juan prefería el uso de los infinitivos: en vez de el oscilar de las ramas, era siempre mejor la oscilación de las ramas".

Eduardo Mendoza aseguró que recordar su muerte le resulta, todavía hoy, tremendamente doloroso, "pues me obliga a replantearme la figura personal de Benet, a la que había intentado marginar hace ya mu-

cho tiempo". Mendoza recordó que la dedicación de Benet a la ingeniería fue plena, y prueba de ello es que en 1985 se le nombró Colegiado de Honor: "Su obra literaria tiene la fuerza que tiene porque la construyó como una presa. Nos dio a los escritores una gran lección de ingeniería".

Todos los allí presentes aseguraron haber viajado en alguna ocasión con Juan Benet. Éste es el caso, por ejemplo, del ingeniero Enrique Pérez-Galdós, con quien viajó a China y a India: "Fuera donde fuera, siempre percibía la esencia de las personas y de los lugares".

Política hidráulica.

Ésta es la razón de que, además de destacar su importante intervención en política hidráulica, se realce también la figura de Benet como geógrafo, pues, tras haber recorrido medio mundo y conocer a la perfección todo el interior de España, "Juan era capaz de describir el carácter de cualquier persona según la región de donde procediera", aseguró Clemente Sáenz Ridruejo, otro de los ingenieros que se hallaba presente.

Al parecer, la presa de Santa Eugenia fue la que más esfuerzo le costó en su lucha con la naturaleza, y, en consecuencia, de la que más orgulloso se sentía. Con todo, y en palabras de Vicente Molina Foix, Juan Benet fue "una persona civil y un ingeniero aún más civilizado".

15 MAR 1993

ABC

BENET ERA UNA FIESTA

A tal señor, tal honor, nunca he asistido a un acto igual, que comenzó con el sentimiento a llor de piel, a pesar de que Antonio Martínez Sarrión intentó disfrazar el suyo bajo una propuesta artística, y hasta hubo quien sospechó que el homenajeado —el difunto señor don Juan Benet Goitia, ingeniero de Caminos y escritor— debía estar en aquellos momentos riéndose de su propia necrología, y terminó entre carcajadas, no sé si también algo histéricas ante la objetiva injusticia de la desaparición del maestro y amigo de los cuatro o cinco centenares que abarrotábamos el salón de columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La necrología desembocó en una especie de fiesta, de explosión de alegría, pues a la tristeza frente a la muerte de Benet, se superpuso el sentimiento, no menos fuerte pese a todo, del inmenso placer y alegría por haberle conocido. Si además se piensa que los libros no mueren —que resisten bien, a pesar de todo, a los intentos de tajo fervoroso enterrador— y que podremos seguir leyéndole, no cabe mayor triunfo sobre ese mal absoluto que llamamos muerte. No es que la muerte sea el olvido sino al revés, es el olvido quien mata, sin más, y hay que pensar que nunca será el mercado quien lo dictamine.

Una necrología es algo profundamente perturbador para quien la escribe, y confieso que mis sentimientos al respecto son bastante ambiguos: en principio me parece un deber elemental, tanto profesional como vocacional, pues si un escritor muere es la literatura en su conjunto la que ha sido malherida, es necesario informar a los lectores de la magnitud del acontecimiento, y rendir homenaje al desaparecido; también es una protesta contra la muerte —y ese debe ser el sentido general de nuestra existencia, no se olvide—, pero al final uno se siente parcialmente frustrado y completamente alienado: toda necrológica es insuficiente, y al mismo tiempo se disuelve en una función con equívocos aspectos sociales detrás. Las planificadoras nunca han tenido buena prensa, pero sin ellas el río de la vida no se expresaría con la suficiente contundencia para que podamos seguir sintiéndolo como se debe. Si la necrología es oral y colectiva resulta todavía peor, pues en medio del dolor se filtran los juicios y las opiniones, la visión del resto de las planificadoras, la tristeza se disfraza de malhumor y todos los saludos son tan inánimes que su repetición nos deja agotados, exhaustos y tremendamente sociales. Total, que nada de lo prometido era deuda, que las necrológicas incumplen todas sus promesas, posibilidades y (des)ilusiones, que los necrólogos jamás podrán reconciliarse consigo mismo, y que lo que nunca podrá ser una fiesta se convierte en una jauría desmoleñada de remordimientos de los que ni siquiera un buen texto podrá jamás redimirnos, pues nunca sabremos si lo es de verdad, ni si se ha alcanzado la altura requerida por la fatalidad y la historia.

Si además, y por un maldito casual, la li-

gura desaparecida une a su condición de escritor —frente a la que no cabe otra posibilidad que reconvertir el llanto en objetividad, el sentimiento en elegía más o menos erudita— la de amigo personal del necrólogo, la erudición hace agua por todas partes, el mundo se convierte en una inmensa lágrima y en medio del chapoteo no hay manera de reaccionar con una mínima decencia. Uno ya no está para muchos troles y si al principio todos cabalgan juntos, conforme pasan los años estamos cada vez menos juntos unos de otros, como si una progresiva soledad se fuera constituyendo en el heraldo negro y fatal del único final cierto. Pero en el acto necrológico de Juan Benet pasó algo extraño, insólito, una especie de raro soplo que lo volvió todo del revés, quizá porque ninguno de los intervinientes había asumido la muerte de su amigo y maestro. Y eso que no reaccionaban de la misma manera, pues si Eduardo Mendoza confesaba que no había podido volver a leer a Benet desde entonces, otro —Javier Marías— se había sumido en su obra con mayor denuedo que nunca. Savater habló del Benet articulista, y frente a quienes le atacaban manejó una metáfora feliz: Juan Benet era —hasta físicamente— como una farola que incita a todos los perros a mear en su base sin alcanzarla nunca de verdad. Juan Cruz contaba cómo Benet se enfadó con un camarero de un bar que expulsó del mismo de malas maneras a un pobre mendicante, hasta el punto de levantarse, apostrofarle llamándole grosero y declarar a voz en cuello que no iba a pagarle las consumiciones. Mendoza tuvo la imagen más misteriosa, la de un explorador de nuestra insondable subconsciencia colectiva, que abría puertas sobre la oscuridad y regresaba con sus exploraciones en la mano, ofreciendo nuevas imágenes y lenguajes para poder expresarnos.

Pero llegaron Vicente Molina Foix, que habló del Benet histrión, teatrero y magis-

tral, creador de piezas inéditas, improvisadas e impensables para divertirse y divertir a sus amigos, y Javier Marías que le calificó como el escritor más generoso, simpático y encantador del mundo, y todo el salón fue una carcajada. Benet componía breves piezas teatrales que representaba con su propios amigos, como en «El Burlador de Calanda» parodia de un don Juan Tenorio, que, ya viejo, viendo a su hija que está siendo mal seducida por un marinero torpón, llama al citado «burlador», representado por Alfonso Buñuel, quien acude acompañado por Ricardo Wagner, de paso para Calanda para ver y escuchar la célebre tamborrada. Pero el burlador también fracasaba, y don Juan, triste y viejo, se queda al final solo y frustrado, como su hija sin su marinero. O cuando Benet hacía de revisor de la Renfe en un viaje despavorido de una familia argentina por nuestros ferrocarriles, cuyo hijo —representado por Juan García Hortelano, maldición— sólo quería volver a Punta del Este con inimitable acento porteño. Y Javier Marías logró que todas las gargantas rieran con la anécdota del peine que regaló a Benet tras una estancia en Gran Bretaña, regalo que previamente anunció dio lugar a juegos de divertidos acertijos.

La casi totalidad de los asistentes al acto conocíamos esta vertiente histriónica, festiva y profundamente alegre de Juan Benet, un hombre que debió sufrir mucho —las muertes violentas de su padre, de su hermano mayor, de su primera esposa, o de amigos tan queridos como Pablo García Arenal o Juan García Hortelano— pero que jamás lo confesó en público, pues para él la vida era una fiesta a pesar de todo. Pero para el público en general, o para los lectores desatentos, la imagen resulta insólita. Si, quien lo lea con atención descubrirá muchas veces su profundo humor, pero ello no es de dominio general. Por el contrario, de Benet se difundió la imagen del escritor seguro y dominador —que lo era—, pero también agresivo, provocador, y hasta antipático en muchas ocasiones. Javier Marías lo dijo: nunca era simpático con quien no lo fuera, odiaba la hipocresía, el arrabismo, la adulación y la pedantería, pero en el fondo y de verdad era el humor, la generosidad y la entrega personificados. En esto a mí me recuerda la fama inicial del propio Ceta, tantas veces considerado como un gamberro grosero, criticado y temido por su cratiliano lenguaje, sus osadías y desplantes. Y que conste que esta comparación de dos escritores tan diferentes e incomparables me llevaría lejos, transitando por ejemplo por su común anglotilia, su misma estatura física, su capacidad de disculpazgo, —pero cuyos discípulos son más papistas que sus papas, más celianos o benetianos que sus originales— o la de investigación literaria, de riesgo y aventura estética, cada uno en su tiempo y estilo. ¿O es que resulta más fácil o difícil leer «Oficio de Tinieblas 5» que «Saul ante Samuel»? Juan Benet era una fiesta, y lo seguirá siendo siempre para quien le lea, y menos mal que así sigue entre nosotros.

Rafael CONTE

Samedi 18 mars 1995
au SALON DU LIVRE - Salle Juan Benet-Porte de Versailles

A l'occasion de la création de sa pièce AGONIA CONFUTANS, la MC93 organise

HOMMAGE A JUAN BENET

Témoignages de :

Blanca BENET, Félix de AZUA
Eduardo MENDOZA, Claude MURCIA, Daniel ZERKI

Lectures :

Extraits de 13 FABLES ET DEMIE (recueil inédit en français)
en espagnol par Felix de AZUA et Eduardo MENDOZA,
en français par Roland BERTIN, Sociétaire de la Comédie-Française,
et Yann COLLETTE

D I R E C T I O N ARIEL GOLDENB

BP 71 93002 BOBIGNY CEDEX - CENTRE VILLE BOULEVARD LÉA
TÉL. (1) 48 30 60 56 (ADMINISTRATION) (1) 48 31 11 45 (LOCATIF)
FAX 48 30 08 95 - TÉLEX MDC 232 790 F - MÉTRO : BOBIGNY PABLO PIC

94

MAISON DE LA CULTURE, ASSOCIATION LOI DE 1901 SUBVENTIONNÉE PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
LE CONSEIL GÉNÉRAL DE LA SEINE SAINT-DENIS, LA VILLE DE BOBIGNY
LICENCES N° 17299 et N° 17300 - SIRET 301 292 256 00049 - APE 9001
URSSAF 001 930 080 005 TVA FR 31 301 2

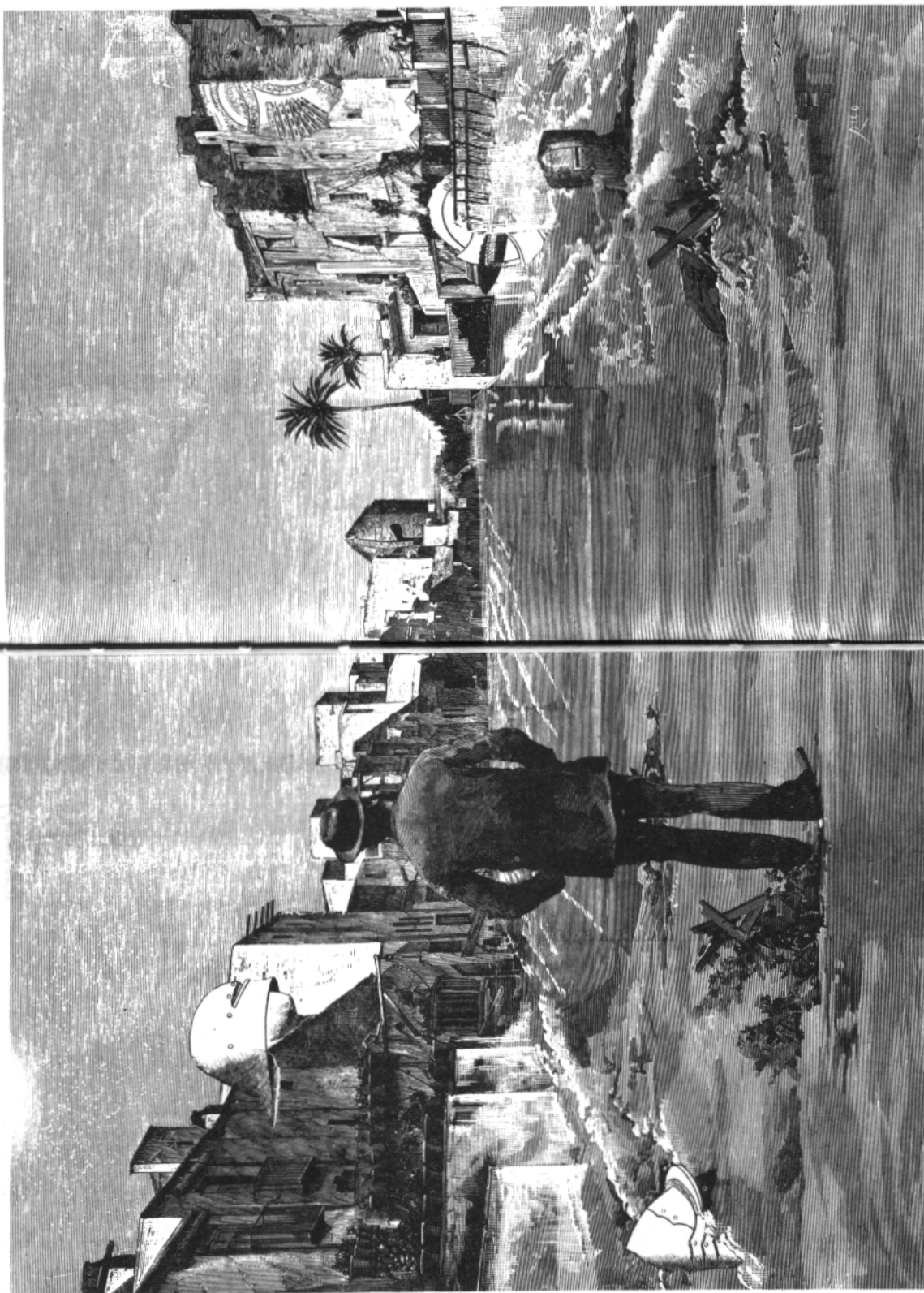
Primera

Juan Benet

*Trece fábulas
y media*

Collages de Emma Cohen

...y ya no hizo otra cosa que recorrer toda la parte conocida del país,
en busca del destino de su amo.





—Vete al mercado —dijo el comerciante a su criado— y compra mi destino. Estoy seguro de que será fácil encontrarlo. Pero no te dejes engañar, no pagues más de lo que vale.

—¿Cuánto he de pagar? —preguntó el criado.

—Lo mismo que para los demás. Mira a cómo está el destino de los demás y paga lo mismo por el mío.

El criado estuvo ausente durante largo tiempo y volvió desazonado, asegurando a su amo que no había encontrado su destino en el mercado, a pesar de haberlo buscado con gran ahínco. El comerciante le reprendió con acritud y se quejó de su ineficacia.

—No puedo encargarte la encomienda más sencilla. ¿Es que lo he de hacer todo yo? No puedo —compréndelo— abandonar este negocio que sólo marcha si yo lo vigilo. Por otra parte, me interesa mucho hacerme con ese destino. Sigue buscando y no vuelvas por aquí sin haber dado con él.

El criado volvió al mercado y durante días buscó el destino de su amo, sin encontrarlo en parte alguna. Pero alguien le sugirió que buscara en otros mercados y ciudades porque una cosa tan especial no tenía por qué hallarse allí. El criado volvió a casa del comerciante a pedirle permiso y dinero para el viaje, a fin de buscar su destino por toda la parte conocida del país.

El comerciante lo pensó y dijo:

—Bien, te concedo ese permiso y ese dinero, a condición de que no hagas otra cosa que buscar mi destino. No vuelvas aquí sin él —y añadió— o sin la seguridad de que no está en parte alguna y a merced de quien se lo quiera llevar.

El criado se puso en viaje y ya no hizo otra cosa que recorrer toda la parte conocida del país en busca del destino de su amo. Viajó por regiones muy lejanas y envejeció; perdió la memoria pero, fiel a la promesa hecha a su amo, sólo conservó la obligación contraída. También el comerciante envejeció y perdió muchas de sus facultades. Un día su constante peregrinación llevó al criado hasta el negocio de su amo a quien ya no reconoció, empero sí le interrogó sobre el objeto de su búsqueda.

—Por lo que me dices —dijo el comerciante—, tengo algo aquí que creo que te puede convenir —y le mostró su propio destino.

—Es exactamente lo que necesito —repuso el criado—. Pero espero que no cueste mucho. Llevo tantos años buscándolo que me he gastado casi todo el dinero que tenía. Sólo me resta esto.

—Ya es bastante y me conformo —repuso el amo—. Ese trasto lleva toda la vida en mi casa y a nadie ha interesado hasta ahora. Te lo puedes

llevar a condición de que me digas para qué lo quieres.

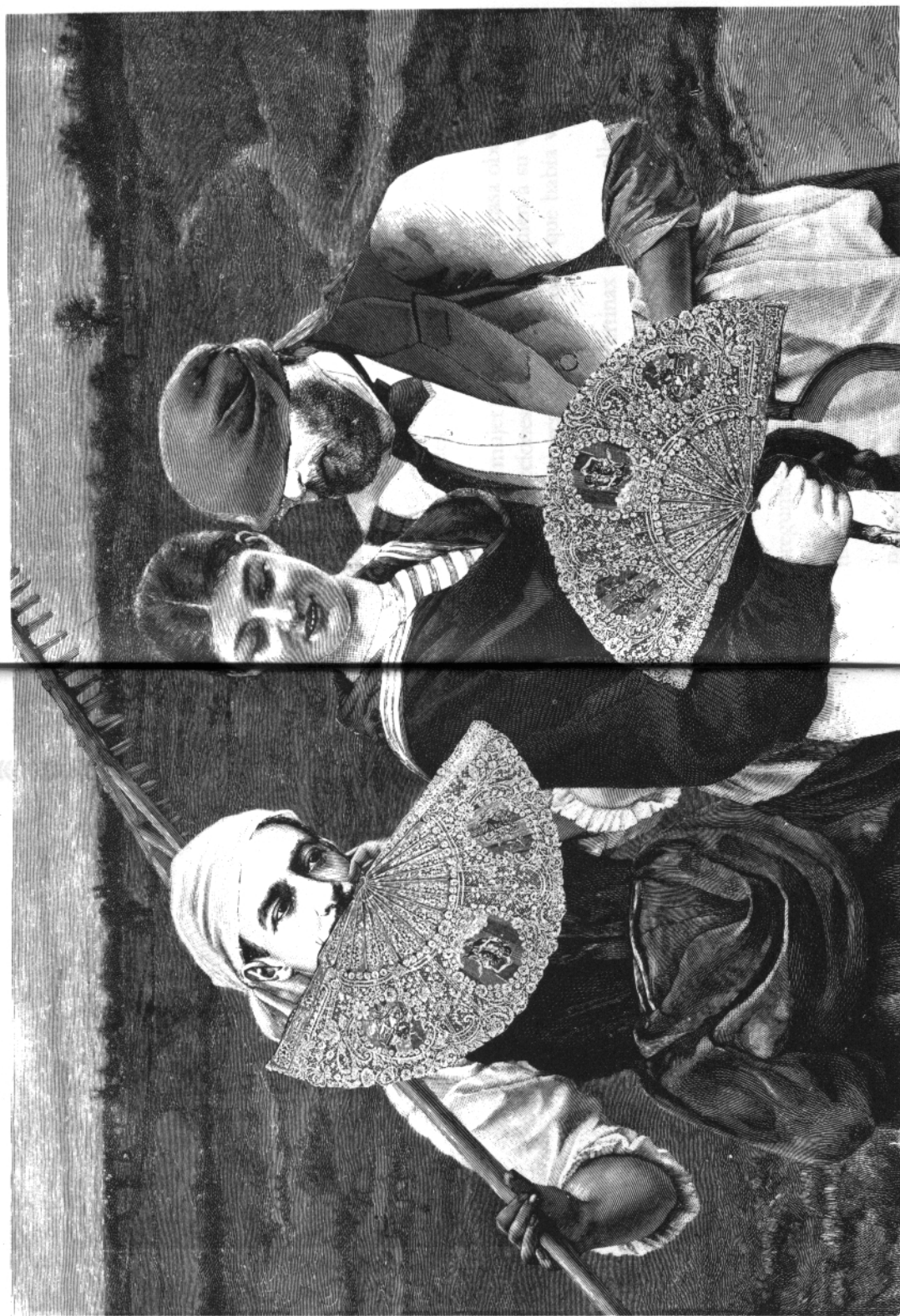
—Eso no lo puedo decir porque lo ignoro. Lo he olvidado. Sé muy bien que lo necesito, pero no sé para qué.

—Entonces es tuyo —replicó su viejo amo—; es un objeto que conviene a un desmemoriado. Creo recordar que alguien lo olvidó aquí y no se me ocurre destino mejor para él que quedar encerrado en el olvido de quien tanto lo necesitó.

Y cuando el comerciante vio que su antiguo criado se alejaba con su destino bajo el brazo, dijo para sus adentros:

—Al fin.

...pues los tres sabían, cada cual por su lado, que uno al menos
de los otros dos se hallaba disfrazado.





Al despedirse le advirtió, con un tono de cierta severidad:

—En ausencia mía no deberás visitar a Pertinax. Cuidate mucho de hacerlo, pues de otra suerte puedes provocar un serio disgusto entre nosotros.

La mujer permaneció en su casa obediente a las instrucciones de su marido, quien a su vuelta le interrogó acerca de las personas que había visto en su ausencia.

—He visto a Pertinax —repuso ella.

—¿No te advertí que no fueras a visitarle? —preguntó él con enojo.

—No fui yo a visitarle. Fue él quien vino aquí, en ausencia tuya.

Fue el marido en busca de Pertinax y le preguntó:

—¿Qué derecho te asiste para visitar a mi mujer en mi ausencia?

—No fui a visitar a tu mujer —contestó Pertinax, sin perder la calma— sino a ti, pues

ignoraba que te hallaras ausente de tu casa. En lo sucesivo deberás advertírmelo si no deseas que se produzca de nuevo esa circunstancia que tanto te mortifica.

No satisfecho con tal explicación, el marido ingenió una estratagema para averiguar las intenciones de Pertinax y descubrir la índole de las relaciones que mantenía con su mujer. Despachó a ésta de la casa con un pretexto cualquiera y, disfrazándose con sus ropas, envió un criado a Pertinax para comunicarle que hallándose en su casa esperaba ser honrado con su visita.

Pero la mujer, recelosa de la conducta de un marido que se comportaba de manera tan desconcertada y adivinando en parte sus intenciones, decidió —disfrazada de Pertinax— volver a su casa para representar el papel que deseaba que presenciasen su marido.

Por su parte Pertinax, al advertir que la mujer se hallaba sola en la casa, contrariamente a las noticias que había recibido, se disfrazó de su marido, sin otra intención que la de descubrir la intimidad de las relaciones que les unían.

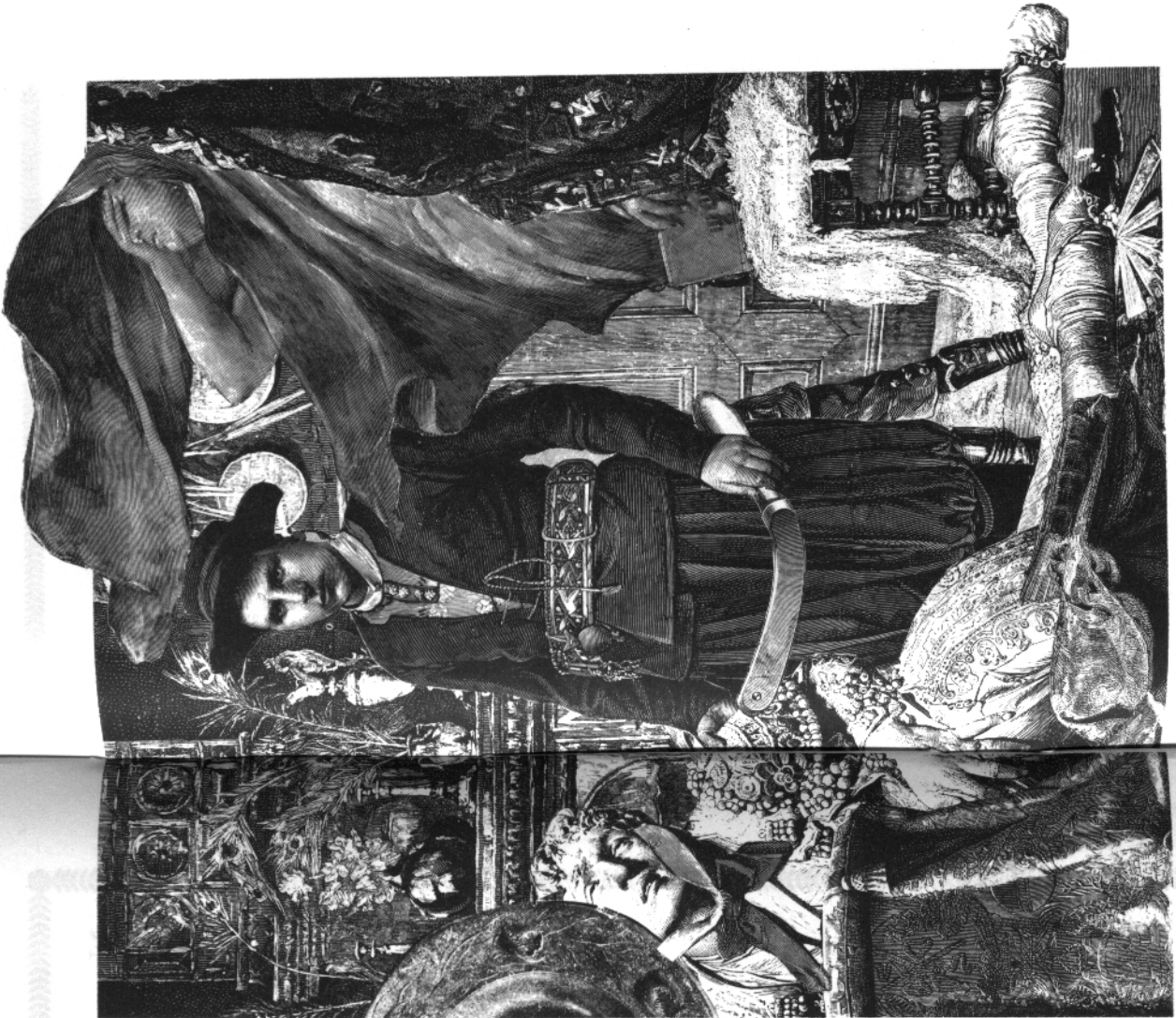
Así pues, cuando el falso Pertinax —que no era otra que la mujer— se rindió a la casa para cursar la visita a la que había sido invitado, se encontró con que el matrimonio le estaba esperando, a diferencia de lo que había presumido.

La circunstancia en que se vieron envueltos los tres era análoga para cada uno de ellos, pues los tres sabían, cada cual por su lado, que uno al menos de los otros dos se hallaba disfrazado, sin poder asegurar cuál de ellos era, ni siquiera si lo estaban los dos. En efecto, cualquiera de ellos podía razonar

así: si sólo hay uno disfrazado debe haberse disfrazado de mí, puesto que yo lo estoy de él, y, por tanto, el auténtico sólo puede ser aquel de quien yo no estoy disfrazado. Ahora bien, como no está disfrazado, no tiene por qué saber que lo estamos nosotros y, por consiguiente, al no tener ninguna razón para suponer una mixtificación no la romperá. Y si, por el contrario, lo están los dos, el que está disfrazado de mí es aquel de quien yo no estoy disfrazado, del cual ignora si está disfrazado o no. Así pues, no es posible saber quién está disfrazado de quién, a menos que uno —atreviéndose a revelar las intenciones que le llevaron a adoptar tal disfraz— se apresure a descubrir su identidad antes que los demás, cosa en verdad poco probable.

En consecuencia —debieron pensar, cada cual por su lado—, si queremos preservar nuestros más íntimos pensamientos e intenciones, hemos de seguir disfrazados para siempre, lo cual, si cada uno ha elegido con tino su disfraz, no cambiará nada las cosas.

...En fin, lo de siempre. Otra vez será.





El criado, en estado de intenso azoramiento, llegó al mediodía a casa de su amo, un rico comerciante, y con las siguientes palabras le vino a explicar el trance por el que había pasado:

—Señor, esta mañana mientras pascaba por el mercado de telas para comprarme un nuevo sudario, me he topado con la muerte, que me ha preguntado por ti. Me ha preguntado también si acostumbrabas a estar en casa por la tarde, pues en breve piensa hacerte una visita. He pensado, señor, si no será mejor que lo abandonemos todo y huyamos de esta casa a fin de que no nos pueda encontrar en el momento en que se le antoje.

El comerciante quedó muy pensativo.

—¿Te ha mirado a la cara, has visto sus ojos? —preguntó el comerciante, sin perder su habitual aplomo.

—No, señor. Llevaba la cara cubierta con un paño de hilo, bastante viejo por cierto.

—¿Y además se tapaba la boca con un pañuelo?

—Sí, señor. Era un pañuelo barato y bastante sucio, por cierto.

—Entonces no hay duda, es ella —dijo el comerciante, y tras recapacitar unos minutos añadió—: Escucha, no haremos nada de lo que dices; mañana volverás al mercado de telas y recorrerás los mismos almacenes y si te es dado encontrarla en el mismo o parecido sitio procura saludarla a fin de que te aborde. En modo alguno deberás sentirte amedrentado. Y si te aborda y pregunta por mí en los mismos o parecidos términos, le dirás que siempre estoy en casa a última hora de la tarde y que será un placer para mí recibirla y agasajarla como toda dama de alcurnia se merece.

Hízolo así el criado y al mediodía siguiente estaba de nuevo en casa de su amo, en un estado de irremisible zozobra.

—Señor, de nuevo he encontrado a la muerte en el mercado de telas y le he transmitido tu recado que, por lo que he podido observar, ha recibido con suma complacencia. Me ha confesado que suele ser recibida con tan poca alegría que nunca logra visitar a una persona más de una vez y que por ser tu invitación tan poco común piensa aprovecharla en la primera oportunidad que se le ofrezca. Y que piensa corresponder a tu amabilidad demostrándote que hay mucha leyenda en lo que se dice de ella. ¿No será mejor que nos vayamos de aquí sin que nos demuestre nada?

—¿Lo ves? —repuso el comerciante, con evidente satisfacción—. La hemos ahuyentado; puedo asegurarte que ya no vendrá en mucho tiempo, si es que un día se decide a venir. Tiene a gala esa dama presumir de que ella no busca a nadie, sino

que todos —voluntaria o involuntariamente— la requieren y persiguen. Y, por otra parte, nada le gusta tanto como las sorpresas y nada detesta como el emplazamiento a fecha fija. Debes conocer esa historia de la antigüedad que narra el encuentro que tuvo con ella un hombre que trataba de huir de una cita que ella no había preparado. Pues bien, me atrevo a afirmar que ahora que la hemos invitado no acudirá a esta casa, a no ser que cualquiera de nosotros dos pierda el aplomo y se deje arrastrar a alguna de sus astutas estratagemas.

Aquella tarde, la Muerte —con un talante sinceramente amistoso y desenfadado— acudió a la casa del comerciante para, aprovechando un rato de ocio, testimoniarse su afecto y disfrutar de su compañía y de su conversación. Pero el criado al abrir la puerta no pudo reprimir su espanto al verla en el umbral, la cara cubierta con un paño de hilo muy viejo y protegida la boca con un pañuelo sucio, y sospechando que se trataba de una añagaza compuesta entre su amo y la dama para perderle, se precipitó ciego de ira en el gabinete donde descansaba aquél y, sin siquiera anunciarle la visita, lo apuñaló hasta matarle y huyó por otra puerta.

Cuando la Muerte, extrañada del silencio que reinaba en la casa y de la poca atención que le demostraba aquel hombre que ni siquiera le invitaba a entrar, por sus propios pasos se introdujo en el gabinete del comerciante, al observar su cuerpo exánime sobre un charco de sangre no pudo reprimir un gesto de asombro que pronto quedó subsumido en un pensamiento habitual y resignado:

—En fin, lo de siempre. Otra vez será.



...Porque yo soy el Error y la Vida.



Un viejo y piadoso pastor, mientras apacenta su rebaño, no dejaba un solo día de dirigir sus pensamientos al Señor y no tanto para cantar su gloria cuanto para interpelarle acerca de los misterios de la creación, misterios que embargaban su alma con siempre creciente estupor. Eran tales su fervor e inquietud y vivió tantos años que un día, en lugar de sentarse al borde del camino según era su costumbre, vino a descansar en un lugar extraviado y un tanto inhóspito —der gelehnt steht an dem Strom der Zeit— donde advirtió la presencia de un anciano limpio, pero malhumorado.

—Pero —se preguntaba el pastor— ¿por qué es este mundo así? Y aun dando por bueno que fuera así, ¿qué necesidad había en él del hombre? ¿No se podía haber conformado su Creador con las bestias?

—Era la única salida honorable —repuso el anciano, con mal disimulado enojo.

—¿Y por qué honorable? ¿Ante quién tenías que rendir cuentas?

—Precisamente —repuso el anciano—, mi exceso de escrúpulos me ha perdido; con suma discreción puse mi obra en manos del hombre y he aquí que no ha hecho sino modificarla a su antojo, censurar y poner en duda mi paternidad y arrojarme fuera de ella. En verdad que me podía haber ahorrado aquel paso y dejar que disfrutaran del mundo los que careciendo de reflexión me tienen por lo que soy y respetan mis estatutos.

—Pero, Señor, un error lo tiene cualquiera.

—Mi querido pastor —dijo el anciano, en un tono más sosegado—, hay errores y errores. Y los míos son de tal magnitud y envuelven tanta grandeza que no lo parecen. ¡Mayúsculos errores más imponentes tal vez que mis aciertos!

—Ten fe, Señor, ten fe —aconsejó el pastor.

—¡Oh, sí!; es muy fácil decirlo; pero para mí es imposible. ¿En quién la voy a tener? Si hubiera sido más precavido y menos despechado, no habría abandonado el mundo de los hombres que tenían dome entre ellos no habrían sentido la necesidad de inventarme. Pues has de saber, buen hombre, que el dios que ellos han inventado no coincide conmigo.

—Señor, los hombres yerran.

—Pero yerran mal. En el resto de la creación hay pocos errores, pero todos ellos estimulan y fructíferos. Sólo el hombre no sabe errar.

—Pero, Señor —añadió el pastor, en guisa de hombre persuasivo—, si el humano no sabe errar ¿por qué no le enseñas el camino de la verdad?

—Porque no puedo, porque eso es cosa suya. Porque con tal de llevarme la contraria lo ha

entendido todo al revés, y así, a su pesar, aún me sigue obedeciendo, aunque yo no saque el menor provecho de ello. Porque yo soy el Error y la Vida.